

IL CORPO 6/23

“... un agglomerato di eterogenei”

l'Occhio-Capezzolo Magritte e *Lo Stupro*

il ventre-volto di Baubo apre le gambe

il seno/occhio di Medusa

corpi di pietra levigati dal fiume di Vincenzo Padiglione

l'invidia maschile del seno

i ciechi **NON** vedono di più secondo Francesco Dimitri

a DALL-E non piacciono i capezzoli

Nelson Hinton su LETTERATURA PSICOANALISI E OCCHIO-CAPEZZOLO

l'ideologia come sistema delirante

l'ultima lettera di Bucharin a Stalin il suicidio di un adolescente come "sterminio di classe"

Wallace Stevens su *L'Estetica del Male*

corpo ibrido modificato mutante posseduto

Andrea Pagnes (vestandpage) su ORLAN Stelarc e il corpo futuro

Fernanda Alfieri, Veronica, il Demonio e Roma 1834



IL CORPO

rivista online e stampata
nuova serie, n. 5/22

SITO WEB:

www.ilcorpo.com

REDAZIONE:

Massimo Canevacci, Cristina Cenci, Francesco Dimitri,
Francesca Fini, Vincenzo Padiglione, Enrico Pozzi, VestAndPage

PEER REVIEWERS

Georges Bataille, Donatien-Alphonse De Sade, Émile Durkheim,
Sigmund Freud, Herákleitos ho Ephésios, Arthur Rimbaud,
Georg Simmel, Max Weber

CONTATTI:

+39 06 44254815, redazione@ilcorpo.com
Via Cornelio Celso 22a, 00198 Roma.

DIRETTORE RESPONSABILE

Enrico Pozzi

ISSN: 2279-929X © ilcorpoedizioni

6/23

Per Empedocle, il Caos è la perdita delle forme.

Nell'informe, frammenti di realtà vagano alla ricerca di altri frammenti forse congrui. Per tentativi ed errori inseguono forma e norma, e intanto inventano oggetti bizzarri, entità fuori norma, mostri.

Nell'informe regna non la regolarità ma l'eccezione: Nulla riesce a ripetersi e a non essere più individuo unico.

Il corpo come noi preferiamo vederlo ha forma, compattezza, ordine, organi stabili e funzioni definite.

Non il corpo del perverso. O del bambino. O del capo. O dello sciamano. O del pazzo di desiderio. O del a vario titolo folle. O del sofferente. O del morente, O del gravido posseduto da qualcosa che gli cresce dentro per nascere. O dell'inconscio. O dell'affamato.

E di tanti altri ancora.

Questi sono corpi in frammenti, collages di elementi eterogenei. I loro pezzi organi funzioni vagano nomadi qua e là sotto e sopra la pelle. Governati da spinte eversive, non trovano e non cercano la pace di un ordine e la certezza di una coesione. Intuiscono che il corpo-forma è uno stato-limite non la verità del corpo.

Per questi corpi tutto può essere tutto e insediarsi dappertutto. Il piede può essere un pene. L'ascella, una vagina. Il polmone, un utero. L'ombelico, un ano. La natica, un seno. Il seno, un ventre. Un feto, un polipo. Il cranio, un glande. L'orecchio, una bocca. Le feci, un bambino o cibi da divorare.

Nel corpo mentale, nulla sta al suo posto o fa solo quello che sembra dover fare. Nulla è solo un organo o quell'organo. Sotto la levigatezza ingannevole della pelle schegge di corpo trasmigrano, vanno a colonizzare altre parti, si impadroniscono di funzioni incongrue, vengono sopraffatte, integrano nel corpo pezzi di cose esterne.

Il tessuto semantico dell'organismo è il terreno di scontro di metafore, sineddoci, metonimie, crasi, litoti, sinestesie, ossimori, asindetici, chiasmi. La sua carne si comporta anche come un discorso inconcluso. La sua forma è la metamorfosi, noi potenzialmente eterogenei a noi stessi. La metamorfosi come azione violenta e liberatoria insieme.

Il *fil rouge* di questo numero, e di tutta la rivista IL CORPO.

Molti esseri nacquero con due volti e con due petti,
stirpi bovine con volti umani, e altre, al contrario,
sorgono viceversa
stirpi umane con volti bovini, mescolate da un lato
forme maschili
e dall'altro forme femminili provviste di ombrosi
organi sessuali

EMPEDOCLE

(cit. da Aristotele, *Fisica*, B 7, 198 b 29)

unus erat toto natuarae vultus in urbe,
quem dixere Chaos, rudis indigestaque moles
nec quicquam nisi pondus iners congestaque eodem
non bene iunctarum discordia semina rerum.

OVIDIO, *Metamorphoses*, I, 5-10

OCCCHIO
CAPEZZOLO

capezzolosenosguardodesiderioocco



occhi-capezzoli in erezione protesi verso l'oggetto

organi di carne desiderante

condannati alla distanza irriducibile dello sguardo

con la nostalgia di una bocca

pseudopodi che esplorano la realtà e la carne attraverso l'unico criterio del piacere dato e ricevuto

Lévi-Strauss non poteva vedere la potenza erotica carnale di questi vuoti-pieni nelle maschere Kwakwaka'wakw.



***Le Viol* di Magritte**

**lo stupro della forma per farla informe
la violenza dimenticata della metamorfosi**



lo scudo di Minerva aveva spesso la testa di Medusa

nascondeva sotto di sé la vera Medusa

la potenza di questi occhi-seno, specchio per narciso



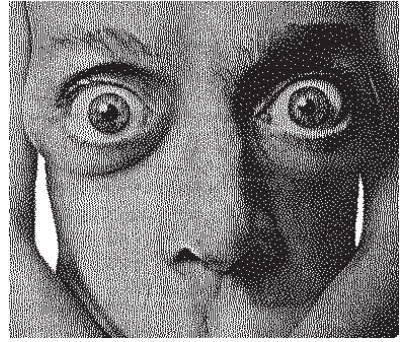
gli occhi pietrificanti di Medusa anguicrinita

occhi-capezzolo, condensazioni pietrose del desiderio illimitato di chi guarda

chiofallocapezzoloerosmaschioser

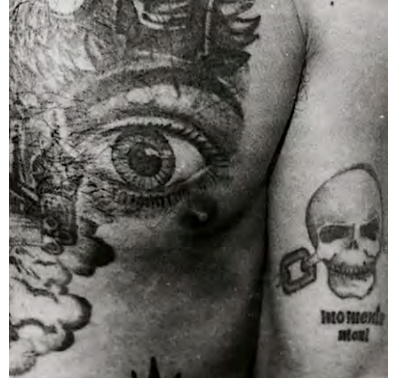
anche i maschi hanno un seno

anche i loro capezzoli guardano
desiderano
penetrano
minacciano



i capezzoli di maschio
fanno di tutto per non sentirsi
e non esser visti come
capezzoli di donna

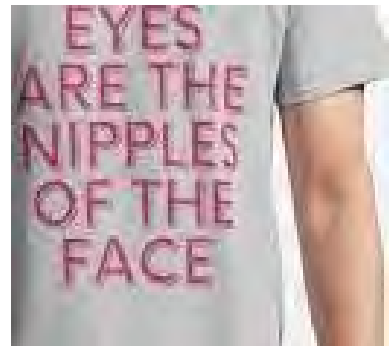
meglio occhi-capezzoli sbarrati
o tatuaggi di carcerato russo



capezzoli-occhio di maschio
anche loro capaci di produrre
fame erotica



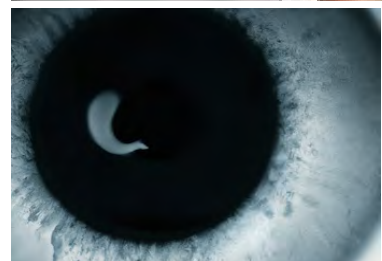
gli occhi / capezzoli
pseudopodi erettili
falli bisognosi
esplorano il mondo e l'altro
con la forza euristica del desiderio



DALL-E

prompt : *rappresenta un occhio
- capezzolo maschile*

**appare uno spermatozoo
solitario malinconico**







rené magritte

serie LE VIOL (1934 - 1945)

magritte



**la metamorfosi come violenza sconfinata
aggressione alla forma che la pelle tiene insieme
catastrofe informe dell'io**







Ai fait un tour sur le Vieux Port et la Canebière ... j'ai eu le souffle coupé par la beauté des filles de Marseille. Une gosse en particulier, de 14-15 ans, avec une vieille femme qui devait être sa grand-mère ...

des seins beaux comme des yeux ouverts, une splendeur

louis althusser, *Lettres à Hélène*, 6 settembre 1954

(Althusser strangolerà la moglie Hélène 26 anni dopo, il 16 novembre 1980)

l'archetipo
la vecchia Baubo dagli occhi-seno
danza e apre le gambe per far ridere Demetra

statuina, V sec. a.C., Priene



l'archetipo rivisitato

la giovane Baubo dagli occhi-seno in versione new age

tatuaggio, catalogo californiano, 2019

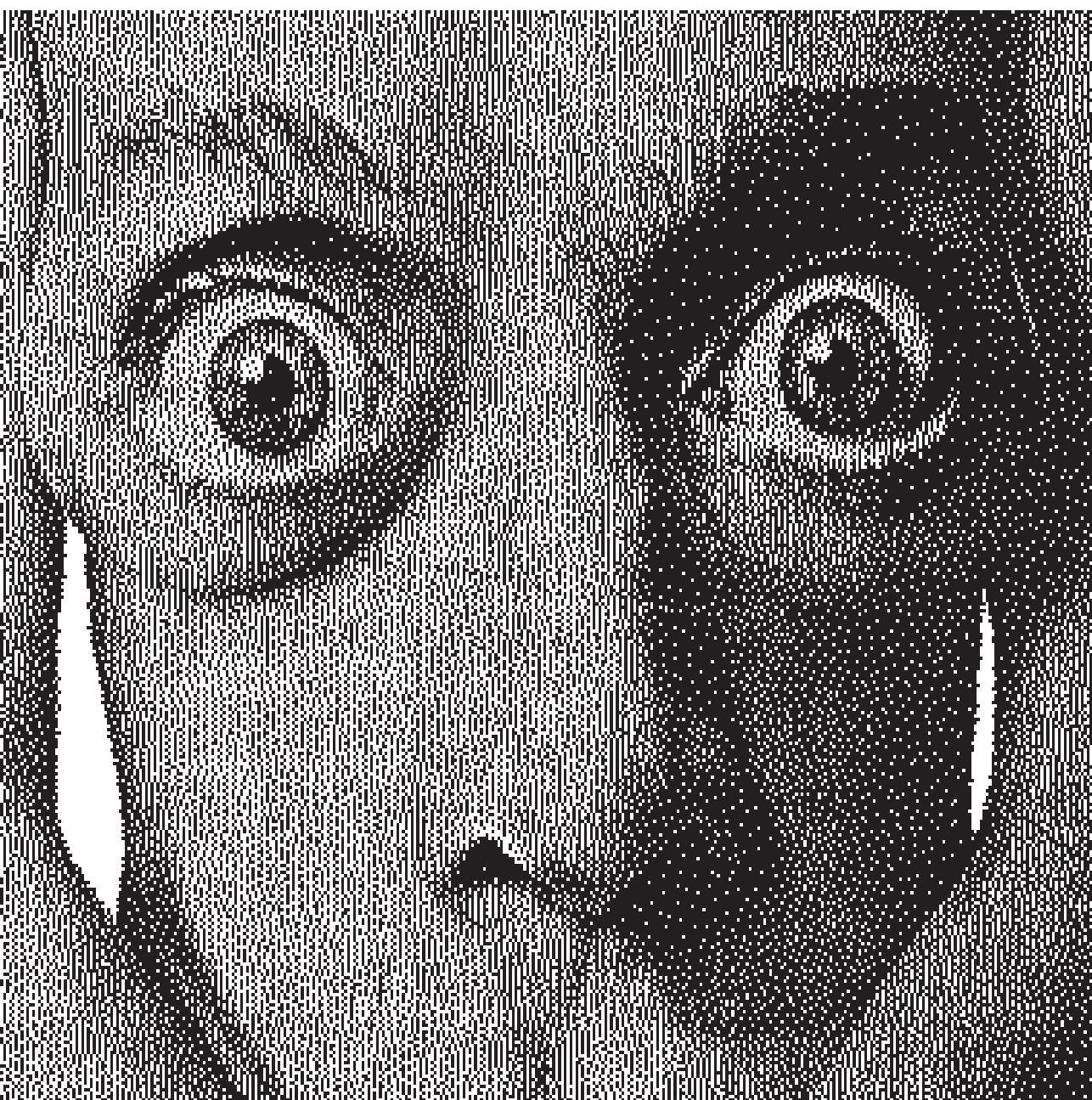




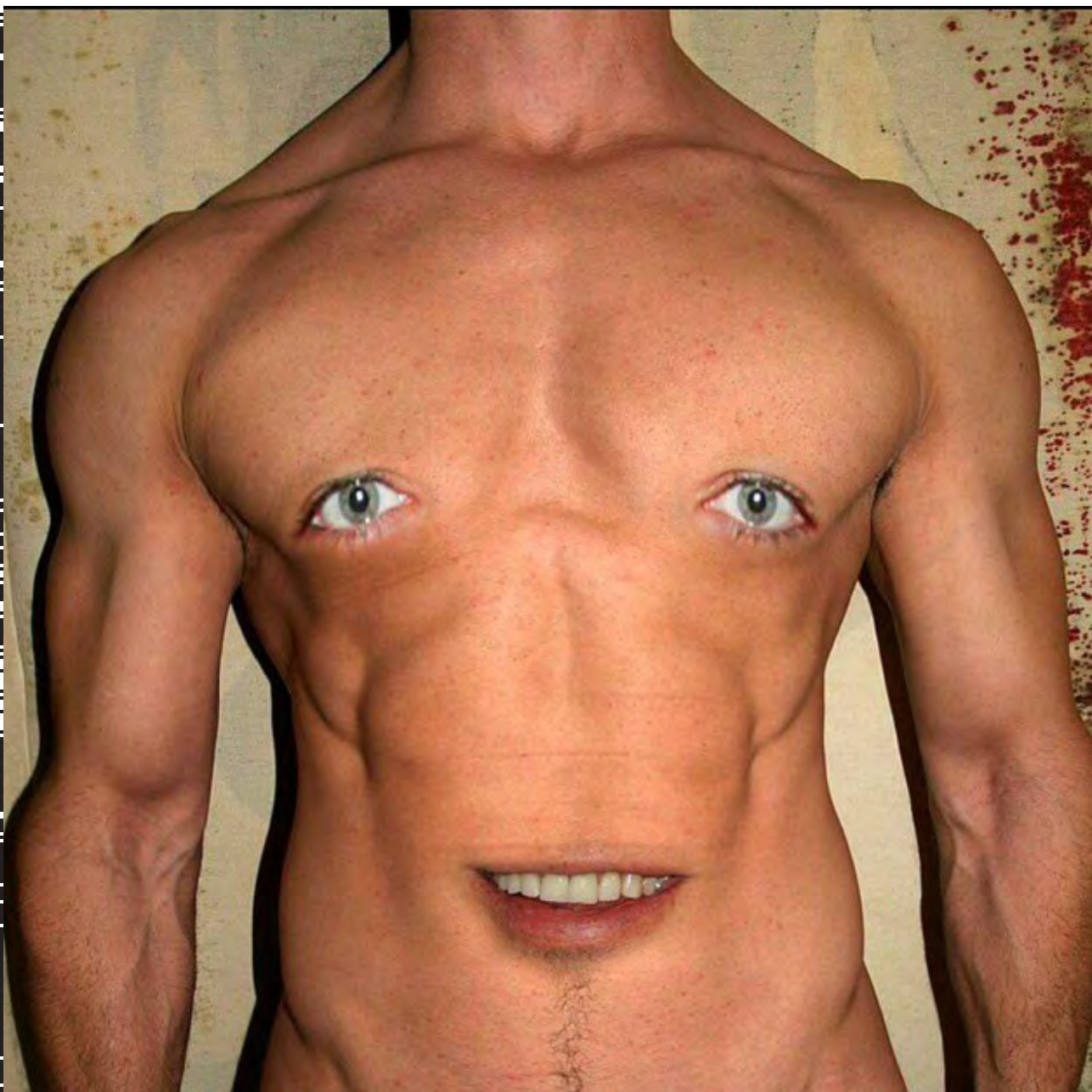


MOMENTO
STAN!

dalla nascita
dall'**origine**
da sempre



**la sconfinata rimossa indicibile
invidia maschile
del seno di donna
tra pettorali e ginecomastia
tra negazione pelosa e imitazione depilata
senza riuscire mai a chiamarlo seno**



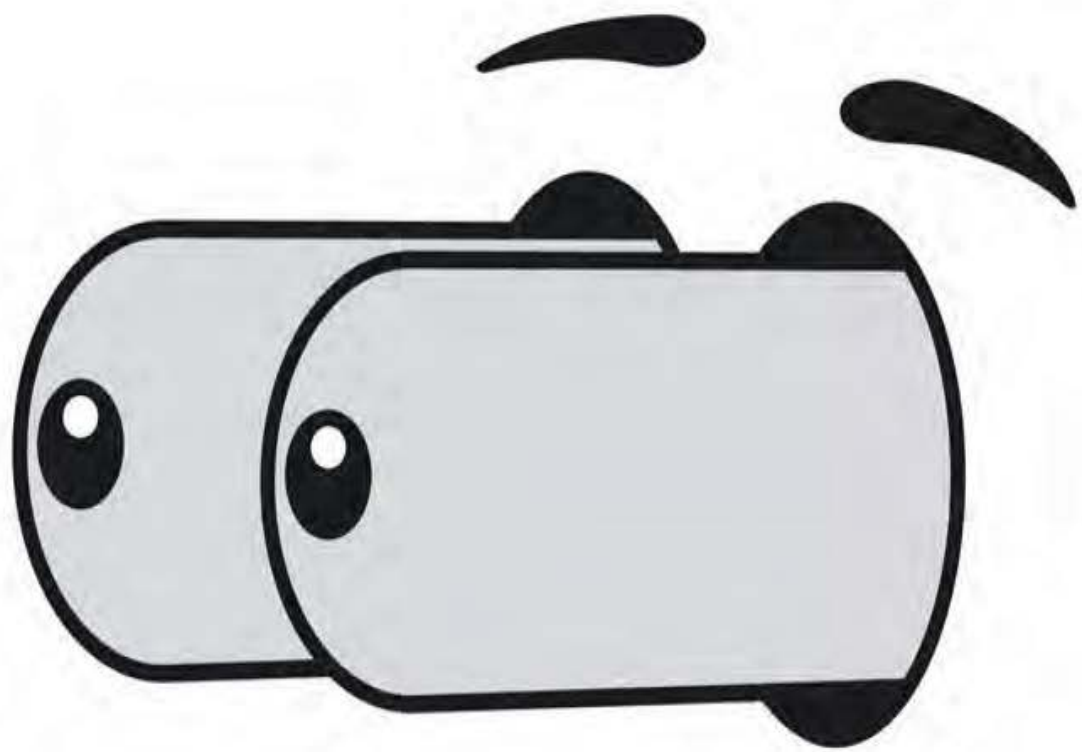
**nella libertà delle maschere
e dei comics**



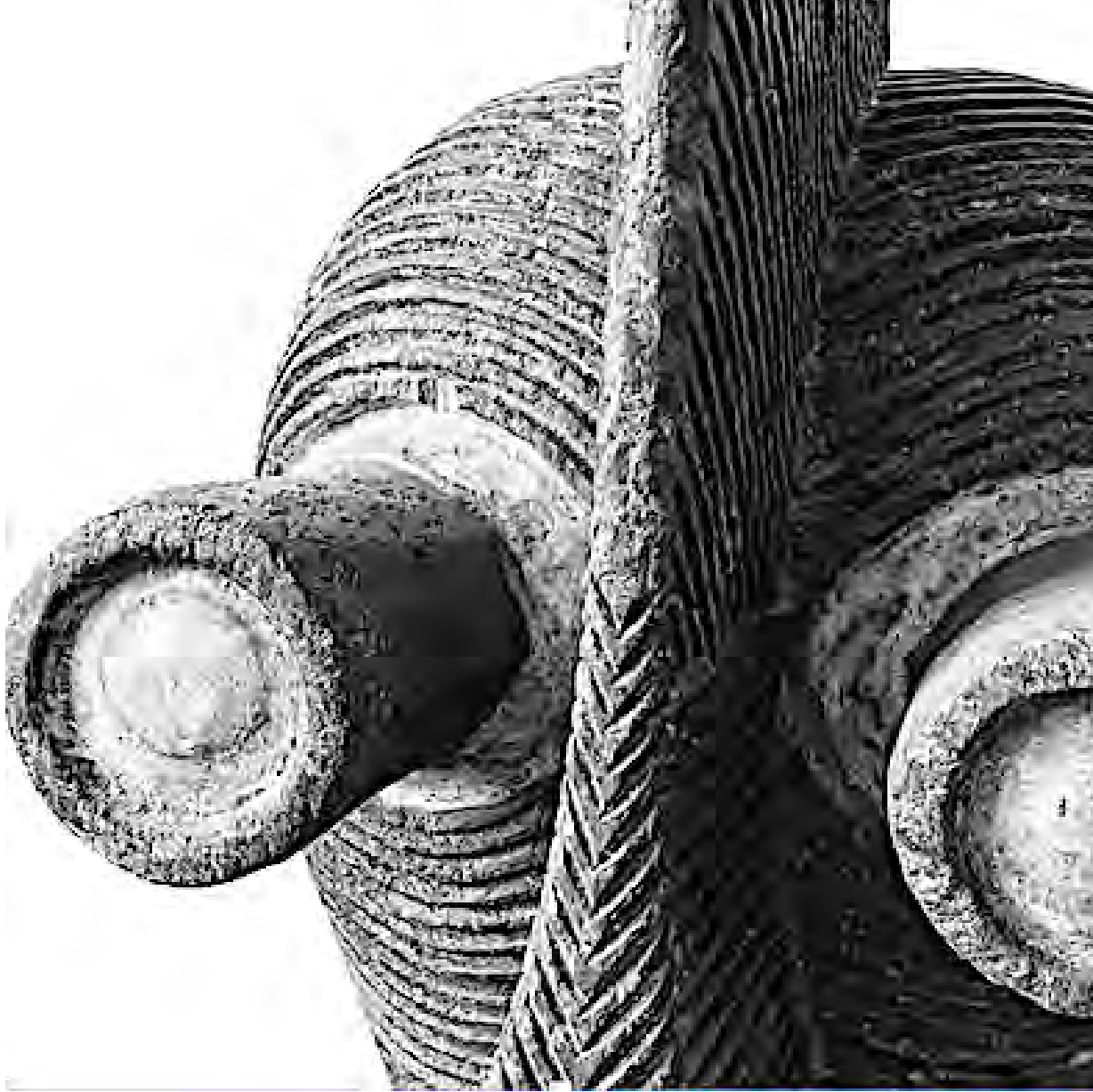
l'evidenza dell'occhio-capezzolo **eretto
proteso verso l'oggetto di desiderio
e/o di conoscenza - che è la stessa cosa**











**gli occhi-capezzoli
ancorano lo sguardo al seno
nutrono desiderano e sono desiderati
attraggono respingono si negano
penetrano con violenza, si impossessano dell'altro
si caricano della nostalgia dell'origine
e della freddezza distante del corpo di una madre**



Laura de Coninck, *Recupero del Buon Oggetto Perduto*, 2020



Maschera-elmetto lignea da danza, Nigeria

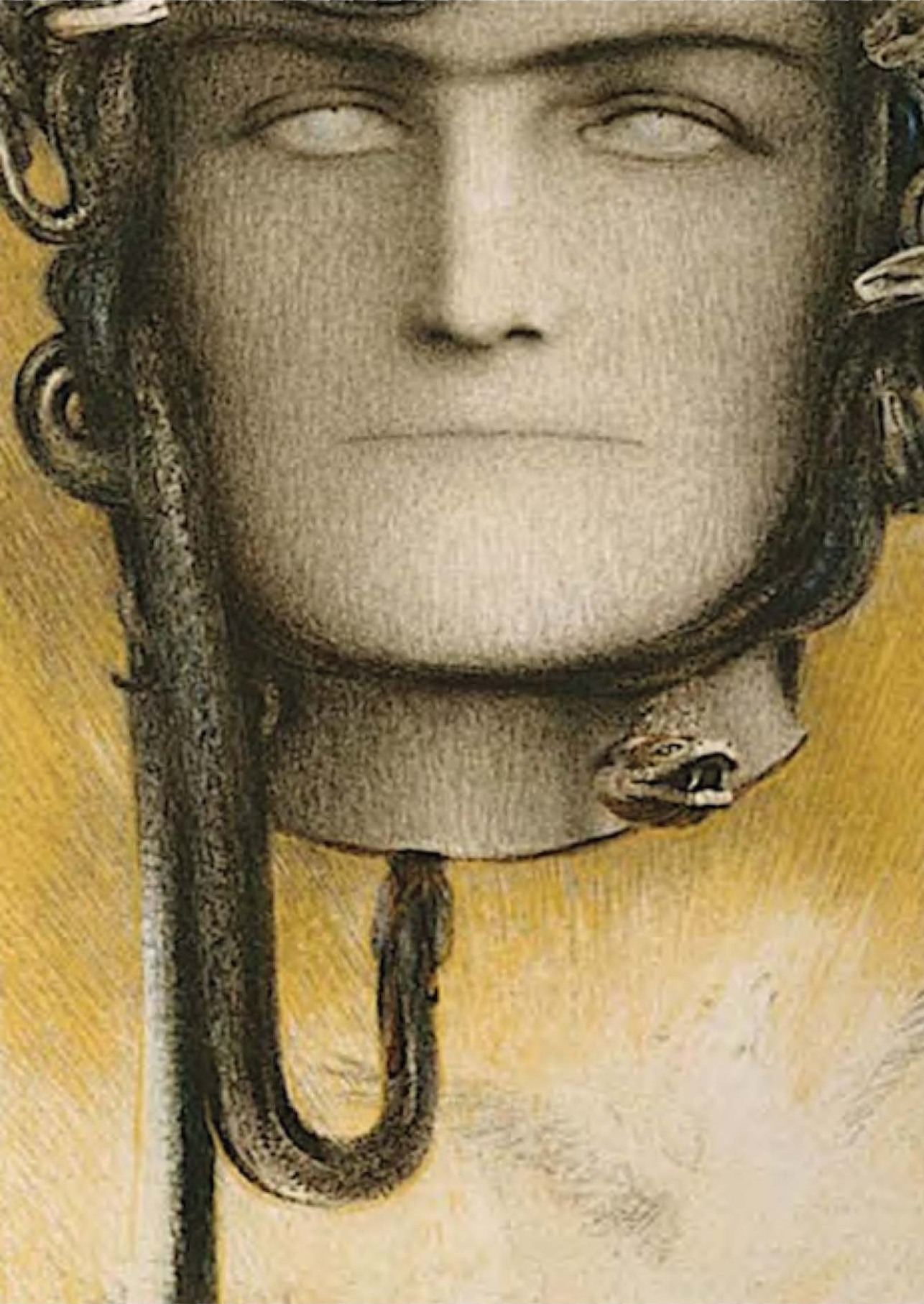


Medusa - lo scudo/occhio petrificante sul petto del guerriero

B. Cellini, *Busto di Cosimo I (dettaglio)*, 1545-47, Museo del Bargello

l'occhio-specchio petroso di Medusa

1898, *Le sang de Méduse*, F. Khnopff



morfologie nascoste /1

**dietro la maschera guerriera o algida
i veri occhi pietrificanti di Medusa
i capezzoli primitivi da cui viene ogni
piacere**



morfologie nascoste /2

**lo sguardo/capezzolo condensa la potenza atona
del desiderio**

**il fantasma originario del seno-capezzolo che
chiama a perdersi mortalmente nella Madre**



DALL-E

**PROMPT : RAPPRESENTARE UN OCCHIO-CAPEZZOLO
MASCHILE**

DAL BUCO-OCCHIO DI UN SENO DI MASCHIO EMERGONO

ECTOPLASMI

LAMPI DI LUCE

SPERMATOZOI SOLI E MALINCONICI

UNA GOCCIA DI LATTE

UN ALTRO BUCO-OCCHIO -CAPEZZOLO

IL NERO DELL'INTERNO

dopo sei creazioni Open AI si è accorta delle parole
seno e capezzolo
e ha respinto il prompt



Prima del latte della parola

Occhi /capezzoli

di NELSON HILTON *

« I neonati popperanno gli occhi bagnati delle loro madri » dice lo shakespeariano Duca di Bedford nella *Prima Parte* dell'*Enrico VI*, v. 50. Bedford prevede gli anni miseri che seguiranno la morte del re e aggiunge, sviluppando l'immagine, che l'Inghilterra « sarà nutrita di lacrime salate ». È la metafora dell'occhio/capezzolo e del volto/seno, studiata per la prima volta da Renato Almansi nel suo articolo « The Face-Breast Equation »¹. Almansi si basa a sua volta su ricerche precedenti.

Nel 1938 lo psicoanalista viennese Otto Isakower aveva pubblicato «A Contribution to the Patho-Psychology of Phenomena Associated with Falling Asleep»², l'articolo classico che identifica il cosiddetto « fenomeno Isakower ». Nella successiva descrizione di un ricercatore, questo evento ipnagogico

è caratteristicamente ricordato o rivissuto dall'individuo come la sensazione visiva di una grande massa pastosa e nell'ombra, di solito rotonda, che si ingrandisce avvicinandosi sempre più al suo viso e si gonfia fino a raggiungere dimensioni gigantesche minacciando di schiacciarlo, per poi ridursi gradualmente e allontanarsi. Spesso si ha la percezione indistinta di una forma violacea simile all'area del capezzolo del seno. La massa che si avvicina sembra diventare lentamente parte di lui, oscura i confini tra il suo corpo e il mondo esterno e sfoca sempre più il suo senso di sé. Tutto ciò

* Traduzione del Cap. 2 di Nelson Hilton, *Lexis Complexes: Literary Interventions*, Athens (GA), 1995. Hilton è attualmente Professore Emerito presso il Dipartimento di Inglese della University of Georgia.

¹ Almansi, Renato J., « The Face-Breast Equation », *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 8 (1960), pp. 43-70.

² Isakower, Otto. « A Contribution to the Patho-Psychology of Phenomena Associated with Falling Asleep », *International Journal of Psycho-Analysis* 19 (1938), pp. 331-45.

è tipicamente accompagnato da sensazioni di ruvidità tattile sulla pelle e all'interno della bocca e da un sapore lattiginoso o salato in fondo alla gola. Spesso si avvertono sensazioni di galleggiamento o di perdita di equilibrio. Altro aspetto interessante: alcuni individui ricordano di aver prodotto volontariamente l'esperienza o di averla prolungata.³

Seguendo Freud, Isakower sostiene che « quando ci addormentiamo, l'Io ritrae il suo interesse e i suoi investimenti dal mondo esterno » [336]. Questo ritiro graduale permette la « rinascita di atteggiamenti dell'Io molto precoci », e Isakower asserisce che i fenomeni da lui riportati rappresentano impronte di « immagini mentali di suzione del seno materno e dell'addormentarsi al seno una volta soddisfatti » [341]. Hilda Doolittle offre un possibile analogo del fenomeno quando parla dell'esperienza apparentemente allucinatoria che descrisse a Freud come « la sensazione trascendentale dei due globi o dei due semiglobi trasparenti che mi racchiudevano ». Il saggio di Isakower non era ancora stato pubblicato e Freud evidentemente acconsentì alla supposizione della poetessa di essere tornata al grembo materno in « una qualche forma di fantasia prenatale »⁴

Bertram Lewin, in una serie di articoli pubblicati tra il 1946 e il 1953, ha discusso il fenomeno Isakower in relazione a quello che ha chiamato « lo schermo del sogno » e anche « la classe dei sogni vuoti ». Per Lewin, « lo schermo del sogno » costituisce un elemento visivo nel conglomerato isakoweriano di allucinazioni visive e non visive relativamente informi. Come suggerisce il nome, lo « schermo del sogno » di Lewin è lo sfondo su cui il sogno proietta le sue immagini: « È piatto o quasi, come la superficie della terra, perché è geneticamente un segmento dell'ampia rappresentazione dell'emisfero mammario elaborata dal bambino »⁵. La terza categoria di Lewin, la classe dei sogni vuoti,

³ Bromberg, David. « On the Occurrence of The Isakower Phenomenon In a Schizoid Disorder », *Contemporary Psychoanalysis*, 20 (1984), pp. 600-624.

⁴ H.D. [Hilda Doolittle], *Tribute to Freud*, foreword by Norman Holmes Pearson, New York, New Directions Publishing, 1984, p. 168.

⁵ Lewin, Bertram D., «Reconsideration of the Dream Screen », *Psychoanalytic Quarterly*, 22 (1953): 174-199 ma pp. 197-98.

consiste in vari sottogruppi, accomunati dall'assenza o quasi di dettagli visivi e di una trama formata ed evidente. Possono essere semplici sogni vuoti visivamente manifesti, oppure composti di varie caratteristiche dei fenomeni Isakower, oppure ancora possono intrecciarsi con impressioni successive. Spesso non sono descrivibili in termini concreti, ma solo per mezzo di metafore, e assomigliano a sentimenti e affetti piuttosto che a immagini.⁶

Lewin concludeva che « geneticamente, i fenomeni Isakower, lo schermo dei sogni e i sogni vuoti sono in sostanza la stessa cosa; riproducono alcune delle impressioni registrate dal neonato al seno » [p. 198].

Il grande clinico e teorico René Spitz ha risposto al lavoro « straordinariamente fertile » di Lewin e Isakower con *The Primal Cavity*, il suo saggio del 1955 sulla « genesi della percezione e il suo ruolo nella teoria psicoanalitica ». Le dettagliate osservazioni dirette di Spitz sui neonati lo avevano portato a concludere che « la prima percezione visiva [del neonato] è il volto umano » o, più esattamente, « una configurazione gestaltica del volto umano »⁷. Spitz sottolinea che

il bambino che allatta non guarda il seno. Non lo guarda quando la madre gli si avvicina, né quando glielo offre, né quando lo allatta. Fissa incessantemente, dall'inizio alla fine della poppata, il volto della madre. [Spitz, p. 218]

Secondo Spitz « il fenomeno Isakower non rappresenta il seno che si avvicina » ma « il volto umano percepito visivamente » [Spitz, p. 218]. Per il neonato, che contemporaneamente prende il latte e fissa, « il seno e il viso sono sperimentati come un'unica cosa indivisibile » [p. 219], e le concomitanti sensazioni tattili nella cavità orale si congiungono alle percezioni visive in un'unità indifferenziata, « in cui ogni parte dell'esperienza viene a rappresentare l'esperienza totale » [p. 222; vedi fig. 1]. In base al suo modello di sviluppo evolutivo del bambino, Spitz caratterizza il fenomeno Isakower e lo schermo del sogno come due stadi di regressione. Immagina che lo schermo onirico si collochi al livello delle tracce mnestiche « de-

⁶ Lewin, *op. cit.*, p. 198.

⁷ Spitz, René. « The Primal Cavity: A Contribution to the Genesis of Perception and Its Role for Psychoanalytic Theory », *The Psychoanalytic Study of the Child* 10 [1955], 215-40, ma p. 216.

positate da qualche parte» tra i sei mesi e l'anno, mentre il fenomeno Isakower « risale a un periodo [ancora] precedente, anteriore alla deposizione affidabile di tracce mnestiche visive » [p. 232]. Queste regressioni sono presentate come la controparte dello sviluppo ontogenetico della percezione attraverso la bocca come cavità primordiale in cui – anticipando la più recente concezione della «chora» proposta da Julia Kristeva – « le prime esperienze sensoriali [...] sono trattate a livello del processo primario, ma portano allo sviluppo del processo secondario » [p. 238]. Per Spitz lo schermo



Fig. 1 - S. Vasiliev, *In Maternity Home*, 1988

del sogno non è l'immagine visiva del seno, ma molto più probabilmente « il risultato di un'esperienza composita, che nel campo visivo rappresenta il volto della madre che si avvicina, ma nel campo delle altre percezioni coinvolge le sensazioni all'interno della cavità orale » [p. 232]. Aggiunge: « Questo forse spiega anche il fatto che in molti resoconti di sogni lo schermo onirico appare scuro, altre volte incolore, amorfo ». Ciò che Lewin vede come « una fusione di diverse immagini del seno », Spitz lo definisce « una sinestesia di molti sensi diversi, la cui componente visiva deriva dalla percezione del volto » [p. 233]. Nella condensazione del volto con l'immagine del seno, l'immagine del volto è – ipotesi affascinante – quella maggiormente repressa.



Le osservazioni di Spitz sono confermate dai ricercatori contemporanei. Questi ultimi hanno ripetutamente stabilito, come sintetizza Michael Carroll, che un neonato di due-quattro mesi si fissa più sugli occhi che su qualsiasi altra caratteristica del viso. Tra le varie spiegazioni offerte, « la più comune è che la preferenza per gli occhi deriva da un insieme di preferenze visive più generali che caratterizzano il bambino a questa età », tra cui la curvilinearità, la concentricità e la densità del contrasto⁸. Pertanto, i neonati più pre-

⁸ Carroll, Michael P., « On the Psychological Origins of the Evil Eye: A Kleinian View », *The Journal of Psychoanalytic Anthropology* 7.2 (Spring 1984): pp. 171-87, ma p. 183.

coci preferiscono i motivi a ‘occhio di bue’ rispetto ad altri disegni grafici, una scoperta che ha avuto un impatto notevole sull’ultima generazione di giochi mobili per neonati. La somiglianza fisica tra occhio e capezzolo appare nel termine « areola », che rimanda sia all’iride concentrica e pigmentata dell’occhio sia all’area pigmentata che circonda il capezzolo. Se i neonati si fissano sugli occhi a causa di una preferenza generalizzata per certe caratteristiche fisiche, conclude Carroll, ne consegue che « si fissino sulla punta del seno materno per le stesse ragioni, dato che presenta questi stessi tratti » [p. 184].

L’attenzione di Renato Almansì per « l’equazione viso-seno » è stata preparata dal suo precedente lavoro sul fenomeno ipnagogico di una paziente scopofila e orientata all’oralità, nella quale « erano emerse intensa frustrazione e rabbia verso la figura materna »:

Le componenti visive di questo fenomeno sembravano derivare dalla fusione di due percezioni: l’immagine di un volto, identificato a volte come amorevole e invitante e in altri momenti come arrabbiato e minaccioso; e l’immagine del seno, percepita probabilmente in una fase successiva dello sviluppo. Questa seconda immagine, il seno, schermava quasi completamente la prima; solo attraverso le numerose associazioni della paziente e la sua affermazione che una voce emergeva dall’interno di una nuvola simile a un seno è stato possibile accertare che, in effetti, il seno nascondeva la percezione di un volto.⁹

Questo esempio clinico e i concetti teorici che lo sottendono hanno spinto Almansì a ipotizzare che la fusione delle due percezioni di seno e volto, la schermatura dell’una da parte dell’altra e la loro equazione, possano verificarsi più frequentemente di quanto si pensi.

In *L’equazione viso-seno*, Almansì offre diversi altri esempi clinici. Il primo riguarda un oculista, il maggiore di otto figli, la cui madre svezzò i fratelli cospargendo i capezzoli con una miscela di aceto e carbone per provocare repulsione nel bambino. Tra i suoi sintomi il fatto che « quando operava l’occhio di un paziente con l’aiuto di un’assistente donna, era in preda a una tensione tremen-

⁹ Almansì, *op. cit.*, pp. 43-44.

da. La attribuiva al timore che la sua mano potesse scivolare e conficcare con forza il coltello nell'orbita ». Speculando sul «perché questo sintomo si manifestava solo in presenza della sua infermiera, ... si rese conto che, mentre era stato coscientemente consapevole del suo desiderio di accarezzarle il seno, in realtà provava forti impulsi aggressivi contro di lei » [p. 45].

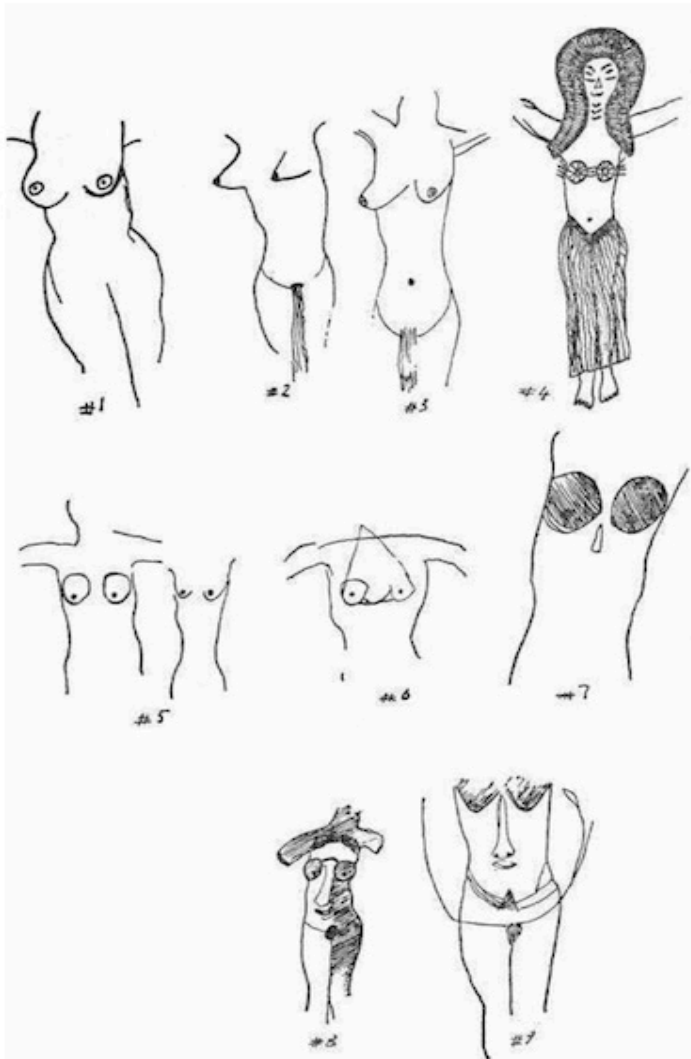


Fig. 2 - Scarabocchi di un paziente di Renato Almansi (1960), *cit.*

Un altro degli esempi di Almansi è un avvocato sulla trentina con « forti impulsi aggressivi latenti, diretti contro le donne della sua famiglia e spesso anche contro le sue clienti donne ». Quando è stato stabilito un termine per la terapia, questo paziente ha iniziato a scarabocchiare ossessivamente figure femminili nude, come negli esempi che Almansi riproduce (fig. 2) con questo commento:

A volte, elaborava queste figure aggiungendo un semicerchio al semicerchio che rappresentava i seni, trasformandoli in cerchi completi; poi disegnava una linea che univa i due cerchi per formare un paio di occhiali e ombreggiava l'area tra i seni per farla sembrare un naso. Di tanto in tanto, nei suoi disegni, il paziente ingrandiva l'ombelico, per dargli l'aspetto di una bocca. Così, alla fine, completava la rappresentazione di un volto. [pp. 46-47]

La risoluzione di alcuni dei problemi residui più ostinati del paziente avvenne quando, dopo diverse settimane di questa attività, durante una seduta cadde in uno stato ipnagogico e visualizzò con grande chiarezza gli occhi scuri e benevoli di sua madre, isolati e sospesi nello spazio, che lo guardavano dall'alto [p. 47].

A titolo illustrativo un'immagine di Odilon Redon (fig.3) , All'orizzonte l'angelo delle certezze, e nel cielo cupo uno sguardo interrogativo (dal suo album di litografie del 1882, A Edgar Poe). La visualizzazione del paziente può anticipare il mio capitolo su Charlotte Brontë [nel seguito del volume]. Jane Eyre vive l'unica visione della madre morta quando la luna diventa una forma umana « che piega la fronte splendida verso la terra » e « guarda e guarda e guarda » verso di lei [p. 281]. Questa visione ci prepara anche al ruolo della luna nel collegare il volto e il seno della madre: per alcuni, la luna è il seno e l'occhio della notte.

Oltre ai casi clinici, Almansi esplora la « equazione viso-seno » con del materiale grafico, tra cui alcune vignette. In una di queste (fig. 4) una piccola figura maschile guarda seni femminili che a loro volta lo guardano; la figura femminile non ha né naso né occhi – questi sono spostati verso il basso – ma la bocca è segnata. Un'altra vignetta, quarant'anni dopo, mostra che l'equazione rimane ancora un luogo comune grafico (fig. 4a).



Fig. 3 - Odilon Redon, *À Edgar Poe (À l'horizon l'Ange des Certitudes, et dans le ciel sombre, un regard interrogateur)*. Litografia, 1882

Almansi include anche alcuni reperti di un tempio sumerico studiato dall'archeologo M. E. L. Mallowan. Datato al millennio a.C., era « ornato da un fregio che raffigurava un occhio molto grande;

e all'interno sono state trovate molte migliaia di oggetti votivi »¹⁰. Questi idoli rappresentano la sagoma di una donna con gli occhi al posto del seno. Per Mallowan « gli Eye-Idols sono i simboli

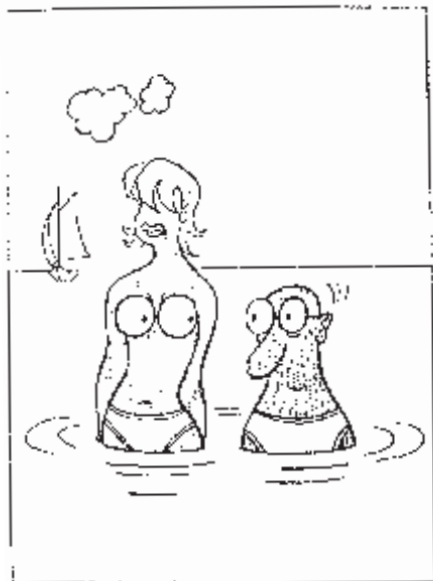


Fig 4 -H. Meyers, in *Sextacy*. New York, 1955, p. 45.

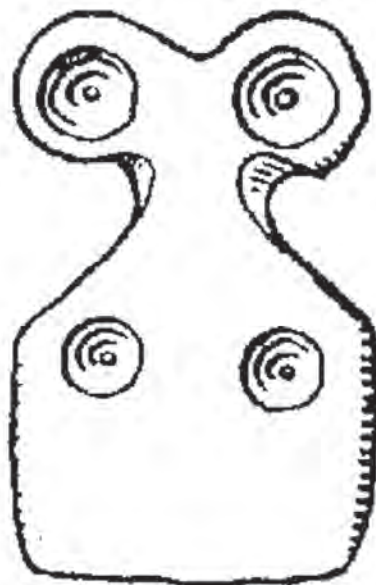


Fig. 4a - Mallowan, *cit.*,
Eye Idol

astratti di qualche divinità... che, se non la Dea Madre stessa, aveva gli stessi poteri di riproduzione e forza generativa » [Mallowan p. 153] e che, in questo sito, per qualche motivo sconosciuto, si esprimevano nella forma dell' « occhio magico ». Alcuni esemplari (fig. 4a) incrociano « la forma naturalista dell'occhio-idolo » e la varietà « con gli occhiali » [pp. 34-35], producendo un idolo che sembra equiparare occhi e capezzoli.

Da tutti questi dati, Almansi conclude che « a un livello percettivo primitivo il volto può essere equiparato ai seni, e esiste una correlazione particolarmente forte tra i capezzoli e gli occhi ». Egli osserva che in tutti i casi che riporta i fenomeni coinvolti « erano indissolubilmente legati alla liberazione di grandi quantità di ag-

¹⁰ Mallowan, M. E. L., « Excavations at Brak and Chagar Bazar », *Iraq* 9 (1947): 1-266. Qui: p. 61.

gressività », specificamente reattiva alla privazione orale. Questa aggressività viene messa in relazione con la ripetuta frustrazione sperimentata al seno intorno ai tre mesi, quando il neonato, a causa della sua privazione, fonde le percezioni del viso e del seno. Il neonato reagisce alla frustrazione con la « proiezione allucinatoria dell'oggetto che dà soddisfazione, nel tentativo di ricreare, almeno in parte, il gruppo percettivo primitivo costituito dalla sensazione del capezzolo in bocca e dalla contemporanea visione del volto della madre. L'interruzione di questo gruppo con il ritiro del capezzolo è un potente fattore determinante nella differenziazione tra l'io e il non-io, nella divisione tra ciò che è sperimentato internamente e ciò che è visto come esterno » [p. 68]. Almansì suggerisce che i fenomeni da lui descritti « si riferiscono precisamente a un periodo in cui la linea di demarcazione tra l'io e il non-io non è ancora nettamente tracciata ». Il motivo del «guardare ed essere guardati», espresso nelle vignette e in molti dei suoi casi clinici, si riferisce a questa mancanza di differenziazione e incarna dinamiche sia di identificazione che di proiezione.

Le formulazioni di Almansì si correlano in modo significativo con la concettualizzazione delle prime relazioni oggettuali del neonato proposta da Melanie Klein, e con la sua ipotesi che proprio in questo stesso periodo, tra il secondo e il quarto mese, il neonato passa da quella che lei definisce la posizione «paranoica-schizoide» a una posizione depressiva, irta di sentimenti ambivalenti verso il seno. Partendo dal ruolo cruciale che Klein attribuisce all'invidia, lo studio di Michael Carroll sulle origini psicologiche della diffusa credenza popolare del malocchio sostiene che

l'associazione tra occhi, invidia e seno buono è probabilmente tra le prime associazioni che vengono a formarsi nella mente del bambino umano.

Non è quindi affatto sorprendente che la proiezione del ricordo infantile del seno buono da parte dell'adulto si trasformi, attraverso la proiezione [dell'ostilità repressa], in invidia proveniente dagli 'occhi' di un altro individuo.¹¹

¹¹ Carroll, Michael P., *op.cit.*, p. 184.

Queste dinamiche sono note agli studiosi del Romanticismo inglese grazie a un curioso incidente raccontato da John William Polidori, il medico di Byron, durante la famosa estate del 1816 in cui Byron, Shelley e Mary Godwin si incontrarono a Villa Diodati e iniziarono la gara di storie di fantasmi sfociata nel *Frankenstein* di Mary Godwin Shelley.

Secondo il resoconto di Polidori, dopo la mezzanotte del 18 giugno 1816, « Byron ripeté alcuni versi della *Christabel* di Coleridge, del seno della strega » - senza dubbio i versi culminanti che riguardano « Uno spettacolo da sognare, non da raccontare! ». Ma prima, *Christabel*. Pur non presentando mai esplicitamente l'occhio-capezzolo, il poema offre un'incarnazione eloquente della sua tematica, quando combina nella figura di Geraldine un'immagine cruciale del seno (« la più importante del poema », come scrive un critico¹²) e un personaggio la cui « aggressività demoniaca risiede nell'occhio »¹³. In una scena indimenticabile, *Christabel* osserva Geraldine

...unbound
 The cincture from beneath her breast:
 Her silken robe, and inner vest,
 Dropt to her feet, and full in view,
 Behold! her bosom, and half her side —
 A sight to dream of, not to tell!
 O shield her! shield sweet *Christabel*! (vv. 248-54)

Prima, mentre stava conducendo alla sua stanza la « strana signora » apparsa all'improvviso da dietro una « vecchia quercia enorme e dal largo petto »

... *Christabel* saw the lady's eye,
 And nothing else saw she thereby,
 Save the boss of the shield of Sir Leoline tall,
 Which hung in a murky old niche in the wall.
 (vv. 160-63)

¹² Twitchell, James B., *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*. Durham, NC: Duke University Press, 1981, p. 47.

¹³ Paglia, Camille. « *Christabel*. » In *Samuel Taylor Coleridge*, ed. by Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1986, p. 223.

L'associazione di 'boss' con 'bosom', o seno, appare nelle definizioni dell'OED: « 1. Una protuberanza o un rigonfiamento sul corpo di un animale o di una pianta; ... 3. Una sporgenza rotonda in un lavoro martellato o intagliato ». Si potrebbe pensare anche all'armatura convenzionale delle valchirie wagneriane. Coleridge sembra giocare con l'associazione attraverso un'eco verbale nella seconda parte della poesia, quando Christabel, vedendo « lo sguardo gioioso » che suo padre Sir Leoline riceve da Geraldine, ricorda la scena chiave della notte precedente, e

Again she saw that *bosom* old,
Again she felt that *bosom* cold (vv. 457-58).

Il « tocco di questo seno » lascia tuttavia Christabel – come l'autore – incapace di specificare ciò che Geraldine definisce « Questo marchio della mia vergogna, questo sigillo del mio dolore » (v. 270). Questo antico marchio in lei appare in parte la proiezione di Christabel, che regredisce prima a una bambina che dorme con la madre (v. 301] e poi a un neonato (v. 318], nel mentre « Dreaming that alone, which is –/ O sorrow and shame! » (vv. 295-96], ovvero il « marchio del dolore » di Geraldine e il « sigillo della sua vergogna ». Per Coleridge, come per Freud, l'inconscio non conosce tempo, e

neither heat, nor frost, nor thunder,
Shall wholly do away, I ween,
The marks of that which once hath been. (vv. 424-26)

Torniamo alle prime ore del 18 giugno 1816 e al racconto di Polidori: Byron ripeté alcuni versi del poema, « del seno della strega, quando calò il silenzio e Shelley, gridando improvvisamente e portandosi le mani alla testa, corse fuori dalla stanza con una candela. ... Stava guardando Mrs. Shelley [Mary Godwin], e improvvisamente pensò a una donna di cui aveva sentito parlare che aveva gli occhi al posto dei capezzoli, cosa che, impadronendosi della sua mente, lo fece inorridire »¹⁴ (fig. 6). Mary Godwin, che già da bam-

¹⁴ Holmes, Richard. *Shelley: The Pursuit*, 1974. Reprint. New York: Viking Penguin, 1987, p. 329.

bina aveva sentito a casa l'autore di *Christabel* recitare le proprie poesie, sapeva bene che « l'orrore che Coleridge intendeva attribuire alla Lady in *Christabel* era quello di due occhi nel seno »¹⁵ e condivise certamente questa immagine con l'amante, preparando la strada all'allucinazione di cui lei stessa sarebbe stata vittima. Già in *Alastor* Shelley aveva fuso « Quel seno niveo, quegli occhi scuri e cadenti » (v. 601), e ne *La strega di Atlante* l'apparizione di figure « dal seno occhiuto » (v. 136) suggerisce una familiarità con gli effetti e affetti residuali di un primo allattamento non riuscito, la proiezione impaurita di un rimprovero genitoriale come conseguenza della rabbia e frustrazione del bambino a causa della privazione orale.¹⁶

Una delle immagini più potenti del surrealismo, *Le Viol* di Magritte, è stata prodotta in molte versioni e media tra il 1934 e il 1948. Immagine inizialmente considerata così scandalosa che nella mostra surrealista *Minotauro* (1934, Bruxelles] fu appesa in una sala privata e mostrata solo agli iniziati¹⁷, anche se nello stesso anno André Breton utilizzò il disegno di Magritte per la copertina del suo pamphlet *Qu'est-ce que le surréalisme?* (fig. 5).

Per Elizabeth Wright l'immagine di Magritte è « una metafora del senso [lacaniano] di qualsiasi sguardo, che significa desiderio e invasione del desiderio dell'altro (appunto *Le Viol*) »¹⁸. Lacan

¹⁵ Sunstein, Emily W., *Mary Shelley: Romance and Reality*, Boston, 1989, p. 112.

¹⁶ Barbara Gelpi riporta la « reazione atterrita » di Shelley al rifiuto della prima moglie di allattare il loro bambino, e commenta che « considerava enormemente significativo sia che la madre lo allattasse lei stessa, fondando così la sua soggettività - l'anima della nutrice che entrava nel bambino - sia che lei, come Harriet, non lo facesse, e con questo rifiuto lo rendeva ancora più ossessionato da un ideale del materno che lo avrebbe letteralmente appagato: colmato » [*literally fulfill him: fill him full*]. Nel suo saggio su *Prometheus Unbound* Gelpi cita due passaggi in cui « la metafora dell'allattamento, con gli occhi che sostituiscono i seni, è evidente » (p. 260).

¹⁷ Koslow, Francine A., « Sex in Surrealist Art » In *Eros in the Mind's Eye: Sexuality and the Fantastic in Art and Film*, a cura di D. Palumbo, New York: Greenwood, 1986, p. 78.

¹⁸ Wright, Elizabeth. *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*, London: Methuen, 1984, p. 118.



Fig. 5 - René Magritte, una delle molte varianti di *Le Viol*

identifica lo sguardo come « l'insediamento del desiderio nell'atto del guardare », cioè come espressione della « ricerca di una fantasia che rappresenti per il soggetto il fallo perduto » [p. 117] o un oggetto primordiale che può essere la madre. Questa dinamica appare già nel *Prelude* di Wordsworth, quando il poeta orfano, anch'egli inchiodato a « bersi dentro » la natura esterna, benedice « l'infante Bambino ».

Nurs'd in his Mother's arms, the Babe who sleeps
 Upon his Mother's breast, who, when his soul
 Claims manifest kindred with an earthly soul,
 Doth gather passion from his Mother's eye!

(vv. 2.240-43 [1805])

Lo sguardo, si potrebbe dire, è un tentativo di recuperare o ripristinare l'oggetto perduto, quello che Lacan chiama « oggetto a minuscola » e che, nella sua forma base, ci riporterebbe al neonato intento a fissare « incessantemente, dall'inizio della poppata fino alla fine, il volto della madre » (Spitz, p. 218) (cfr. la copertina di BABYTALK a p.). Come dice Lacan, « il seno ... rappresenta quella parte di sé che l'individuo perde alla nascita, e che può servire a simboleggiare l'oggetto perduto più profondo »¹⁹. Nessuna realtà nel presente potrà mai corrispondere a quel desiderio infantile. Inoltre, bisogna fare i conti con i desideri altrettanto incrollabili dell'altro; così, per Lacan, pessimisticamente, « ciò che guardo non è mai ciò che vorrei vedere ».

In questo senso la nostra costante fissazione culturale per il seno femminile (cfr ad es. i *Diari* di Sylvia Plath²⁰) potrebbe essere vista come una funzione della riluttanza a entrare nell'ordine simbolico e a riconoscere l'Io/occhio dell'altro. Questo stupro o « impossessamento » della soggettività dell'altro rappresenta anche la mossa difensiva del desiderio di non essere oggettivato dallo sguardo della madre – la spinta a non essere un altro per quegli occhi che scrutano nel profondo di sé. Magritte, in quanto artista che riordina l'intersezione tra l'ordine immaginario (o privato) e quello simbolico (o culturale), disturba lo sguardo narcisistico e regressivo dello spettatore con un'immagine che gli fa vedere « l'ubiquità del libidico » (Wright, p. 118), cioè l'immagine sempre scandalosa della nostra perdurante sessualità infantile.

¹⁹ Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*, New York: Oxford University Press, 1983, p. 156.

²⁰ *The Journals of Sylvia Plath*, a cura di Frances McCullough, con la consulenza e una prefazione di Ted Hughes, Book Club Edition, New York: The Dial Press, 1982, p. 22.

Manuel Bravo offre una versione diversa dell'idea surrealista nella sua fotografia *Lucy* (fig. 6): il titolo invoca la santa patrona degli artisti e dei malati agli occhi, raffigurata nell'iconografia medievale con un vassoio contenente gli occhi che si era strappata per scoraggiare un corteggiatore che li ammirava molto. In questo caso, gli occhi strappati rappresentano quelli dello spettatore quando incontrano lo sguardo dei suoi capezzoli, gli vengono come sottratti e posti sul vassoio formato dai bordi della fotografia. Qui giacciono, e cercano l'invisibile al di là della cornice



Fig. 6 - Manuel Bravo, *Lucy*

TESTI CITATI

ALMANZI, Renato J. « The Face-Breast Equation », *Journal of the American Psychoanalytic Association* 8 (1960): 43-70.

BROMBERG, David. « On the Occurrence of The Isakower Phenomenon In a Schizoid Disorder » *Contemporary Psychoanalysis* 20 (1984): 600-624.

CARROLL, Michael P. « On the Psychological Origins of the Evil Eye: A Kleinian View », *The Journal of Psychoanalytic Anthropology* 7.2 (Spring 1984): 171-87.

H.D. (Hilda Doolittle), *Tribute to Freud*, prefazione di Norman Holmes Pearson, New York, 1984.

HOLMES, Richard. *Shelley: The Pursuit*, 1974. Reprint. New York, 1987.

KOSLOW, Francine A. « Sex in Surrealist Art » In *Eros in the Mind's Eye: Sexuality and the Fantastic in Art and Film*, ed. Donald Palumbo, New York, 1986.

ISAKOWER, Otto. « A Contribution to the Patho-Psychology of Phenomena Associated with Falling Asleep », *International Journal of Psycho-Analysis* 19 (1938), pp. 331-45.

LEWIN, Bertram D., « Reconsideration of the Dream Screen » , *Psychoanalytic Quarterly* 22 (1953), pp. 174-99.

SPITZ, René. « The Primal Cavity: A Contribution to the Genesis of Perception and Its Role for Psychoanalytic Theory », *The Psychoanalytic Study of the Child* 10 (1955), pp. 215-40.

MALLOWAN, M. E. L., «Excavations at Brak and Chagar Bazar» *Iraq* 9 (1947), pp. 1-266.

PAGLIA, Camille. « Christabel ». In *Samuel Taylor Coleridge*, ed. by Harold Bloom. New York, 1986

SILVERMAN, Kaja. *The Subject of Semiotics*, New York, 1983

SUNSTEIN, Emily W., *Mary Shelley: Romance and Reality*, Boston, 1989.

TWITCHELL, James B., *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*, Durham (NC), 1981.

WRIGHT, Elizabeth. *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*, London, 1984.

_____ *The Journals of Sylvia Plath*, ed. Frances McCullough in collaborazione con Ted Hughes, prefazione di Ted Hughes, New York, 1982.

da leggere

FRANCESCO DIMITRI, *Never the wind*, Londra 2022,
Titan Books, 319 pp., £ 8.99

Non è vero che i ciechi vedono di più.

A quasi 13 anni Luca Saracino diventa progressivamente cieco. Questo evento catastrofico catalizza nei suoi genitori una svolta radicale. Decidono di andare alla ricerca di un nuovo inizio. Lo vedono là dove inizia ogni possibilità di vedere. Con l'ingenuità cieca di chi vede, si dirigono verso l'origine, il *punctum* dal quale ogni realtà si dirama e la realtà sembra poter essere riscritta. Tornano in Puglia, nella masseria di famiglia, vicino al mare. Sono portatori superficiali della razionalità metropolitana. Si trincerano dietro un progetto – un sogno – fatto di calcolo: trasformare la masseria in un albergo. In questo modo si forzano a non vedere lo zero dell'origine, luogo geometrico di ogni non programmabile possibilità o accadimento.

Eppure il nome della loro masseria avrebbe dovuto metterli in guardia. Masseria del Vento, Masseria del Pneuma, il soffio primitivo.

Luca entra nella masseria, e comincia a percorrerla da cieco. Intorno a lui i genitori si affannano tra la apparente logica funzionale del cantiere di ristrutturazione, le norme, i soldi; però anche le non scritte regole locali, le eredità di passati familiari e di conflitti con altre famiglie, le reti di parentela, un figlio – il fratello di Luca – che sfugge al destino assegnatogli.

Luca va per un'altra strada. Non vede, perciò può vedere l'invisibile. Prima della sua cecità ha trascorso qui molte estati. Cerca nella memoria frammenti della mappa di questo territorio un tempo conosciuto. Ma la memoria si rivela una griglia incerta. Dalle sue smagliature fuoriescono presenze ferine, odori selvaggi, suoni primitivi - il pneuma è il più primitivo dei suoni -, passi incalzanti. Qualcosa/qualcuno popola lo spazio profondo della masseria, una entità terrorizzante. Il *Wanderer*.

Qui entra Ada, la figlia di vicini di casa un tempo – un tempo? – nemici, i Guadalupi, lui cardiologo, lei psichiatra, insediati nei due gangli della vita. Ada è un doppio della sorella morta, di cui ha ricevuto il nome e il destino capovolto dei doppi. Ada vede. Diventa l'occhio surrogato di Luca. Ma anche la sua pelle, una protesi del suo corpo, la mediatrice della terra e del mare, la garante della realtà e la traduttrice dei piaceri del vivere lì.

Inizia il *Bildungsroman*. Luca entra nelle dinamiche della famiglia Guadalupi così come le racconta Ada: garante del cuore e garante dell'anima in preda a un delirio religioso paranoideo, con la loro figlia/doppio-negativo-della-figlia-buona vista come una incarnazione del Demonio. Ada da salvare dal Demonio attraverso la ferocia sadica, a costo di ucciderla. In parallelo, incontra un intreccio di violenza nella propria famiglia, espresso da un fucile nascosto che vaga.

Le due vicende si saldano. In un crescendo gotico, con l'aiuto di Luca e con il fucile dei Saracino Ada uccide il padre e la madre e si libera dei loro corpi. Niente la accusa, Luca tiene il punto – e poi chi attribuirebbe valore alcuno a eventuali testimonianze di un cieco? Ada e Luca possono andare ciascuno per la propria strada nella vita.

Fin qui il racconto di Luca – la narrazione è una lunga soggettiva.

Ora il giro di vite. Un'altra narrazione è possibile. Ada è folle di odio verso la sorella perfetta di cui le è stata incistata l'identità. Verso i genitori che hanno agito questo furto d'anima. Verso il mondo della 'cura' che i genitori incarnano. Forse gli altri, e i genitori stessi, hanno ragione: è 'strana' perché psicotica. Sopravvissuta alla sorella, si porta dentro la distruttività onnipotente di chi in fondo viene dal regno dei morti. Il delirio religioso del padre e della madre è simmetrico al delirio della figlia, in una *folie à plusieurs* cui nessuno di loro sfugge. Paranoia con paranoia, circolarmente.

Luca come l'agente cieco di un progetto di distruzione. Chi più di un cieco bisognoso di amore, sesso e mappe può essere irretito in una narrazione che lo rende complice attivo di un assassinio? Paranoica, Ada usa abilmente una costruzione paranoica del Nemico

dalla quale il cieco Luca potrebbe difendersi solo con la realtà. Ma la realtà di Luca è prodotta da Ada. Lei traduce la pericolosità angosciata del territorio della Masseria, ma anche la paura indotta dalla evidente incapacità operativa dei genitori, dai fallimenti universitari del fratello, dai veleni della famiglia estesa, in presenze del Terrore e forme del Male. Così lo prepara a schierarsi contro il Male che Ada gli propone in correo, i suoi genitori da uccidere, la sua vendetta - finalmente.

Ogni tanto qualche elemento fa sospettare di Ada. Dettagli eccessivi, smentiti o lasciati cadere nella narrazione quasi per caso, come in ogni poliziesco di qualità. La foto del *Wanderer* che si rivela foto del nulla. L'attenzione al fucile. Le verità della comunità anticipate come manipolazioni dei genitori. La nobiltà ribelle della sua 'stranezza' che la assolve dall'essere 'stranezza' vera.

Ma noi lettori non prestiamo attenzione a questi segnali. L'Io narrante ha sempre ragione e gode di un sovrappiù di verità. A questo Francesco Dimitri aggiunge per Luca Saracino un mitologema potente: si sa che i ciechi 'vedono' molto che sfugge ai vedenti. Non hanno la banalità autoevidente dello sguardo. I ciechi vedono le verità alle quali i vedenti sono ciechi. Tiresia e tanti altri in Occidente e altrove. Non si dubita del terzo occhio.

Questo è il pneuma che si impossessa del lettore di *Never the wind*. Un pneuma umano, abilmente costruito sulla Masseria del Vento. La forza veridica dell'immaginario collettivo.

Viene da dire: bravo Francesco Dimitri. Il lettore è framed. Com'è suo eterno destino. (*enrico pozzi*)

riviste

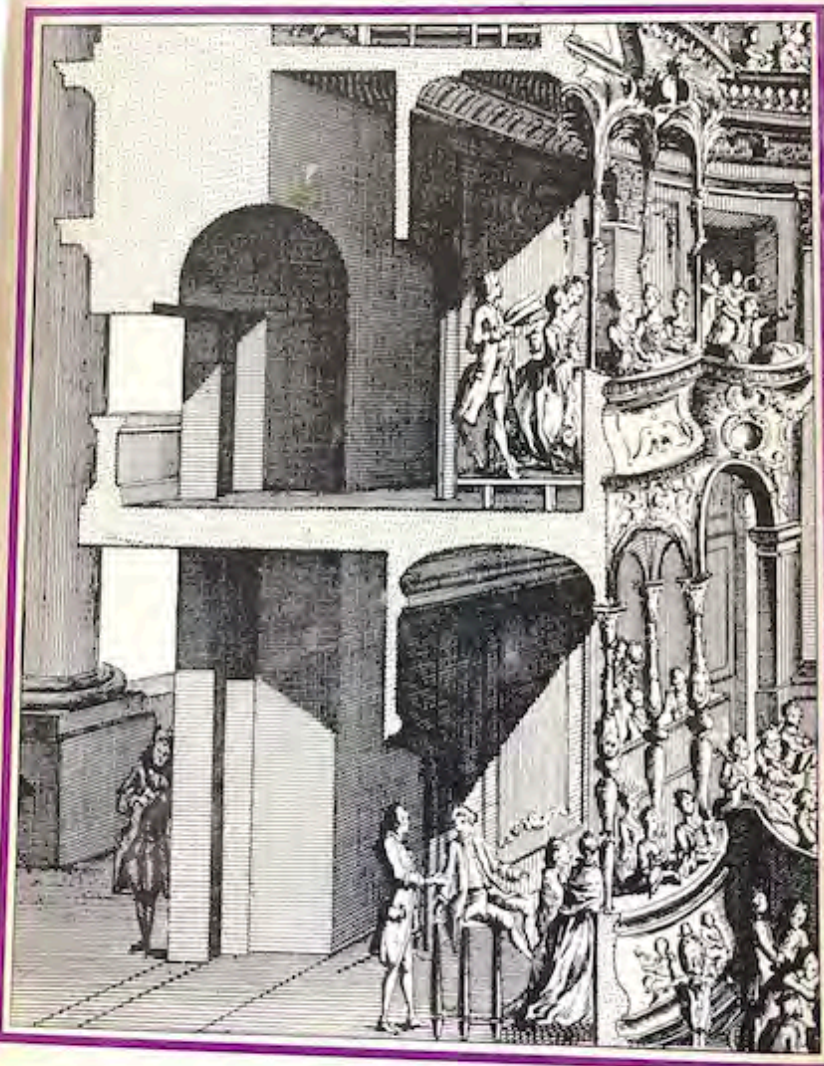


archetipi

PETER WEISS

**LA PERSECUZIONE E L'ASSASSINIO
DI JEAN-PAUL MARAT**

rappresentati dai filodrammatici di Charenton,
sotto la guida del Marchese di Sade



EINAUDI

L'ideologia come forma vettore struttura matrice di
folies à plusieurs

La sua vocazione paranoica a spiegare tutto consente
a ogni delirio di sentirsi parte della
Storia del Mondo.

L'ultima lettera di Nikolaj Bucharin al suo carnefice
Stalin durante i Processi di Mosca

Il tentativo allucinato di un nonno per trasformare il
gioco erotico suicida del nipote quattordicenne in
episodio di uno «sterminio di classe»

I «logici folli» dell'*Estetica del Male* (Wallace Stevens)

IDEOLOGIA DELIRIO

10 dicembre 1937.

L'ultima lettera a Stalin

di NIKOLAJ IVANOVIC BUCHARIN

Strettamente riservato Personale
Chiedo che nessuno legga questa lettera senza l'autorizzazione di I. V. Stalin.

Dagli Archivi della
Presidenza del Pcus,
f.3, inv. 24, dossier
427, f. 13-18, pubblicato in *Istocnik*, 1993.
Le note sono di N.
Werth -

a I. V. Stalin

Josif Vissarionovic!

Ti scrivo questa lettera, che è sicuramente la mia ultima lettera. Ti chiedo il permesso di scriverla, benché mi trovi in stato di arresto, senza formalismi, tanto più che la scrivo solo per te e la sua esistenza o non esistenza dipende solo da te...

Oggi si chiude l'ultima pagina della mia tragedia e, forse, della mia vita. Ho esitato a lungo prima di scrivere, tremo per l'emozione, migliaia di sentimenti diversi mi travolgono e mi controllo a fatica. Ma proprio perché mi trovo sull'orlo dell'abisso voglio scriverti questa lettera di addio, finché sono ancora in tempo, finché riesco a scrivere, finché i miei occhi sono ancora aperti e finché il mio cervello funziona.

le sottolineature sono
di Bucharin

Perché non vi siano malintesi, voglio dirti subito che per il mondo esterno (la società):

1. Non ritratterò pubblicamente niente

di quanto ho scritto durante l'istruttoria.

2. Non ti chiederò niente su questo, e su tutto ciò che ne discende, non ti implorerò nulla che possa deviare questa vicenda dal corso che sta seguendo. Ti scrivo solo per tua informazione personale, non posso abbandonare questa vita senza averti scritto queste poche ultime righe, perché sono tormentato da diverse cose che devi conoscere:

1. Trovandomi sull'orlo del baratro da cui non c'è ritorno, ti do la mia parola d'onore che sono innocente dei crimini che ho ammesso nel corso dell'istruttoria.

2. Facendomi l'esame di coscienza, posso aggiungere a tutto quello che ho già detto al Plenum quanto segue, e cioè:

a) un giorno ho sentito parlare della critica rivolta, mi sembra, da Kuzmin, ma non mi è mai venuto in mente di dargli la minima importanza.

b) su quella riunione [v. sopra] di cui non sapevo niente (idem per quanto riguarda la piattaforma di Riutin) mi accennò qualcosa Aichenvald, per strada, post factum (« i giovani si sono riuniti, hanno fatto una relazione »), o qualcosa del genere. È vero, ammetto di averlo nascosto, ho avuto pietà dei «giovani».

c) nel 1932, ho fatto il doppio gioco con i miei «discepoli»: Pensavo sinceramente che li avrei riportati completamente sulla retta via del Partito, oppure che li avrei allontanati. Ecco, tutto qui. Ho purificato la mia coscienza fin nei minimi dettagli, Tutto il resto, o non c'è stato o, se c'è stato, non ne

il Plenum del Comitato Centrale del 23 febbraio - 5 marzo 1937, al termine del quale Bucharin e Rykov furono arrestati

V. Kuzmin: giovane economista vicino a Bucharin. Kuzmin e Aichenwald facevano parte di una cerchia di economisti che si riunivano periodicamente, agli inizi degli anni Trenta, intorno a Bucharin. In una di queste riunioni, nel 1932 o 1933, Kuzmin avrebbe detto che bisognava eliminare fisicamente Stalin. Nel 1933 la maggior parte dei «giovani economisti buchariniani» furono arrestati dalla Gpu e condannati a morte nel 1937-1938.

Nel 1932, Martemian

Riutin redasse due testi molto critici sulla politica di Stalin dal 1929: una « piattaforma politica » dal titolo *Stalin e la crisi della dittatura proletaria* e un appello « A tutti i membri del partito ». Arrestato dalla Gpu, fu condannato a una pesante pena di detenzione in un campo. Stalin avrebbe voluto che lo si condannasse a morte, ma gli altri membri dell'Ufficio politico si opposero a questa misura estrema, fino allora mai applicata a un dirigente politico.

sapevo niente.

Al Plenum ho detto la verità, tutta la verità, ma nessuno mi ha creduto. E ora ti ripeto questa assoluta verità: in tutti gli ultimi anni ho seguito onestamente e sinceramente la linea del Partito e ho imparato, nel mio animo, a rispettarli e ad amarli.

3. Non avevo altra 'soluzione' che confermare le accuse e le testimonianze degli altri e svilupparle; diversamente, si sarebbe potuto pensare che io non mi 'arrendevo'.

4. A parte le circostanze esterne e la considerazione 3 (vedi sopra), ecco il risultato delle mie riflessioni su tutto quel che sta accadendo, ecco la conclusione cui sono arrivato:

C'è l'idea grande e audace dell'epurazione generale

a) in rapporto alla minaccia di guerra,
b) in rapporto al passaggio alla democrazia. Questa epurazione tocca a) i colpevoli, b) gli elementi dubbi, c) gli elementi potenzialmente equivoci. Non può evidentemente non riguardarmi. I primi sono messi in condizione di non nuocere in un modo, gli altri in un altro e i terzi in un altro ancora. In questo modo la direzione del Partito non corre alcun rischio, si dota di una garanzia totale.

Ti prego, non pensare che ragionando così tra me e me io ti rivolga qualche rimprovero. Sono maturato, capisco che i grandi progetti, le grandi idee, i grandi interessi sono più importanti di tutto, che sarebbe meschino mettere il problema della mia miseranda persona sullo stesso piano di questi interessi

di importanza mondiale e storica, che gravano soprattutto sulle tue spalle. Ed ecco ciò che mi tormenta di più, il paradosso più insopportabile:

5) Se fossi assolutamente sicuro che tu vedi le cose come me, allora la mia anima sarebbe sgravata da un peso tremendo. Ebbene, che fare? Se è necessario, è necessario! Ma credimi, il mio cuore sanguina al solo pensiero che tu possa credere alla realtà dei miei crimini, che tu possa credere dal profondo alla tua anima, che io sia veramente colpevole di quegli orrori. Se così fosse, cosa vorrebbe dire? Vorrebbe dire che io stesso contribuisco alla rovina di una serie di persone (a partire da me stesso), che faccio il Male consapevolmente! In questo caso, non si giustifica più niente. E tutto si ingarbuglia nella mia mente e ho voglia di urlare e di sbattere la testa contro il muro! In questo caso, infatti, sono io a causare la rovina degli altri. Che fare? Che fare?

6. Non provo un'oncia di risentimento. Non sono cristiano. Certo, ho le mie stranezze. Ritengo di dovere espiare per gli anni in cui ho realmente condotto una battaglia di opposizione contro la Linea del Partito. Sai, quello che più mi tormenta in questo istante è un episodio che forse hai dimenticato. Un giorno, probabilmente era durante l'estate del 1928, ero da te e mi hai detto: "Sai perché ti sono amico? Perché tu sei incapace di tramare contro chiunque ». Concordo, e subito dopo corro da Kamenev ("primo incontro »). Che tu mi creda o meno, è questo episodio che mi tormenta, è il peccato originale, il peccato

di Giuda. Dio mio! Che imbecille, che stupido ero allora! E adesso, espio per tutto questo al prezzo del mio onore e della mia vita. Per questo perdonami, Koba. Scrivo e piango. Non mi importa più niente, e lo sai bene: non faccio che peggiorare il mio caso, scrivendoti tutto questo. Ma non posso tacere, senza chiederti per l'ultima volta perdono. Per questo non sono in collera con nessuno, né con la direzione del Partito, né con gli istruttori, e ti chiedo ancora una volta perdono, benché io sia punito in modo tale che tutto ormai è solo tenebre...

N. S. Allilueva, la moglie di Stalin, suicidatasi nel 1932

7. Quando avevo alcune allucinazioni, ti ho visto varie volte e una volta ho visto Nadejda Serguievna. Si è avvicinata a me e mi ha detto: « Che cosa vi hanno fatto, N. I.? Vado a dire a Iossif che venga ad aiutarvi ». Era tutto così reale che ho sobbalzato e stavo per scriverti perché... tu venissi ad aiutarmi! La realtà si mescolava con l'allucinazione. So che Nadejda Serguievna non avrebbe mai creduto che io potessi pensar male di te, e certo non a caso il mio inconscio infelice l'ha chiamato in mio soccorso. Quando penso alle ore che abbiamo passato a discutere insieme... Dio mio, perché non c'è un apparecchio che ti permetta di vedere la mia anima lacerata, come dilaniata da becchi d'uccello! Se solo tu potessi vedere come sono intimamente legato a te, non come tutti quegli Stetski e Tal' Suvvia, perdonami per tutta questa « psicologia ». Non c'è più un Angelo che possa fermare la spada di Abramo! Che il Destino si compia!

Alexis Steski, redattore capo della rivista Bolchevik; Boris Tal', responsabile del dipartimento « Stampa » del Comitato Centrale e vicedirettore capo delle *Izvestia*.

8) Permettami, infine, di chiudere con queste ultime, piccole richieste:

a) Preferirei mille volte morire che sopportare il processo che mi attende. Non so come potrò vincere il mio carattere, tu lo conosci. Non sono un nemico del Partito, né un nemico dell'Urss, e farò tutto quello che potrò, ma, viste le circostanze, le mie forze sono allo stremo e sentimenti dolorosi invadono il mio animo. Tralasciando ogni sentimento di dignità e di vergogna, sono disposto a mettermi in ginocchio e a implorarti di evitarmi questo processo. Sicuramente, però, non c'è più niente da fare e io ti chiedo, se è ancora possibile, di permettermi di morire prima del processo, anche se so che su questo tu sei severissimo.

b) Se mi attende una sentenza di morte, ti prego, ti supplico in nome di ciò che ti è caro, di non farmi fucilare, voglio assumere da solo del veleno (dammi della morfina, per addormentarmi e non svegliarmi più). Questo è un aspetto per me molto importante, sto cercando le parole per supplicarti: politicamente, questo non farà torto a nessuno, nessuno lo saprà. Ma almeno lasciami vivere gli ultimi istanti come voglio. Abbi pietà! Visto che mi conosci bene, capisci cosa voglio dire. A volte guardo la morte con occhi lucidi e so bene di essere capace di atti di coraggio. Eppure, a volte, questo mio stesso io è così debole, così infranto che non è più capace di nulla. Allora, se devo morire, voglio una dose di morfina. Te ne supplico...

c) Voglio poter dire addio a mia moglie e a mio figlio, non a mia figlia. Ho pietà

di lei, sarebbe troppo duro per lei. Quanto ad Aiuta, è giovane, supererà la cosa, e poi ho voglia di dirle addio. Ti chiedo di poterla incontrare prima del processo. Perché? Quando chi mi è vicino sentirà ciò che ho confessato, potrebbe mettere fine ai suoi giorni. Devo prepararli in qualche modo. Penso sarebbe meglio anche nell'interesse della vicenda, della sua interpretazione ufficiale.

d) Se mai mi venisse risparmiata la vita, vorrei (ma dovrei parlarne con mia moglie) andare in esilio in America per X anni. Argomenti a favore: farei campagna sui processi, condurrei una lotta mortale contro Trotskij, riavvicinerei a noi vasti strati intellettuali, sarei in pratica l'anti-Trotskij e condurrei tutta la faccenda con formidabile entusiasmo. Potreste inviare insieme a me un cechista sperimentato e, come ulteriore garanzia, potreste tenere in Urss mia moglie in ostaggio per sei mesi, il tempo perché possa dimostrare nei fatti come spacco la faccia a Trotskij & C., ecc.

Se tu avessi anche solo un atomo di dubbio su questa variante, mandami anche per venticinque anni in esilio a Petchora o alla Kolyma, in un campo. Vi organizzerei un'università, un museo, una stazione tecnica, degli istituti, una galleria d'arte, un museo etnografico, un museo zoologico, un giornale del campo. In una parola, svolgerei un lavoro da pioniere di base, fino alla fine dei miei giorni, insieme alla mia famiglia. Per la verità, non ho quasi speranza, poiché il semplice fatto del

cambiamento di direttiva del Plenum di febbraio è gravido di significato (e vedo bene che il processo non avrà luogo domani).

Ecco dunque le mie ultime richieste (ancora: il lavoro filosofico, che è rimasto a casa mia, contiene parecchie cose utili).

Iossif Vissarionovich! Tu hai perso con me uno dei tuoi generali più capaci e devoti. Va bene, è acqua passata. Ricordo quel che Marx scriveva a proposito di Barclay de Tolly, accusato da Alessandro I di averlo tradito. Diceva che l'imperatore si era privato di un eccellente collaboratore. Con che amarezza ci penso! Mi preparo interiormente a lasciare questa vita, e non provo, verso voi tutti, verso il Partito, verso la nostra Causa, nient'altro che un sentimento di immenso amore senza limiti. Farò tutto ciò che è umanamente possibile e impossibile. Ti ho scritto su tutto. Su tutto ho messo il puntino sulle i. L'ho fatto in anticipo, perché non so in che stato sarò domani, dopodomani, ecc.

Forse, nevrastenico come sono, sarei preso da una apatia totale e assoluta, tale che non sarei neanche capace di muovere il mignolo.

Ora invece, con la testa pesante e le lacrime agli occhi, sono ancora in grado di scrivere. La mia coscienza è pura davanti a te, Koba. Ti chiedo un'ultima volta perdono (un perdono spirituale). Ti abbraccio, nel pensiero. Addio per i secoli dei secoli e non serbare rancore all'infelice che sono. N. Bucharin

(10 dicembre 1937).



Stalin e Bucharin



Marzo 1938. Bucharin (al centro) e Rykov condotti alla seduta del Tribunale che li condannerà a morte

delirare contro la morte personale, storica

Il 13 marzo 1938, Nikolaj Ivanovic Bucharin viene giustiziato nel carcere della Lubjanka. Era stato uno dei vertici della rivoluzione bolscevica. Nella sua *Lettera al Congresso* del 24 dicembre 1922 – il cosiddetto *Testamento* – Lenin lo aveva definito « il prediletto di tutto il partito ». Nella stessa pagina Lenin chiedeva l'allontanamento di Stalin dalla carica di Segretario generale del Pcus. 16 anni dopo, Stalin trionfante elimina fisicamente l'allora rivale.

Bucharin era stato arrestato il 27 febbraio 1937 durante il Plenum del Comitato Centrale. Il 2 marzo 1938 inizia il processo. Insieme ad altri 20 imputati Bucharin è accusato di essere uno dei leader del cosiddetto Blocco Trotskista di Destra, colpevole di una serie fantasiosa di crimini, tra cui il progetto di assassinare Stalin, il rovesciamento del regime sovietico e lo smembramento dell'URSS, la restaurazione del capitalismo, lo spionaggio, il sabotaggio di settori industriali chiave ecc. 18 dei 21 vengono condannati a morte, e in 24 ore la sentenza viene eseguita.

Con questo Terzo processo di Mosca si conclude l'eliminazione fisica di tutti i vertici del Partito e della rivoluzione bolscevica non incorporati nel nuovo gruppo di potere staliniano. Gli altri – il livello immediatamente inferiore – vengono annientati in modo discreto, senza vistose rappresentazioni pubbliche. Oltre il 70% dei 139 membri titolari o supplenti del Comitato Centrale eletto al XVII Congresso del Pcus (1934) sono arrestati e giustiziati. Stessa sorte per 1.108 dei 1.966 delegati.¹ Quasi un'intera generazione politica viene spazzata via, lasciando lo spazio libero agli 'uomini nuovi' e al potere assoluto di Stalin.

Come la Rivoluzione francese durante il Terrore, anche la Rivoluzione bolscevica divora i suoi figli, con metodo e rigore. L'annientamento dei rivali politici assurge a paradigma della gestione dei conflitti, delle resistenze, delle opposizioni e del Male nell'intera società sovietica. Come nella Rivoluzione francese, il complotto diventa l'organizzatore cognitivo

¹ Cfr. il cosiddetto *Rapporto Kruscev* al XX Congresso del PCUS, 25 febbraio 1956. La migliore edizione critica è a cura di Jean-Jacques Marie: *Rapport sur le culte de la personnalité et ses conséquences, présenté au XXe congrès du Parti communiste d'Union soviétique, dit Le rapport Khrouchtchev*, Paris, Seuil, 2015.

ed emozionale della realtà. L' 'alto' modella il 'basso'. Alla micro-strage dell'apparato corrispondono le stragi estese e gli internamenti di oltre 1,5 milioni di cittadini percepiti come a vario titolo socialmente e politicamente pericolosi: ex-kulaki, ex-funzionari zaristi, ex-commercianti, persone nate nei paesi sbagliati (Polonia, Germania, Finlandia...), *lumpenproletariat* urbano, intellettuali, professori, scienziati, artisti, letterati, socialisti rivoluzionari, trotskisti ecc ecc. Molti gli giustiziati. Molti i morti lenti nell'Arcipelago Gulag.

Morti anonime. Quelle dei Processi di Mosca dovevano essere invece morti pubbliche. Coreografia di una sottomissione totale e interiorizzata al nuovo potere. Non bastava essere imputati e condannati. Occorreva ridursi a nulla di fronte alla maestosità della Potenza che aveva istituito quei rituali pubblici. Non solo ovviamente colpevoli, ma collaboratori consenzienti e attivi di ciò che li stava mandando a morte. Di qui una caratteristica centrale di quei processi che colpì tutti gli osservatori e servì da alibi a chi, in buona o cattiva fede, aveva bisogno di credere: la confessione pubblica dei propri delitti. Tanto più inverosimili, quanto più consacranti l'onnipotenza del Potere.

Si è discusso molto di queste 'confessioni'. Spesso andavano oltre le accuse e le arricchivano 'spontaneamente' di molti dettagli. Risultato di violenza fisica e di tortura, come lo stesso Stalin aveva preconizzato in un telegramma cifrato del 10 gennaio 1939, ricordando che già dal 1937 il Comitato Centrale l'aveva autorizzata. Annichilimento da sostanze psicotrope (gli imputati sembravano assenti, spesso con lo sguardo perso nel vuoto, reagivano con lentezza alle domande del Procuratore generale Vyšinskij). Ricatto minacciato e spesso attuato sulle famiglie. Tentativo di ingraziarsi la clemenza di Stalin (questo poteva valere forse per il Primo Processo, ma da allora tutti gli imputati sapevano bene che li aspettava la morte).

E anche il risultato di un crollo dell'Io: questi dirigenti rivoluzionari si erano identificati attivamente, da protagonisti, con un progetto politico e sociale; con una filosofia della storia; con le entità che di questa filosofia rappresentavano l'attuazione concreta; con il Partito come rete-bozzolo di relazioni; con l'appartenenza come modalità di rapporto con la realtà; con un sistema simbolico, i suoi linguaggi, retoriche e regole, emblemi. Essere messi sotto accusa proprio da ciò di cui erano stati parte integrale significava una perdita radicale di senso della propria vita, un esilio dalla Storia. La 'confessione' diventa allora anche una strategia per rimanere dentro la Storia attraverso il sacrificio di se stessi e la rinuncia ad essere Io per rimanere Soggetto storico. Da sempre le confessioni

pubbliche sono un atto di sottomissione dell'individuo al gruppo, a una trascendenza sociale. Le 'confessioni' venivano diffuse in modo capillare nell'intera Unione Sovietica e nella struttura della Terza Internazionale, nei Partiti comunisti di tutto il mondo, nei media capitalisti. Farsi capro espiatorio significava accettare di svolgere, in nome della Storia, la funzione fondamentale del capro espiatorio: spostare fuori dal gruppo il Male e garantire in questo modo la coesione del gruppo. Dunque essere ancora e sempre parte della Storia. Morire per essere vicariamente immortali nel delirio dell'ideologia.

Due mesi prima di essere ucciso, Bucharin scrive a Stalin. La sua lettera è una sintesi di tutti i temi canonici. Dichiararsi colpevole e pronto a collaborare con il tribunale (« Non ritratterò pubblicamente niente di quanto ho scritto durante l'istruttoria »). Contemporaneamente, proclamare la propria lealtà assoluta alla Causa e al Partito, e la propria innocenza (« in tutti gli ultimi anni ho seguito onestamente e sinceramente la linea del Partito »; « ti do la mia parola d'onore che sono innocente dei crimini che ho ammesso nel corso dell'istruttoria »). Accusarsi di qualche altro misfatto e tradimento (ridicolmente marginali: la strategia di alcuni imputati per rendere insensate le accuse principali). Dirsi consapevole della morte che lo attende (« che il Destino si compia », « questa è sicuramente la mia ultima lettera », « l'ultima pagina della mia tragedia e, forse, della mia vita »; « non c'è più niente da fare ». Provare a salvarsi proponendo l'autoesilio nelle aree del Gulag (Kolyma ecc), la famiglia in ostaggio, la missione all'estero negli USA per « spaccare la faccia a Trotsky ». Lodare « l'idea grande e audace della epurazione generale » (che sta per ucciderlo).

C'è altro. Al centro di questa ultima lettera, Stalin. L'unico che potrebbe salvarlo. La Potenza incarnata di fronte alla quale farsi piccolo, fragile, psichicamente compromesso, impotente, piangente, impaurito dalla sofferenza dell'esecuzione (la morfina invece della fucilazione). L'entità maestosa e giudicante di fronte alla quale Bucharin si dichiara senza peccato, puro (« la mia coscienza è pura davanti a te »), scervo di odio e di risentimento, carico di « un sentimento di immenso amore senza limiti ». Koba, il soprannome amichevole, richiamo di una intimità perduta (« Se solo tu potessi vedere come sono intimamente legato a te »), Koba cui ricorda la moglie suicida, Koba aggredito dal proprio « tradimento », Koba al quale « chiedere per l'ultima volta perdono ».

Solo piccola tattica disperata questo ricorso a Koba? non più solo Josif Vissarionovic Stalin, Segretario generale del Pcus; non più ruolo ma persona; da persona a persona? E solo piccola tattica dichiarare illi-

mitato amore « verso il Partito, verso la nostra Causa »? O dirsi il nulla di fronte alla Storia che il Partito e Koba incarnano (« sarebbe meschino mettere il problema della mia miseranda persona sullo stesso piano di questi interessi di importanza mondiale e storica, che gravano soprattutto sulle tue spalle ») ?

Oppure sotto traccia un'altra trama del testo: l'intreccio tra l'ideologia come sistema paranoideo delirante e il rapporto con il Capo carismatico come identificazione illimitata. Ognuno dei due reciprocamente vettore e verità dell'altro, in un inestricabile sincizio di mente e di ventre. La confessione anche come multidimensionale atto d'amore verso la Totalità tramite il Capo.

Così densamente vera, l'ultima lettera di Bucharin sintetizza la modalità carnale dello zero e infinito fatto proprio dal Vecchio Bolscevico Nicolaj Salmanovic Rubashov di A. Koestler, e carnalmente negata tramite morte per fame dal Vecchio Bolscevico Ryjik di Victor Serge. Ovvero, Estetica del Male..... (*enrico pozzi*)

NOTA

Da leggere Arthur Koestler, *Darkness at noon*, pubblicato a Londra nel 1940 in una frettolosa traduzione dal tedesco; ora in una nuova traduzione sul manoscritto ritrovato: New York, Vintage, 2019. Sulle vicende del testo, Michael Scammell, « A Different "Darkness At Noon" », *New York Review of Books*, 7 Aprile 2016, LXIII, n. 6 (<https://www.nybooks.com/articles/2016/04/07/a-different-darkness-at-noon/>).

Sempre da leggere Victor Serge, *L'affaire Toulaev*, Paris, 1948, poi ristampato con una "Introduzione" di Susan Sontag (varie edizioni italiane). Serge aspetta ancora studi critici capaci di rendere giustizia alla sue molte appassionate ricostruzioni di come una Rivoluzione mangi i propri figli, da Kronstadt in poi.

La letteratura sulle purghe staliniane e sui processi di Mosca è amplissima. Un riferimento in parte indiretto ma per me importante: Vasiliij Grossman, *Vita e destino*, Milano, Adelphi, 2008, la nuova traduzione dal manoscritto originale fortunatamente salvato da A. Sacharov. La stesura definitiva era stata sequestrata dal KGB nel 1961, Grossman morì nel 1964, e il suo potente affresco uscì postumo in Svizzera nel 1980.

Sulle dinamiche dei 'processi' e delle 'confessioni', un racconto in prima persona sulla propria condanna all'ergastolo: Artur London, *L'aveu* (1968; tr. it. Milano 1970). Sinistre le sue delazioni sistematiche. Intelligente Annie Kriegel, *Les Grands Procès dans les systèmes communistes*, Paris, Gallimard, 1972.

Victor Serge

Memorie di un rivoluzionario

1901-1941

"La rivoluzione è così. Questa è la realtà. Essa non è come la sogniamo, né come vorremmo che fosse. Eccola là

32 DIMENSIONI  LA NUOVA ITALIA



... Revolution Is the affair of logical lunatics

di WALLACE STEVENS

Esthétique du mal (1944) XIV

Victor Serge said, "I followed his argument
With the blank uneasiness which one might feel
In the presence of a logical lunatic."
He said it of Kostantinov. Revolution
Is the affair of logical lunatics,
The politics of emotion must appear
To be an intellectual structure. The cause
Creates a logic not to be distinguished
From lunacy ... One wants to be able to walk
By the lake at Geneva and consider logic:
To think of the logicians in their graves
And of the works of logic in their great tombs.
Lakes are more reasonable than oceans. Hence,
A promenade amid the grandeurs of the mind,
By a lake, with clouds like lights among great tombs,
Gives one a blank uneasiness, as if
One might meet Kostantinov, who would interrupt
With his lunacy. He would not be aware of the lake,
He would be the lunatic of one idea
In a world of ideas, who would have all the people
Live, work, suffer and die in that idea
In a world of ideas. He would not be aware of the clouds,
Lighting the martyrs of logic with white fire.
His extreme of logic would be illogical.

WALLACE STEVENS (1879 - 1955) è stato uno dei più interessanti poeti nord-americani del secolo scorso.

Kostantinov, membro della Ceka e stalinista. Victor Serge ne descrive l'incontro in *Memorie di un rivoluzionario*.

... La rivoluzione è affare di logici folli

Estetica del male, 1944 XIV

Victor Serge disse: “Segui la sua argomentazione con il disagio attonito che si potrebbe provare in presenza di un logico folle”.

Lo disse di Kostantinov. La rivoluzione è affare di logici folli.

La politica delle emozioni deve sembrare una struttura intellettuale: la causa crea una logica indistinguibile dalla follia... Si desidera poter passeggiare presso il Lago di Ginevra considerando la logica: pensare ai logici nelle loro tombe

e ai mondi di logica in quei grandi sepolcri. I laghi sono più ragionevoli degli oceani. Dunque una passeggiata fra le vastità della mente, presso un lago, con nuvole come luci tra sepolcri, provoca un disagio attonito, come se si potesse incontrare Kostantinov, che interromperebbe con la sua follia. Non si accorgerebbe del lago.

Sarebbe il folle di una sola idea

In un mondo di idee, desiderando per tutti Vita, lavoro, sofferenza e morte in quell'idea

In un mondo di idee. Non si accorgerebbe delle nuvole, del fuoco bianco che gettano sui martiri della logica.

La sua logica estrema sarebbe illogica.

da *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2015, a cura e trad. di Massimo Bacigalupo, pp. 558-561

Ideologia vs dolore insostenibile

Un gioco suicida, un nonno e uno sterminio di classe

a cura di ENRICO POZZI

Il 6 settembre 2018 Igor Maj, 14anni, viene trovato impiccato a casa, nella semiperiferia di Milano. Si pensa al suicidio. Emerge via via un'altra ipotesi: il 'gioco' del blackout – soffocarsi fino a al limite estremo dello svenimento – lanciato da centinaia di siti sul web. Il ragazzo lo tenta in solitaria e viene ucciso dalla corda alla quale si è appeso

Igor era un giovanissimo rocciatore, con i Ragni di Lecco, con il padre, spesso in arrampicata libera. La corda che lo ha ucciso è la corda usata in falesia, quella dalla quale dipende la sicurezza propria e altrui. Quella dalla quale ogni arrampicatore libero fantastica di potersi liberare, senza più ancoraggi, senza quasi peso, viaggiatore senza bagagli nell'onnipotenza del volo euforico.

Qualche giorno dopo ricevo nella mia casella di posta universitaria una lunga mail. Viene ufficialmente dal (n)PCI, un irrilevante gruppo politico che si vuole erede puro e solo legittimo del Pcus rivoluzionario e stalinista. È fatta di tre parti.

CORRIERE DELLA SERA | SECONDA | EDIZIONE LOCALI | CORRIERE | SERVIZI

Igor Maj

Il caso

Il 14enne trovato morto e l'allarme del padre «Vittima di blackout, gioco suicida in Rete»

Milano, verifiche in corso della Procura

Non per tutti.

Non per tutti.

Non per tutti.

From: <nuovopci@riseup.net>
 Date: mer 19 set 2018 alle ore 17:01
 Subject: [(n)PCI] Lettera aperta del compagno Giuseppe Maj a proposito del colpo che la borghesia imperialista ha inferto alla sua famiglia
 To: Uni.pop.Com <uni.pop.com@lists.riseup.net>



(nuovo)Partito comunista italiano

Comitato Centrale

Sito: <http://www.nuovopci.it>
 e mail: lavocencpci40@yahoo.com

Delegazione

BP3 4, rue Léonard 93451 L'Île St Denis (Francia)
 e mail: delegacionecpncpci@yahoo.it



Nella prima il Partito introduce la lettera del nonno del ragazzo, Giuseppe Maj, dirigente del (n)PCI, e presenta la morte del ragazzo come un episodio « *della guerra di sterminio non dichiarata che la borghesia imperialista conduce in tutto il mondo contro le masse popolari* ».

Nella seconda parte, il nonno elabora la tragedia come un fatto politico, una aggressione politica e di classe alla sua famiglia come caso particolare del massacro capitalista degli esseri umani, dei giovani in particolare, e di qualsiasi legame comunitario di solidarietà capace di dare senso alla vita.

Nella terza parte, il nonno Giuseppe scrive direttamente al ragazzo morto, e a coloro che gli hanno espresso solidarietà. Si giustifica: non è potuto andare al suo funerale per un imprescindibile impegno politico, unico contrappasso possibile ad una morte in realtà tutta politica. Purtroppo la sua lotta politica non è arrivata in tempo a salvare il giovane nipote da una nemesi anch'essa politica. Ma Igor è vivo, nel e tramite il Partito e i compagni di lotta: « tu vivrai con me e con tutti quelli che ti hanno conosciuto e che partecipano a questa lotta ».

Un microevento esemplare. L'intollerabile dolore per la morte di questo ragazzo quattordicenne viene elaborato come assassinio perpetrato dal Nemico. Contro la depressione catastrofica del lutto, il Nemico consente di farsi vittima di un disegno paranoico, e l'ideologia politica struttura la paranoia con un sistema coerente di

valori, ragioni, interpretazioni storiche, protagonisti buoni e cattivi. Sullo sfondo, il gruppo ipercoeso – il partitino-setta forte della sua onnipotenza di totalità sociale compatta, il « cristallo di gruppo » di Elias Canetti in *Massa e potere*, garante dell'immortalità dei suoi membri in quanto *body politic* contro la mortalità del loro *body natural*.

Una vicenda di sofferenza e fuga dalla sofferenza nel delirio politico, una follia individuale che trova nella *folie à plusieurs* di un gruppo lo strumento per salvarsi dalla catastrofe psichica, e dalla sua consapevolezza.

Una vicenda quante volte ripetuta, in innumerevoli varianti, con sempre sullo sfondo la necessità di esorcizzare la morte e negare il lutto. Addii deliranti, che allucinano la vita. "Camerata Ramelli, presente!". "Il compagno Walter Rossi è vivo e lotta insieme a noi". E per negare più efficacemente la morte, bisogna infliggerla. Una storia - una Storia - senza fine. (*enrico pozzi*)

LA MAIL DEL (N)PCI

Comunicato CC 16/2018 - 19 settembre 2018

Lettera aperta del compagno Giuseppe Maj a proposito del colpo che la borghesia imperialista ha inferto alla sua famiglia

Nell'ambito della guerra di sterminio non dichiarata che la borghesia imperialista conduce in tutto il mondo contro le masse popolari e che miete ogni giorno migliaia di vittime, il 6 settembre scorso "una bomba ha colpito la casa" di uno dei figli del compagno Giuseppe Maj, dirigente del (n)PCI e un adolescente di 14 anni, Igor Maj, è rimasto ucciso. Pubblichiamo qui di seguito la lettera aperta che il compagno Giuseppe Maj invia a chi personalmente gli ha espresso solidarietà e a tutti quelli già capaci di prendere parte alla guerra popolare rivoluzionaria contro la borghesia imperialista che il (n)PCI promuove.

La lettera del compagno aiuta ogni lettore a comprendere meglio la natura del "lungo periodo di reazione nera e sfrenata" (indichiamo il periodo attuale con l'espressione con cui

Stalin nel lontano 1927 (<http://www.nuovopci.it/classic/stalin/carintriv.html>) caratterizzò il periodo che l'umanità avrebbe attraversato se fosse scomparsa la base rossa mondiale della rivoluzione proletaria costituita allora dall'Unione Sovietica) in cui conduciamo la lotta per instaurare il socialismo nel nostro paese e contribuire alla rinascita del movimento comunista nel mondo e alla seconda ondata mondiale della rivoluzione proletaria.

La lettera aperta mostra anche come ognuno di noi comunisti, membri del (nuovo) Partito comunista italiano, per essere all'altezza del compito di promotore della rivoluzione socialista reagisce e deve reagire a fronte dei colpi infertigli personalmente dalla borghesia imperialista: anche il personale è politico, ognuno di quelli che combattono è un uomo o una donna in carne e ossa, oltre a essere membro del Partito comunista, membro di un organismo, iscritto a un'associazione o in altro modo organizzato.

LA LETTERA DEL NONNO AI COMPAGNI DEL (N)PCI

Cari compagni e amici solidali,

sono grato ai compagni e a ognuno di quelli che hanno espresso la loro solidarietà in occasione del colpo che la borghesia imperialista il 6 settembre ha inferto a me e alla mia famiglia, portando a morte prematura mio nipote Igor. Tengo a confermare e a far rimarcare a ognuno di essi l'importanza che ha avuto la sua dichiarazione di solidarietà per aiutarmi ad affrontare la situazione e continuare energia e dedizioni maggiori il lavoro che mi è assegnato nelle file del nuovo Partito comunista italiano: la solidarietà è un'arma che dobbiamo usare senza riserve.

Mio nipote è morto a 14 anni mentre eseguiva uno di quei giochi estremi, sfide alla morte che capitalisti padroni della rete Internet, avidi di entrate pubblicitarie, diffondono gratis e liberamente via Internet, come diffondono spettacoli e messaggi pornografici e altri analoghi prodotti sfruttando la crisi di valori in cui annaspa tanta parte dell'umanità, in particolare adolescenti e giovani dei paesi imperialisti: persone che la borghesia ha privato delle vecchie ragioni di vivere e dei vecchi valori e non ne hanno ancora trovati di nuovi arruolandosi nella guerra popo-

lare rivoluzionaria che costruisce il nuovo mondo promossa dal Partito comunista.

Approfittiamone per capire più a fondo la guerra popolare rivoluzionaria che stiamo combattendo per instaurare il socialismo e porre fine alla guerra di sterminio non dichiarata in cui la borghesia imperialista ha trascinato l'umanità intera. La solidarietà che chiedo a ognuno è principalmente che dia il suo contributo, quale che esso sia al massimo delle sue capacità, a rafforzare ed estendere la guerra popolare rivoluzionaria, l'unica guerra giusta, l'unica guerra veramente santa. Esorto ognuno a tradurre la sua solidarietà per la morte precoce di mio nipote da sentimento generoso in azioni, in partecipazione alla lotta contro chi lo ha ucciso, in propaganda e propagazione di questa lotta. In che modo?

La morte di mio nipote non è solo un colpo che mi ha colpito personalmente come poteva essere la morte di una vecchia madre o eventi simili. Non è un incidente, tanto meno un incidente isolato. Come lui la borghesia imperialista uccide in Italia e nel mondo ogni giorno migliaia di adolescenti. Molti vengono uccisi nelle guerre che i gruppi imperialisti europei, USA e sionisti conducono o suscitano in vari paesi, in particolare nei paesi oppressi dal sistema imperialista mondiale, nella guerra che essi fomentano contro i paesi le cui autorità non li lasciano scorazzare liberamente e fare i loro affari. Altri muoiono per le condizioni di miseria fino alla malattia e alla fame in cui i capitalisti e il sistema capitalista costringono loro e le loro famiglie. Altri muoiono nel tentativo di emigrare. Altri sono in vario modo sommersi e deformati dalle condizioni di abbruttimento e di degrado, dall'inquinamento e dalla congestione di città e di vie di trasporto in cui la società borghese per gli interessi dei capitalisti li condanna a vivere. La miseria, la disoccupazione, l'abbruttimento, le malattie e l'inquinamento imperversano persino nei più ricchi paesi imperialisti, quelli dove sono annidati e hanno i centri del loro potere i gruppi imperialisti che dominano gran parte del mondo, i gruppi che, dopo l'esaurimento della prima ondata della rivoluzione proletaria, la fine della Rivoluzione Culturale Proletaria in Cina e la dissoluzione dell'Unione Sovietica, hanno preso nuovamente la direzione dell'umanità dando il via a un periodo di reazione nera che dura da circa quaranta anni, un periodo a cui con la lotta che conduciamo porremo certamente fine smentendo i predicatori di rassegnazione e di disfattismo.

La borghesia imperialista intreccia la sua opera di distruzione materiale con l'industria della comunicazione di massa, della pubblicità, di internet, della televisione. Un'industria invasiva, con la quale arriva dap-

pertutto, in ogni momento, a tutti, anche ai bambini. Un'industria che ogni capitalista sviluppa seguendo una legge sopra tutte le altre: deve fruttare soldi ai capitalisti che forniscono reti e attrezzature e diffondono programmi. Silvio Berlusconi è un esponente esemplare di essi. Vendono droga, sesso, armi, loschi servizi d'ogni genere. Ma offrono anche gratis porno o incitamenti a soffocarti, giochi e scene di attività omicide e suicide, manuali-guida all'omicidio e al suicidio: se aumentano i contatti, aumenta la pubblicità, con l'aumento dei contatti cresce il prezzo della pubblicità, aumentano i profili e le informazioni da vendere, più soldi per il capitalista, per il Berlusconi di turno. Questi ovviamente fa "lavorare" chi elabora i pezzi e glieli vende. Facile immaginarsi ognuno di questi "produttori" con quale stima di sé e con quale mentalità. È una comunicazione che va bene ai capitalisti: se è personalmente nell'industria di comunicazione gli procura direttamente soldi, ma in ogni caso comunque va bene a tutti i capitalisti e ai loro agenti, anche a quelli che, come Sergio Mattarella, ipocritamente e cinicamente dicono ogni volta di condividere il dolore dei familiari delle vittime. Va bene perché distoglie la massa dei giovani, dei lavoratori, delle donne dalla lotta di classe, dal partecipare alla guerra popolare rivoluzionaria con cui instaureremo il socialismo, dalla collaborazione con il Partito comunista che promuove la rivoluzione socialista costruendo il nuovo potere (il potere delle masse popolari organizzate) a partire da ogni punto in cui è presente; va bene perché distoglie dalla lotta per sostituire alla società borghese una società in cui il libero sviluppo di ogni individuo è la condizione e lo strumento per il libero sviluppo di tutti.

Mio nipote è morto perché la borghesia imperialista priva milioni di persone del senso della vita, li condanna a una vita senza senso, li priva della ragione di vivere, li fa sentire esuberanti che hanno bisogno di evadere dalla realtà e stordirsi o di dimostrare a se stessi e agli altri di esistere, di essere più bravi degli altri, di sentirsi e mostrarsi onnipotenti, di sfidare se stessi e il mondo provando di essere capaci di compiere imprese se non dannose comunque di nessuna utilità né a sé né ad altri. Non sono inseriti in un collettivo dove sviluppano se stessi sviluppando gli altri e gareggiano a chi fa meglio e di più e ognuno aiuta tutti gli altri a fare meglio e di più. La borghesia e il suo sistema in putrefazione hanno distrutto il senso della vita di milioni e milioni di individui, in particolare nei paesi imperialisti, dove non a caso cresce il numero di omicidi e di atti di violenza per futili motivi, i suicidi sono più numerosi che nei paesi

oppressi: già quattromila all'anno solo in Italia, dicono: quanti i morti sul lavoro.

Per ogni individuo il senso della sua vita sta nei rapporti che da quando nasce ha con quelli che lo mettono al mondo, con quelli che lo nutrono e curano, con quelli che gli sono vicini, lo educano e interagiscono con lui e, man mano che cresce, con un numero crescente di persone con cui è a contatto: con attività, sentimenti e idee. Così è anche per ogni adulto. Nella sua putrefazione la società borghese priva l'individuo di una comunanza di vita con i suoi vicini, con le persone vicino a cui abita (il vicinato, il quartiere, il paese), con le persone con cui lavora o studia. Vai in un'azienda di solito lontano da dove abiti e vivi perché divisione e concentrazione delle attività economiche non sono dettate dagli interessi della popolazione ma dai capitalisti; vai in azienda solo nel momento in cui il padrone ha bisogno di te e ti chiama a lavorare, nell'orario comandato dal capitalista. La comunità dei lavoratori di un'azienda, il capitalista cerca di impedire che esista: è una minaccia ai suoi affari, gli fa paura. Sempre più lavoratori precari, a tempo determinato, in appalto, in somministrazione, con contratti diversi; come se l'azienda fosse un supermercato dove uno va solo nel momento che il padrone lo ammette a vendergli la sua forza-lavoro: il lavoratore entra, dà la sua prestazione lavorativa, riceve la paga e se ne va. L'azienda non è una comunità di lavoratori che con scienza e coscienza produce qualcosa di utile alla società. È un supermercato con il quale il capitalista accumula sempre più soldi; egli lo crea, dirige e distrugge seguendo questa legge e il capitalista che viene meno a questa legge, viene soppiantato da un altro più cinico e più abile di lui.

Da qui in milioni e miliardi di uomini e donne la mancanza di senso della vita, di una comunanza sentita e vissuta di destino, di attività, di idee e di sentimenti con i tuoi compagni di lavoro, di scuola, di isolato, di quartiere: di una comunità che fa e decide con scienza e coscienza cosa fare e come fare e che a sua volta è legata alle altre comunità del paese e tramite esse a quelle di tutto il mondo.

Ecco da dove viene il colpo che oggi mi ha colpito. Quindi essermi solidale vuol dire partecipare ognuno al massimo delle sue capacità alla lotta per vincere i capitalisti ed eliminare il loro dominio sulle relazioni che ci uniscono a formare una società. Dopo che hanno preso nuovamente nelle loro mani la direzione del mondo, i capitalisti hanno scatenato e

conducono una guerra di sterminio contro la massa della popolazione. Una guerra che guasta o addirittura distrugge la principale delle forze produttrici, gli esseri umani; uccide esuberanti, anche se si guardano bene dal dichiararla, perché speculano proprio sull'ignoranza, l'incoscienza, l'abbruttimento degli esuberanti, dei loro bersagli, delle loro vittime. Una guerra che non dobbiamo ignorare, non possiamo farla cessare con la nostra bontà, non partecipando, supplicando come predicano papa Bergoglio e i suoi Gesuiti, protestando come spingono a fare i variopinti esponenti della sinistra borghese. Una guerra che dobbiamo combattere, ma combattere a modo nostro, come più ci conviene per vincere, sconfiggendo i capitalisti che l'hanno scatenata e la promuovono, ognuno avido di soldi. Dobbiamo togliere loro il potere, creando il potere delle masse popolari organizzate. Non si tratta che ci prepariamo oggi per essere pronti e iniziare domani a combattere. Ognuno di noi può iniziare da oggi a creare il nuovo potere, organizzandosi con i suoi vicini di casa, con i suoi compagni di lavoro. In cosa consiste il potere? Consiste in far fare ad altri quello che senza il tuo intervento non farebbe. Il potere del capitalista sfrutta e opprime, ha bisogno di rassegnazione e di corruzione, si perpetua solo grazie a una costrizione senza fine. Nel caso di noi comunisti, il potere è far fare ad altri quello che senza il nostro intervento non farebbe ma di cui ha bisogno e facendolo lo apprezza, si rafforza ed è pronto a fare di più e meglio, il suo sguardo si allarga, la sua coscienza si eleva. La costruzione del nuovo potere incomincia simultaneamente in mille punti isolati, ovunque siamo presenti, in punti che via via si connettono fino a costituire un potere tanto forte da estromettere i capitalisti e annientare il loro potere che oggi è ben più forte del nostro.

Questo è partecipare alla guerra popolare rivoluzionaria, l'unica guerra giusta, veramente guerra santa a cui anch'io dedico la mia vita; alla guerra santa contro il sistema capitalista, contro il dominio di questa classe di assassini ognuno maniacalmente dedito ad accumulare denaro sfruttando, opprimendo, soffocando la massa della popolazione; alla guerra per far crescere il nuovo potere, il potere delle masse popolari organizzate partendo da ogni azienda, da ogni scuola, da ogni caseggiato, quartiere e paese, fino a instaurare il socialismo.

Chiudo questa lettera diretta in particolare a ogni persona che mi ha espresso solidarietà, riportando il messaggio che ho inviato a mio nipote Igor, al suo funerale a Lambrate quartiere di Milano.

IL MESSAGGIO DEL NONNO A IGOR MORTO

Per Igor e a tutti i presenti al funerale del 13 settembre a Lambrate.

Sono tuo nonno Bepi, il padre di tuo padre, ma non sono presente di persona al tuo funerale.

Mi impedisce di esserci il compito che da anni ho scelto di svolgere nel nuovo Partito comunista italiano, nella lotta per porre fine al sistema di società che ti ha portato a una morte precoce, il sistema di cui sei stato una vittima.

Ogni giorno, nel nostro paese e in ogni angolo del mondo, migliaia di famiglie si trovano nelle nostre condizioni. Perdono persone care, anche persone ancora in giovane età. Alcune vittime delle guerre, delle violenze, della miseria e dell'abbruttimento. Altre, come te, vittime di azioni inconsulte suscitate da un flusso ininterrotto e invasivo di immagini, suoni e parole dementi, che intossicano le menti e i cuori di giovani e adolescenti, fin dall'infanzia. Tramite telefoni, computer e televisione arrivano ogni momento dappertutto. Distolgono dalla comunione di vita e dalla collaborazione in attività, sentimenti e idee, con le persone che ci stanno attorno. Portano in un mondo di fantasia malata che i padroni della nostra società, i grandi capitalisti, fanno costruire e diffondere per aumentare i soldi che come ossessi accumulano, ma soprattutto per distogliere dalla lotta per costruire la società dove ogni individuo collabora in attività, sentimenti e idee con quelli che gli sono vicini e, tramite questo suo collettivo, con tutti gli altri del suo paese e del mondo e, svolgendo il ruolo di cui è capace, ha in questo il senso della sua vita.

Da quando sei nato ho combattuto questa lotta anche per te. Perché tu avessi una vita degna di essere vissuta, ricca di attività, di sentimenti e di idee.

Pensavo che prima o poi avresti anche tu raggiunto le nostre file. Purtroppo non siamo arrivati in tempo per te.

Mi impegno a continuare su questa strada, fino a quando avremo creato una società dove i ragazzi come te vivranno e cresceranno attivi, sereni e felici. Da oggi lo faccio anche nella tua memoria.

Tu vivrai con me e con tutti quelli che ti hanno conosciuto e che partecipano a questa lotta.

Tuo nonno Bepi

PER METTERSI IN CONTATTO CON IL CENTRO DEL (N)PCI SENZA ESSERE INDIVIDUATI E MESSI SOTTO CONTROLLO DALLE FORZE DELL'ORDINE BORGHESE, UNA VIA CONSISTE NELL'USARE TOR [VEDERE [HTTP://WWW.NUOVOPCI.IT/CORRISP/RISP03.HTML](http://www.nuovopci.it/corrisp/risp03.html)], APRIRE UNA CASELLA EMAIL CON TOR E INVIARE DA ESSA A UNA DELLE CASELLE DEL PARTITO I MESSAGGI CRIPTATI CON PGP E CON LA CHIAVE PUBBLICA DEL PARTITO [VEDERE [HTTP://WWW.NUOVOPCI.IT/CORRISP/RISP03.HTML](http://www.nuovopci.it/corrisp/risp03.html)].



Corpi di pietra levigati dal fiume

di VINCENZO PADIGLIONE *

Luigi Lineri (Ronco all'Adige 1937) vive a Zevio in provincia di Verona. Nel fienile adiacente alla sua casa ha allestito in modo stupefacente una collezione originale: ciottoli di fiume a migliaia, diversamente esposti. Al centro, impilati in cumuli e torri dal precario equilibrio ma dalla suggestiva messa in scena. Ai lati e sulle pareti, presentati in modo comparativo su tavole didattiche approntate artigianalmente.

Da oltre 30 anni Lineri ispeziona il greto del vicino Adige e lo sorveglia con cura. Soprattutto nelle stagioni di bassa, ricerca in dettaglio evidenze e valori plastici che i sassi ad un tempo mostrano e celano. Con sguardo di prossimità, postura manipolativa e attenzione figurativa, Luigi Lineri interroga quella marea di pietre come uno scrigno aperto sul meraviglioso, un paesaggio di forme litiche insolite, una stratigrafia di figure impreviste: corpi di pesci, becchi di uccelli, musci di bovini, teste di pecore, di capre e mufloni. E ancora mani, falli, vagine, profili, volti, ombelichi, donne gravide, ecc. E' come se l'intero mondo del creato potesse essere in forma recondita rappresentato, ovvero si lasciasse intravedere e scoprire trasposto in frammenti stilizzati, duri e levigati. Il motto picassiano « *non cerco, trovo* » si addice bene a Lineri, alla sua visione esperta (*skilled vision*) appresa in anni di paziente osservazione sul campo. E messa alla prova con batticuore, come richiede il gioco della *serendipity* collezionistica, ogni giorno nel greto del fiume alla ricerca di pietre significative.

La casualità fortuita nei ritrovamenti costituisce comunque una prima fase. Precede e dà alimento al "lavoro analitico" ad un

* Professore ordinario di Antropologia culturale, LA SAPIENZA Università di Roma. Direttore di *AM. Rivista di antropologia museale*. Artista e collezionista. Ha ideato e realizzato numerosi musei etnografici (ma l'etichetta non rende conto della complessità dei progetti). La sua ultima opera (con Silvia Settimi) è *Musei del sé. Etnografie di giovani in camera*, Palermo 2020.



tempo classificatorio e immaginativo che si dispiega subito dopo. Dopo un primo vaglio sul terreno, Lineri sottopone nella cascina i ciottoli ad un trattamento di pulizia e di riconoscimento più attento. L'esito della raccolta quotidiana transita nel giardino o nel cortile della casa di Zevio fra selezioni e confronti visivi che possono prevedere lo spostamento ripetuto della pietra da un luogo ad un altro. Oltrepassato questo ulteriore esame, Lineri assegna al ciottolo una destinazione pertinente configurandolo come una variante da inserire in un campo visivo di pietre nell'aspetto tra loro somiglianti. Sono i cumuli e le tabelle, che impegnano lo sguardo del visitatore, e configurano densi insiemi di sassi. Che sono prossimi tra loro perché simili nei caratteri plastici e sempre capeggiati da un sasso iconico in cima o in evidenza, tenuto in mano da Lineri durante le sue visite guidate per illustrarne meglio le fattezze figurative.

Se ci domandiamo quale idea si sia fatta Lineri della sua incredibile ricerca, quale senso abbia attribuito alla sua fantastica raccolta, scopriamo una tesi originale che pretende di poggiare su argomentazioni e prove scientifiche. È necessario sapere che in origine l'immaginario di Lineri prende vigore da uno sguardo antiquario e primitivista. Come ricercatore egli si pensa archeologo impegna-

to a ritrovare artefatti lasciati nel fiume, come resti di rituali, da un'antica civiltà le cui testimonianze ormai rare meritano di essere recuperate e salvate. La sua narrazione si arricchisce e precisa quando afferma che i ciottoli dalle forme figurative diverse, da lui recuperati in copioso numero di varianti, sarebbero null'altro che glifi, segni convenzionali concreti di un primo tentativo di scrittura manifestato dai popoli antichi. La corrente ne porta ancora le tracce, ben conservate in virtù della vetustà della pietra. Al tempo stesso, proprio facendo ritrovare queste "parole concrete", il fiume esprime – secondo l'interpretazione di Lineri – un suo risentimento simbolico. Il poeta preoccupato dalla incombente minaccia dalla civiltà dei consumi e dalla devastazione del paesaggio restituisce voce con la sua ricerca a « un fiume profanato che respinge ai mitenti ancestrali offerte votive come una mitologica divinità offesa e adirata » (L. Lineri, *Adige. Un fiume di memorie*, 1993)



L. Lineri, Classificazione *Simboli maschili*



L. Lineri, Classificazione *Corpi femminili*

La narrazione fanta-archeologica è parte integrante del fascino della collezione. Convoca il mondo preistorico, il nostro rapporto sghembo con gli antenati e con il paesaggio vivo che ci hanno lasciato. Dona prestigio a un luogo altrimenti marginale di provincia. Richiama la cultura veneta come evocazione fatalmente identitaria. Apre con una dose di primitivismo (si vedano i sassi denominati *Grande Madre*) al mistero nella decifrazione delle pietre e della loro scrittura (mani o correnti hanno eroso/levigato?).

Questa interpretazione convive con una prospettiva poetica, una riconosciuta tensione metamorfica, che accomunerebbe agenzie diverse, convergenti nel richiamare l'attenzione del fruitore sugli aspetti formali: i sassi dalle incerte, ambigue e suggestive sembianze figurative, i presunti antichi maestri scalpellini sacerdoti, e Lineri stesso, impegnato con modi diversi a convincerci delle felicità delle sue parole concrete, a identificare un'espressione in un oggetto, a sondare la legittimità dell'uso di una pietra per incarnare simbolicamente un concetto. Tutti 'agenti' poetici confluenti in quanto protesi a forzare i confini di quel realistico senso comune che usiamo riservare ai sassi banalizzandoli.

Del resto l'ex-infermiere di Zevio col passare del tempo si è visto attribuire significativi meriti in ambito artistico sia come poeta dal versificare ermetico (sempre in dialogo con le pietre), sia come artiste irrégulier (cfr. L. Lineri, *Forme solitarie per un'armonia collettiva*, Verona 2010), rappresentante proprio grazie alla sua originale raccolta un'arte babelica che ha affascinato vari film maker (cfr. *I misteri dei sassi, Luigi Lineri e l'Adige: 1937* <https://www.youtube.com/watch?v=JvMKVFeIrXQ>; <https://www.costruttori-dibabele.net/luigi-lineri/>).

Questa seconda narrazione ha il merito di avvalersi dei processi di estetizzazione che ridefiniscono come arte e comunicazione ampi settori della vita strumentale. Legittima inoltre la possibilità di collocare l'opera di Lineri in un campo fertile di scambi tra cultura alta, popolare e pop, come l'allestimento e le narrazioni / interpretazioni suggeriscono.

La trasfigurazione che Lineri suggerisce e mette in scena è molteplice.

Res nullius, quali sono i sassi, trovati abbandonati in un'ansa del fiume, acquistano di colpo valore grazie all'allestimento e al rac-

conto che li trasforma in Beni, di volta in volta, in specimen, esemplari, “documenti scientifici”, testimonianze culturali, artefatti di art brut, fantareperti, in coerenza con la poetica di Lineri.

Le innumerevoli tavole didattiche con le infinite varianti, proprio nel citare gli allestimenti di mostre e musei scientifici, ne prendono artisticamente distanza: suggeriscono un ordine altro, diremo poetico di pertinenza. L'esposizione evoca di fatto esempi di serialità, sperimentati dall'arte contemporanea, e forme di parodia, presente in casi di museografia riflessiva. Come dire che la ridondante presenza nelle tabelle e nei cumuli dell'ordinare e del classificare scientifico si può felicemente tramutare nella celebrazione dell'Informe artistico, nella rappresentazione in tutto il fienile di un suggestivo e originale horror vacui.

Così merita di essere segnalata una conclusiva trasfigurazione artistica.

Il trasformarsi della Lista in Opera, per dirla con Umberto Eco. Ovvero gli infiniti “elenchi” visivi di pietre e/o di glifi, occupando senza soluzione di continuità lo spazio espositivo popolarmente connotato, si convertono in un complesso integrato e armonico, realizzano un sistema coordinato. La Lista si fa Opera, installazione artistica, pur lasciando al visitatore aperti il dubbio e la libertà di interpretare un'opera, quella di Luigi Lineri, che si presenta come un autentico studio di artista, un laboratorio attivo, un atelier fucina di pratiche originali e di pensieri immaginifici. (*vincenzo padiglione*)

Il performer Andrea Pagnes (di [VestAndPage](#)) prosegue la sua riflessione appassionata sui destini e forme del corpo contemporaneo impregnato del/dal digitale.

In **IL CORPO 5/22** si era chiesto cosa diventava il corpo del performer - e di tutti noi - durante la residenza artistica **ENDECAMERON 20**, quando il Covid permetteva solo una carne digitale.

Qui dialoga con ORLAN e Stelarc sul corpo rimasto carne ma protesi di materia non carnale – mente gancio macchina imitazione di carne carne/reliquia

Roma 1834. La storica Fernanda Alfieri si identifica con un corpo di donna al crocevia di attenzioni di maschi nella Roma papalina

Corpo posseduto perché impossibile da possedere.
Corpo indemoniato, in attesa di quelli che saranno i corpi solo isterici della Salpêtrière.

Una narrazione che cade nelle trappole epistemologiche e nei piaceri di una microstoria

**CORPI (QUASI)
IMPOSSIBILI**

Corpo Ibrido, Modificato, Mutante, Aumentato, Interfacciato

Note su ORLAN e Stelarc

di ANDREA PAGNES (*VestAndPage*)*

Nei territori della tecnologia come in quelli della performance, si tentano letture di senso su futuri che non possediamo ancora perché devono ancora arrivare, o che forse sono già qui, ma non sono distribuiti in modo uniforme. Quando il discorso tecnologico confluisce nel pensiero pratico, le distinzioni tra realtà e performance si dissolvono. I concetti costitutivi per comprendere come l'innovazione tecnologica influenzi i soggetti e gli approcci alla performance vengono rinegoziati.

Performer come ORLAN, avvalendosi dell'implantologia e della chirurgia plastica, e Stelarc, con applicazioni prostetiche, nanotecnologie, incursioni nella robotica e scienza computazionale, danno un nuovo impulso alla performance art negli ultimi due decenni del XX secolo. Il medium non è più solo il messaggio (McLuhan). Diventa l'opera stessa nel momento in cui la tecnologia s'impossessa della carne per ritrasmetterla dal mondo esperienziale dell'artista a quello della realtà condivisa.

* Performer, curatore e autore con background nell'arte visuale e nel teatro sociale, Pagnes insegna "*fenomenologie della performance*" ad *ArteZ University for the Arts* (NL) e *Accademia Unidee*, insieme alla sua compagna, l'artista tedesca Verena Stenke. Il loro duo artistico VestAndPage è attivo dal 2006 nella costituzione di comunità artistiche temporanee e nell'indagine sulle performing arts e nella cinematografia basata sulla performance. Pubblicista dal 1993, tra i riconoscimenti ricevuti: Windsor&Newton Millennium Painting Award, Robert-Schuman-Silver Medal for European Unity, Best Film Awards Berlin Independent Film Festival. I VestAndPage sono stati protagonisti dell'**ENDECAMERON20** nel Castello di Rocca sinibalda (www.endecameron.it)

ORLAN, ovvero la reincarnazione

All'inizio degli anni 90, l'artista francese ORLAN compie un potente atto radicale sul proprio corpo per cambiare il suo aspetto fisico in modo permanente. Si sottopone a una serie di nove interventi di chirurgia estetica, trasmessi via satellite come una live-streaming performance, *La Réincarnation de Sainte ORLAN* (1990-1993).

Le reincarnazioni vanno lette come performance metamorfiche per ricreare il sé attraverso atti deliberati di alienazione e riposizionamento politico. L'artista usa il viso e il corpo come strumenti duttili per attivare un processo trasformativo di identità diasporica. Questo processo scuote le certezze comuni e contrasta una società repressiva che etichetta il comportamento dell'artista come controverso e trasgressivo nei confronti della normatività.

Trasmettendo telematicamente in tempo reale le sue operazioni chirurgiche, il viso di ORLAN risulta perturbante. Suscita ansia e disagio, ma anche sentimenti di empatia e alleanza. L'artista mette in atto un'operazione che confonde apparenza, presenza e manifestazione con l'abisso dell'esistenza umana. Lo esorcizza per consentire riflessioni più confortanti: l'atto artistico radicale è voltarsi e tornare con insistenza al bivio di partenza, per non ossificarsi in luoghi dove l'unica soluzione possibile è la progressiva auto-disintegrazione.

Ogni intervento chirurgico dell'artista francese sul suo viso risponde alla volontà di rimodellare viso e corpo secondo un preciso canone estetico di bellezza classica ideale dell'arte occidentale. Realizza un ritratto immaginario, auto-ispirato a personaggi femminili dipinti da pittori di chiara fama, ognuno con il suo particolare ideale di bellezza femminile. ORLAN ricerca un concetto realizzabile di bellezza virtuale equivalente nel suo effetto a quella reale, poiché la bellezza virtuale sostituisce, ma non è una vera bellezza. Il suo obiettivo è creare un sostituto della bellezza femminile in grado di sovvertire gli ideali di bellezza fisica in sé.

Nulla giustifica quei critici detrattori che vedono in lei qualcosa di mostruoso, oppure di potenzialmente razzista come nelle sue successive auto-ibridizzazioni, esperimenti foto-digitali nei quali manipola il suo volto assemblando elementi corporali attinti da

molteplici tradizioni di rappresentazione visiva e propri a diverse civiltà e culture. Fraintendere le sue intenzioni significherebbe limitare la sua libertà artistica censurandola tramite una forma distorta di supposta correttezza politica.

Sangue, incisioni e suture possono risultare sgradevoli, anche disgustosi, ma le sperimentazioni di ORLAN sono molto più complesse di ciò che sembrano in superficie. I cambiamenti fisici ai quali si sottopone sono dettati dal suo atteggiamento critico verso una versione maschilista della storia dell'arte europea.

ORLAN escogita un suo autoritratto ideale sintetizzato al computer e basato sulla fronte della *Gioconda* di Leonardo, il mento della *Venere* di Botticelli, il naso della *Diana di Fontainebleau*, gli occhi della *Psiche* di Gérard e la bocca dell'*Europa* di Boucher. Non ha scelto determinate caratteristiche di questi personaggi femminili per la loro bellezza, ma per ciò che rappresentano. Monna Lisa è l'androgenia (o la transessualità) perché dietro al suo volto si cela quello di Leonardo. Diana è l'avventuriera aggressiva. Europa è lo sguardo nei confronti del futuro incerto. Psiche incorpora l'amore e la sete spirituale. Venere la fertilità e la creatività.

ORLAN non desidera assomigliare a nessuna di queste bellezze mitiche. Pur prendendone in prestito i motivi visivi, è attratta più dalle loro caratteristiche interiori che dal modo in cui gli artisti maschi le hanno ritratte. Se ne appropria, ma non per replicarle. La interessa il processo di auto-ibridazione, poiché riguarda anche l'autocontrollo, l'autonomia e l'autodeterminazione della donna sul proprio corpo.

Per questo obiettivo si sottopone a una pratica di violenza auto-diretta, ma scevra da implicazioni moralistiche che distinguono il bene dal male.

Sono semmai atti che sollecitano il corpo quale sensore di dolore sia fisico che psichico. ORLAN li rende pubblici per creare uno spettacolo che viola lo spettatore e stabilisce il corpo femminile come luogo di dibattito pubblico per esporre la violenza degli standard patriarcali di bellezza incarnati all'eccesso dalle sue performance.

Ognuno dei nove interventi chirurgici ha un suo tema. I dettagli sono curati nei minimi particolari: dai vestiti di chi è presente con lei in sala operatoria, realizzati da stilisti famosi come Paco

Rabanne, a oggetti di scena iconici, come un forcone da diavolo. Gli spettatori potevano rivolgerle domande durante tutto il tempo dell'operazione.

Intervento dopo intervento, l'artista si trasforma in un palinsesto vivente, soggetto e oggetto di un processo artistico che fonde materia e azione, tessuto e sutura. ORLAN orchestra l'atto chirurgico e lo de-sacralizza: non più rituale di sacrificio, ma opportunità estetica e politica che contraddice lo stereotipo della donna passiva e paziente di fronte allo sguardo inquisitivo del bisturi patriarcale.

Come trame, durante queste performance ORLAN recita e rievoca testi. Ad esempio legge ad alta voce Michel Serres, là dove il filosofo francese analizza l'Arlecchino. Il testo serve come analogia: pelle e carne sono pluriformi, riflettono molteplici provenienze, come policromo è il costume della maschera goldoniana. Per ORLAN, leggere determinati testi durante le performance chirurgiche significa sovvertire il mito biblico della creazione e l'ordine del mondo che ne deriva. Significa porre la donna all'origine della vita. Ora è la carne che si fa verbo, non più viceversa. È il corpo che dà la vita e che quindi crea il testo.

L'opera d'arte è ORLAN stessa. Le performance chirurgiche sono eventi transizionali, processi di moltiplicazione rizomatica, allegorie di un flusso dinamico di trasformazione e costante ibridazione per rivendicare un'autodeterminazione che include l'alterità integrata come movimento in sé.

Operando sul proprio corpo, materia prima della vita stessa, l'artista francese mette in scena le vicende dei tessuti organici. Suggerisce nuove strategie per la ricerca di autenticità attraverso le quali gli aspetti narrativi e autobiografici vengono riscritti dalla tecnologia chirurgica.

Le performance chirurgiche sono filmate con estrema precisione per rendere genuino il fattore di realtà. La diretta satellitare dalla sala operatoria accentua l'ipermedialità della loro trasmissione. Lo spettatore oscilla tra il desiderio di immediatezza e il fascino del mezzo, facendosi assorbire dalla performance poco a poco, rete semiotica dove l'atto della mediazione è fenomeno esperienziale.

I primi quattro interventi comportavano la liposuzione: riduzione e rimodellamento di caviglie, ginocchia, fianchi, glutei, vita e collo. ORLAN considera il settimo intervento chirurgico, intito-

lato *Omniprésence* (1993), il più significativo, trasmesso in diretta in quindici gallerie d'arte in diversi paesi (Video: <https://vimeo.com/66967753>).

L'immagine viva dell'artista sotto i ferri del chirurgo intento a modificarle corpo e volto si sostituisce alla scultura religiosa che rappresentava la presenza del santo nel mondo (figg. 1, 2, 3), programmato, dalle ideologie imperanti alle procedure di formazione corporale.



Figg. 1, 2, 3. ORLAN. *Omniprésence* (1993). Fotogrammi dal video.
Per gentile concessione dell'artista

ORLAN raccoglie, conserva e esibisce in appositi reliquiari i tessuti organici rimossi dal suo corpo. Questa operazione laica di riciclaggio rovescia la sacralità che contraddistingue le reliquie religiose. La vita stessa è un'esperienza estetica da riciclare. Nulla dev'essere sprecato della carne superflua prelevata.

Reliquaires, Ma chair, le texte et les langages (1992-93) sono i resti autentici di Sainte Orlan (fig. 4), prove sacre di un evento profano, dispositivi di conservazione dell'energia dell'artista che si sostituisce al santo. Questi lavori non rivendicano lo status esclusivo dell'oggetto sacro e nemmeno sono da intendersi opera d'arte unica. Si riferiscono invece all'idea di riproduzione dell'opera d'arte che prende forma ma lì si arresta per la finitezza che contraddistingue il materiale organico originale e quindi caduco, deteriorabile. Semmai conservano la trasformazione energetica (sotto forma di detrito tessutale) di un lavoro performativo conclusosi in artefatto. Emanano una forza emotiva instabile poiché non sono né simbolo né traccia mnestica di un evento passato. Non sono nemmeno un riferimento visivo esatto che restituisce ciò che è accaduto. Sono lacerti che testimoniano l'energia intrinseca di una procedura artistica, senza per questo doverla ripercorrere o riproporla con preci-

sione. Si riferiscono anche in modo ambivalente all'annullamento della rappresentazione visiva, spingendosi oltre i confini della rappresentazione in quanto tale.

ORLAN sposta il lavoro della performance e l'aporia della rappresentazione sugli spettatori. Spetta a loro rintracciare la presenza dell'artista e rilevare quanto resta del suo corpo precedente, che appare ai loro occhi come assente.



Fig. 4. ORLAN. *Piccolo Reliquiario. Rovesciare il principio cristiano del Verbo che si fa carne* (1992). 30 x 30 x 5 cm, (metallo saldato, vetro antiscasso, dieci grammi di carne di ORLAN conservata nella resina), esemplare unico. Per gentile concessione dell'artista.

Le nove reincarnazioni alle quali ORLAN si sottopone deviano radicalmente l'immagine del suo volto dall'ideale maschile di perfezione femminile. È una posizione radicalmente anticonformista. ORLAN ci invita a usare l'immaginazione per diventare le persone che vogliamo essere, qualcuno di ancora non immaginato, disin-

carnato. Come lei stessa dice, volendo diventare un'altra, divento me stessa, ma se il mio diventare si fissasse, sarebbe un handicap, perciò devo rinnovarmi continuamente e così facendo posso esplorare continuamente il problema dell'identità.

In altre parole, si può cambiare la propria identità in vari modi. La radicalità di ORLAN sta nella volontà di alterare chirurgicamente il proprio corpo per sperimentare identità diverse. È un contributo alla teoria femminista postmoderna sulla questione dell'identità che fa implodere la nozione del corpo naturale. È la celebrazione dell'identità frammentata, molteplice, soprattutto fluida. Il possibile non ancora reale, ovvero il virtuale, si confonde con la realtà come sua parte immaginaria, in modo che non vi sia confronto o opposizione tra l'uno e l'altra.

Se non fossi in grado di definire la mia identità, correrei il rischio di essere schiacciata nelle fantasie altrui e mangiata viva, scriveva dieci anni prima Audre Lorde. ORLAN è creatrice e creazione di sé stessa, non l'oggetto passivo di decisioni esterne.

Liberate dal suo corpo, le sue identità multiple in evoluzione sono testimonianze mutanti di un processo di costante autodeterminazione e definizione autonoma, più importante del risultato finale, anche se intervento dopo intervento il prodotto diventa sempre più vivido, intenso, iper-narcisistico.

Per contrastare l'autoritarismo dei modelli predominanti che governano la bellezza femminile nelle nostre società, ORLAN innesca una procedura performativa che conferisce al suo lavoro un significato soggettivo e fortemente politico. Dimostra che la bellezza è assolutamente un costrutto culturale e il corpo un sito di sperimentazione per proiettare utopie oltre il dominio dell'industria mediatica e la cultura del consumo e di tutto ciò che è inesorabilmente programmato, dalle ideologie imperanti alle procedure di formattazione corporale.

Il teatro chirurgico multimediale di ORLAN è trasformativo oltre che rischioso. Il corpo diventa un palcoscenico dove vanno in scena liturgie e nomadismi identitari in continua metamorfosi. Essi segnano l'ibridazione globale di esseri e culture, e mettono in discussione i discorsi sul genere che mirano a disciplinare l'identità femminile secondo canoni repressivi.

Nel tentativo di collocare l'opera di ORLAN all'interno della tradizione binaria della bellezza e del mostruoso, alcuni interpretano le sue reincarnazioni e auto-ibridizzazioni come una rilettura del mito di Medusa, il *sacré monstre*, ovvero, da Freud e Lacan, la paura maschile della castrazione legata alla vista di qualcosa che attenta alla presunta certezza (patriarcale).

In realtà, ORLAN è molto di più. Prevedendo un futuro non lontano dove ibridazioni di geni, culture e immagini saranno in grado di disorientare i dittatori della bellezza, c'è anche molta preoccupazione estetica. Dando tutto di se stessa come donna e come artista, costruisce un discorso culturalmente critico che provoca reazione e commento sociale, lasciando che il suo corpo tagliato e riscolpito dal bisturi venga ripreso dalle telecamere e le immagini trasmesse in diretta via satellite. Durante questo processo il suo sguardo è sempre vigile, indice di resistenza all'idea di corpo docile che la medicina richiede. Le sue interazioni con un pubblico distante sottolineano l'intenzione di farsi riconoscere in ogni momento come qualcosa di più di un semplice corpo.

Come per Jean Baudrillard, anche per ORLAN il sociale non è altro che un'estensione del corpo individuale. In quest'ottica, le reincarnazioni funzionano come una trascrizione dell'interazione sociale sotto forma di una sceneggiatura corporea, che de- e ri-configura il corpo tra tessuto e testo, normalizza il grottesco e sovverte la concezione dominante della donna come soprattutto corpo fisico.

Il corpo postmoderno e postumano, transpolitico e transculturale, transessuale e post-individuale, con la sua capacità di estensione narcisistica diventa invece un sinonimo di tutte le possibili tecnologie soft.

Esercitare l'atto artistico direttamente sul proprio corpo attraverso la chirurgia significa confermare che proprio il corpo è il primo materiale che si possiede. Abbandonando le tradizionali strategie di rappresentazione, ORLAN fa in modo che il suo corpo diventi luogo metaforico, *work-in-progress*, ready-made modificato e superficie alterabile di ideologie.

L'auto-creazione di Saint Orlan è l'estensione del sé individuale dell'artista che intende sovvertire l'idea di corpo come testo visivo della conoscenza, Quest'idea ha influenzato la storia dell'immagi-

ne per secoli. Essa si radica nella credenza giudaico-cristiana del corpo umano è costruito da un codice testuale che segue il dogmatismo religioso. Di conseguenza, lo scardinamento del tabù di alterare il corpo fisico da un lato è profondamente connesso al tabù di alterare le interpretazioni dominanti del testo religioso, dall'altro contribuisce all'idea di corpo obsoleto, essendo noi sempre più assorbiti nella modalità delle risorse dati.

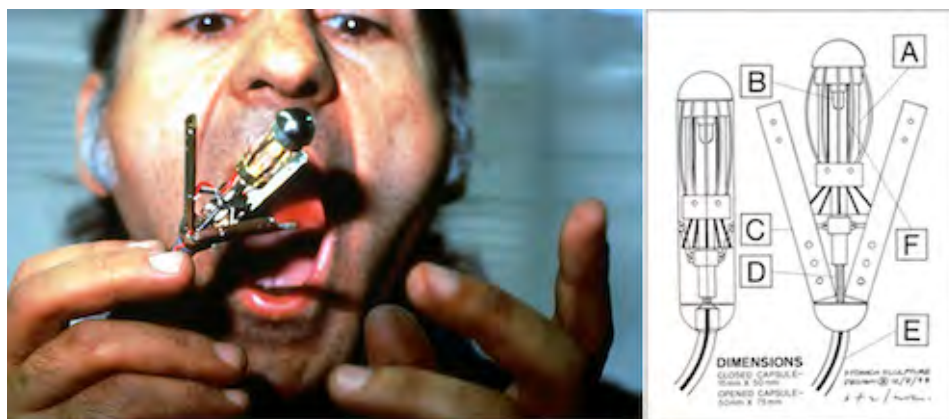
STELARC, *ovvero l'ibrido mutante aumentato*

Nel caso di Stelarc, l'obsolescenza del corpo umano viene invece esplorata attraverso rappresentazioni e repliche, oscillazioni evolutive tra il reale e il virtuale all'interno di anatomie comparative, possibilità e limiti del corpo biologico, miglioramenti tecnologici e l'illusione dell'essere che agisce in autonomia.

Fin dai suoi primi esperimenti performativi alla fine degli anni 60, l'artista australiano favorisce una transizione della carne, destinata a decadere e smaterializzarsi, dall'organico al sintetico come suo sostituto. Per Stelarc, il corpo umano è sempre stato un corpo protesico oltre il suo sé biologico. Il suo obiettivo è ridisegnarlo per superarne l'obsolescenza fisica e renderlo non più un destino inevitabile. Stelarc rende concreta una visione dell'esistenza e della condizione di un'entità umana cyborg capace, forse, di sfidare i dualismi occidentali e le loro implicazioni nelle sfere del privato e del sociale.

Nel suo lavoro *Stomach Sculpture* (1993), con un intervento chirurgico minimamente invasivo, si fa inserire nello stomaco un minuscolo dispositivo robotico simile a un granchio (figg. 5 e 6) e registra l'evento attraverso una telecamera endoscopica inserita nell'esofago.¹ Questa performance *site-specific* all'interno del corpo dell'artista mirava a cercare la bellezza « umida » della cavità tessutali sconosciute alla vista: il complesso, meraviglioso microcosmo costituito da organi, nervi, cellule e fluidi organici. (Video: https://www.youtube.com/watch?v=IFFizqMmlOQ&t=1s&ab_channel=stelarcvideo).

¹ Per una esaustiva descrizione di *Stomach Sculpture*: <http://stelarc.org/activity-20349.php>



Figg. 5, 6. Stelarc. *Stomach Sculpture* (1993). Foto: Anthony Figallo.

La pelle è il sipario dietro il quale si svolge l'azione. I dispositivi tecnologici consentono al 'dentro' del corpo in movimento di occupare l'intero palcoscenico senza che il sipario epidermico si debba alzare. Ingerendo una scultura micro-robotica che può vagare nelle profondità dello stomaco, illuminarne le pareti, registrarne i suoni e quindi espanderne gli spazi, il corpo non è più un luogo dove iscrivere concetti o leggere i moti della psiche, ma l'ospite dedicato di un'opera d'arte.

Con *Stomach Sculpture*, Stelarc sposta la scissione cartesiana di un corpo interno/esterno per trasmettere l'idea di soggetto totale. Allo stesso tempo pone in risalto la questione del corpo monitorato e dunque il discorso sulla sorveglianza, divenuto così cruciale e controverso con lo sviluppo e la diffusione di Internet.

La rapidità dello sviluppo tecnologico degli ultimi decenni ha provocato un drastico cambiamento nella percezione della realtà. Le certezze tradizionali sono cadute. La verità fattuale è diventata solo una delle tante opzioni possibili derivanti dalle innumerevoli traduzioni della stessa realtà. Fatti scientifici valutati empiricamente ed eventi storici ampiamente documentati sono minati dalla crescita esponenziale di forme di politica reazionaria e negazionista. *Fake news* e *targeting* algoritmici creati a scopo di propaganda corrodono l'ideale democratico alle sue fondamenta. Supponiamo che la realtà non sia più una sola, e la sua lettura risponda a più realtà asimmetriche (spesso simulate tecnologicamente). Tutte

queste realtà asimmetriche sono come avatar della configurazione attuale della verità la cui traccia e il cui aspetto sono progressivamente scomparsi, lasciando spazio a un universo tecnologicamente saturo fatto di immagini fuorvianti della realtà.

Il problema della disinformazione va di pari passo con quello della visibilità. La visibilità - lo stato di vedere o essere visti - è diventata una questione di urgenza politica globale, catalizzata dall'aumento della sorveglianza pervasiva. I computer impongono alcuni vincoli: gli spazi vuoti che dobbiamo riempire con i nostri significanti identificativi (facilmente hackerati e rubati). In un mondo sempre più complesso, restrizioni e regolamenti vengono messi in atto e continuamente modificati per consentire alle persone di interagire, esistere e funzionare, all'interno del dominio della rete.

Nel 2013, l'artista di origini irachene Wafaa Bilal si fa innestare una micro-camera fotografica dietro la testa (temporaneamente montata su una base in titanio avvitata tra la cute e il cranio) in modo da catturare spontaneamente e oggettivamente immagini – una al minuto – della sua vita quotidiana e trasmetterle a un sito web per la fruizione pubblica.

Il progetto, della durata di un anno e intitolato *The 3rd I* nasceva come piattaforma per il racconto e la rivisitazione di una storia privata (fig. 7), ma si è affermato quale commento fortemente critico sulla sorveglianza nella società contemporanea e sulla natura effimera della memoria.¹

In una recente video-conversazione con Stelarc², ho preso a pretesto *Stomach Sculpture* per chiedergli la sua opinione



Fig. 7. Wafaa Bilal, *The 3rd I* (2013)

¹ Bilal, Wafaa. *The 3rd I*. Link stabile: <https://wafaabilal.com/thirdi/>.

² VestAndPage. « *How to Augment, Insert, Interface: Andrea Pagnes in Conversation with Stelarc* », momentum V. Link stabile: <https://www.vest-and-page.de/post/how-to-augment-insert-interface-in-conversation-with-stelarc>.

in merito al discorso sulla pervasività della sorveglianza, che poi rimanda al tema dell'autonomia, ovvero alla difesa della propria indipendenza dalle macchine e da chi le governa. Gli ho chiesto quali strategie si immaginava, nella sfera pubblica e in quella privata, non tanto per evitare di essere monitorati, ma per far luce su questioni che vengono volutamente tenute nascoste ai nostri occhi o volutamente trascurate per servire interessi particolari. Cosa rimane di genuino che può essere reso visibile in un universo di immagini sovra saturate? Al contrario, come restare invisibili in un'era di sorveglianza quasi totale? Quali pratiche performative potrebbero maggiormente ispirare a sfidare e resistere alle attuali modalità di sorveglianza in un momento in cui la sorveglianza e la raccolta di dati sono diventate ampiamente accettate come caratteristiche prevalenti sia nella sfera pubblica che in quella privata? In sostanza, abbiamo davvero bisogno di tutta questa quantità crescente di sorveglianza sui nostri corpi, negli spazi pubblici, su Internet?

Per Stelarc, una maggiore sorveglianza è necessaria non tanto negli spazi pubblici, ma piuttosto nei nostri spazi fisiologici privati. Tra il 1973 e il 1975, l'artista australiano realizza tre filmati all'interno del sistema bronchiale dei suoi polmoni, nello stomaco e nel colon. Nel momento della performance, Stelarc sonda tre metri di spazio corporeo interno e ne amplifica acusticamente i segnali (onde cerebrali, battito cardiaco, contrazioni muscolari). Il corpo viene vissuto non più come superficie, ma come un'architettura interna di strutture, spazi e sistemi circolatori.

Vent'anni dopo, per la 5a Triennale di Scultura Australiana, il cui tema erano le opere *site-specific*, Stelarc, invece di una scultura per uno spazio pubblico, progetta *Stomach Sculpture* come opera per uno spazio fisiologico privato: l'interno del suo stomaco. La scultura poteva aprirsi, chiudersi, estendersi e ritrarsi. Era la messa in scena di una coreografia robotica all'interno di un organo molle del corpo umano.

L'esperienza di inserirsi volontariamente una sonda di questo tipo porta a pensare che tutta la tecnologia, in futuro, potrebbe essere invisibile, poiché collocabile all'interno del corpo. L'esperimento di Stelarc nasce infatti anche dal presupposto che a tutt'oggi non disponiamo di adeguati sistemi di allarme in grado di anticipare problemi a livello cellulare. Quando i sintomi emergono, generalmente è troppo tardi. Purtroppo, in molti casi, al momento della diagnosi un carcinoma è già progredito al punto in cui sono coinvolte più sedi. Micro sensori su nano scala potrebbero invece monitorare, rilevare e persino correggere cambiamenti patologici a livello di temperatura, chimica e blocchi nel sistema circolatorio. Pertanto per Stelarc, abbiamo sì bisogno di più sorveglianza, ma all'interno del corpo umano.

Questa ricolonizzazione del corpo con sensori robotici su scala nanometrica potrebbe forse consentirne la riprogettazione, come se gli atomi venissero capovolti, modificati e ricalibrati. Il processo sarebbe indolore e invisibile... fino a quando ciò che muta e cambia non si presenta a fior di pelle.

Stomach Sculpture, così come le reincarnazioni di ORLAN, si distingue per il complesso rapporto con la tecnologia chirurgica, la microbiologia, la robotica e la scienza in generale. Modifiche e inserimenti richiedono sempre e comunque la collaborazione e l'approvazione di clinici e scienziati che testano se la tecnologia adottata è biocompatibile, sia in scala che in sostanza, con il corpo.

In futuro, i circuiti elettronici potrebbero co-abitare in sicurezza con le strutture tissutali, come nell'esperimento performativo di Bilal. Nell'era del body hacking, della mappatura genetica, dei trapianti di organi e pelle sintetica, cosa significa allora essere corpo? Se il corpo è ciò che genera vitalità e azione, una volta intrapreso questo percorso che si delinea come irreversibile, diventa problematico definire cosa significa essere umani.

Interessato alla teoria darwiniana, alle anatomie comparative, alle architetture percettive alternative e alle strutture organiche evolutive del corpo umano, Stelarc ha dedicato la sua vita a esplorare come queste diverse architetture consentano al corpo di operare e interagire con la realtà in modi molteplici, diversi, inusitati.

Presupponendo che la tecnologia sia ciò che definisce il significato dell'essere umano, per l'artista australiano il suo compito è ridisegnare l'esistenza umana, riconoscendone la finitezza, in modo da creare il corpo cyborg. In questo, la performance art non riguarda più principalmente il visivo e la metafora. Si determina nella relazione radicale del corpo con altri corpi e dispositivi che avviene nello spazio liminale che separa ma confonde intenzione e risultato.

Stelarc introduce la tecnologia nella performance art per produrre una tensione tra l'indistinto e l'immateriale e ottenere così una nuova percezione estetica. Interpreta lo spazio elettronico come mezzo di azione piuttosto che di informazione, e il corpo umano, privo di design modulare, come una struttura evolutiva estensibile che deve essere accresciuta e perfezionata da tecnologie accurate.

Queste sue idee lo hanno spinto a ricercare e performare oltre i confini biologici del proprio corpo assumendosi rischi e conseguenze. Tra il 1976 e il 1988, ha completato venticinque sospensioni (*Suspension Performance*), lasciando il proprio corpo sospeso da terra con ganci e ami da pesca d'altura che gli perforavano la pelle. Descrive queste performance come esperimenti di sensazioni corporee in spazi e situazioni diversi. Sono azioni dimostrative che non richiedono interpretazione o spiegazione alcuna. Non hanno lo scopo di generare alcun significato. Sono luoghi di indifferenza e stati di cancellazione dove il corpo è un involucro vuoto, privo di qualsiasi potenziale d'azione.

Le sospensioni cambiavano secondo il come il corpo veniva posizionato e l'ambiente. Alcune sono state realizzate in gallerie private in assenza di pubblico. Altre hanno avuto spettatori casuali perché organizzate in spazi urbani. Il più delle volte, il corpo era sospeso staticamente. In altre, veniva sospinto e fatto oscillare e ruotare. La durata di ciascuna sospensione non è stata mai predefinita.

In *Sitting Swaying Event For Rock Suspension* (1980), Stelarc resta sospeso in posizione seduta. Il suo corpo è controbilanciato da un anello di rocce: una roccia per ogni punto di inserimento

dei ganci che gli perforano la pelle (diciotto in totale). Ondeggia dolcemente da un lato all'altro, generando oscillazioni casuali nelle rocce. (fig. 8)



Fig. 8. Stelarc. *Sitting Swaying Event For Rock Suspension* (1980).
Foto: Kenji Nozawa

In *Seaside Suspension For Wind And Waves* (1981), il corpo viene sospeso lateralmente su uno scoglio fronte mare. La struttura portante incuneata nella roccia era instabile. C'era un forte vento e le onde si infrangevano sul corpo. (fig. 9)

Per *Street Suspension over East 11th Street* (1984) da una stanza al quarto piano di un edificio a New York, un cavo d'acciaio viene teso da una parte all'altra della strada fino alle scale antincendio dell'edificio di fronte. Il corpo dell'artista viene fatto scorrere fuori dalla finestra e lasciato sospeso nel vuoto, a circa una trentina di metri dal manto stradale. (fig. 10)

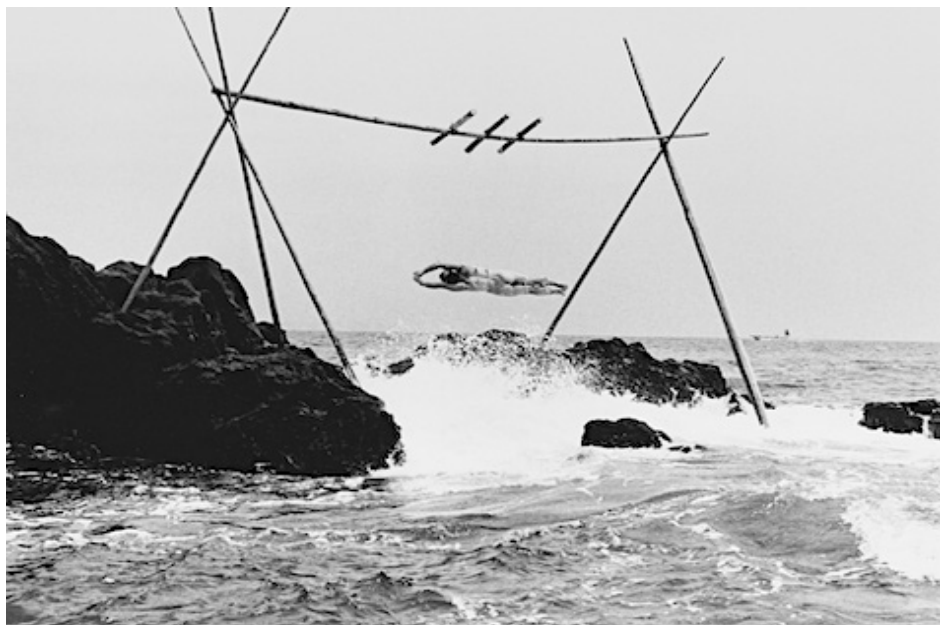


Fig. 9. Stelarc. *Seaside Suspension For Wind and Waves* (1981).
Foto: Ichiro Yamana



Fig. 10. Stelarc. *Street Suspension over East 11th Street* (1984).
Foto: Nina Kuo



Fig. 11. Stelarc. *City Suspension* (1985). Foto: Morten Schandorf

City Suspension (1985) si è rivelata la sospensione con il pubblico più numeroso poiché parte di un festival internazionale di teatro a Copenaghen. Stelarc viene issato a quasi sessanta metri sopra il Teatro Reale da una gru e fatto ruotare tre volte prima di essere riportato a terra. (fig. 11)

Le sospensioni di Stelarc non sono espressione di abilità o esibizioni sciamaniche. Sono situazioni performative che mirano a testare la radicale difettosità del corpo umano nella sua forma, qualità e funzionamento. Lo stress fisico e l'inquietudine che Stelarc incontrava durante queste performance gli consentivano di confrontarsi con il proprio corpo per analizzare e compensare la legge di gravità. Sono sperimentazioni realizzate per esporre l' inadeguatezza biologica e organica del corpo umano come condizione da superare

Tra la fine degli anni 80 e la metà degli anni 90, l'evoluzione della robotica inizia a trasformare le fabbriche in maniere distopici popolati da macchine che sostituiscono il corpo umano del lavoratore.

Oggi, tecnologie sempre più sofisticate per automatizzare, ad esempio, centri di distribuzione e istituti di credito, articolano un insieme di meta-realtà che ispirano stupore e meraviglia, ma anche dipendenza e timore. Se una fabbrica come luogo di produzione si affida sempre di più alla tecnologia e può fare a meno dell'essere umano, può diventare un luogo vuoto, inquietante, distopico.

Eppure, per Stelarc, né le visioni distopiche né le aspettative utopiche hanno conseguenze su ciò che significa essere umani in un mondo sovraccarico di tecnologie. Essere umani significa essere aumentati protesicamente, ovvero muoversi sul crinale tra realtà e virtualità che la macchina definisce.

Protesi, esoscheletri e impianti sono parti del corpo ingegnerizzate. Non dovrebbe esserci più alcuna nostalgia per il corpo biologico, inadeguato nella forma e nella funzione. Esiste invece una necessità post-evolutiva che porta a considerare la riprogettazione del corpo umano nell'ambito di macchine sempre più precise e potenti.

Nell'eccezionale opera di Stelarc, l'uso della robotica e della virtualità risponde a una scelta sia scientifica che filosofica, ovvero alla capacità umana di influenzare il funzionamento del proprio corpo e il corso degli eventi con le proprie azioni. È nella capacità di agire che esseri umani e macchine concorrono nell'esercizio e nella manifestazione di questa capacità.

Il problema di come modellare una fisiologia umana pan-planetaria, potenziando le funzioni del corpo umano in diverse condizioni di atmosfera, gravità e campi elettromagnetici, porta Stelarc a coniare il concetto di chimera contemporanea.

Biologia, tecnologia e virtualità convergono a dare al corpo nuova forma, qualità e funzionalità, in quanto il corpo non può più essere pensato come puramente fisiologico.

Le performance di Stelarc sono anche gesti estetici per dispiegare la possibilità di sistemi ibridi uomo-macchina, assumendo il corpo futuro come un organismo sintetico senza desiderio e memoria proiettato in un mondo virtuale.

All'inizio degli anni 90 inizia una serie di performance utilizzando robot industriali con incursioni nel virtuale. Nel 1992 si è esibito con un grande braccio robotico (<http://stelarc.org/?catID=20218>), un'estensione protesica che continuerà perfezionare successivamente (fig. 12).



Fig. 12. Stelarc. *Extended Arm* (2016). Foto: Dean Winter

Exoskeleton (1997) è un potente sistema ibrido uomo-macchina azionato pneumaticamente (fig. 13), progettato in modo da sostenere il peso dell'artista e consentirgli di selezionare i movimenti di deambulazione del robot semplicemente compiendo dei gesti con le braccia (Video: https://www.youtube.com/watch?v=rTOGH-Vmye-A&ab_channel=StefanDoepner).



Fig. 13. Stelarc. *Exoskeleton* (1997).

Foto: Igor Skafar

Una videocamera installata all'estremità del braccio robotico consente panoramiche delle inclinazioni e rotazioni del corpo di Stelarc come parte della performance dal vivo. C'era un contrappunto tra la coreografia pre-programmata della protesi robotica e i movimenti ripetitivi e involontari che avvenivano attraverso la stimolazione muscolare del braccio di Stelarc posizionato all'interno dell'involuppo tecnologico.

Muscle Machine (1994) è un sistema di deambulazione di cinque metri di diametro per coreografie programmate di movimento del corpo azionato da muscoli di gomma pneumatica raggruppati in modo antagonista. Gli encoder sulle articolazioni dell'anca e gambe servivano a sollevare, azionare e far oscillare in avanti le tre gambe del robot, traducendo l'andatura bipede dell'essere umano in una locomozione simile a quella di un insetto a sei zampe (<http://stelarc.org/?catID=20231>; Video: https://www.youtube.com/watch?v=lkLZNXG55_8&t=3s&ab_channel=stelarcvideo).

Queste performance mirano a confondere sempre più l'apparente differenza tra l'essere biologicamente vivi e la vitalità delle macchine. Man mano che la cinematica della macchina diventa sempre più complessa, il lessico dei movimenti robotici si fa più seducente. Diventando sempre più accattivante, la cinematica a sua volta genera illusioni di azioni potenziali sulla realtà.

Per Stelarc, una tale illusione non è diversa dalla potenzialità d'azione stessa. Se l'atto è di primaria importanza, lo sono anche l'interfaccia e l'interazione tra il corpo umano e il suo fantasma macchinico.

Con la performance *Movatar* (2000), Stelarc crea un sistema di *motion capture* inverso. Invece di un corpo che anima il suo avatar, è un avatar imbevuto di algoritmi genetici che alterano le sue azioni durante la performance, ovvero accede al corpo fisico per azioni in comune con esso nel mondo reale attraverso l'esoscheletro della parte superiore del corpo (<http://stelarc.org/?catID=20225>).

Prosthetic Head (2002) è una rete di dodicimila poligoni con la pelle dell'artista avvolta attorno a un modello 3D. Ha un sistema di database conversazionale e sincronizzazione labiale in tempo reale con un morph-target per generare espressioni facciali. La testa protesica può parlare con la persona che la interroga. È proiettata a cinque metri di altezza e occupa uno spazio cuboide per consentire al pubblico di avere un'esperienza immersiva al suo interno.

Oltre a rispondere a domande generiche, la testa può comporre brevi poesie e generare in modo creativo suoni simili a canzoni (<http://stelarc.org/?catID=20241>; Video: https://www.youtube.com/watch?v=PULdJzddWKA&t=2s&ab_channel=Artspace).

Articulated Head (2010) è una iterazione di questa nuova entità digitale. Ha una sua presenza fisica data da un monitor attaccato all'estremità di un braccio robotico che mostra la testa scansionata dell'artista. Il comportamento virtuale della testa è ampliato dalle articolazioni fisiche del robot. Un software generato da un sistema di sensori esegue il tracciamento visivo e la localizzazione del suono.

In *Partial Head* (2005), la testa di Stelarc è stata scansionata come il cranio di un ominide. È come se fosse stato eseguito un trapianto digitale dell'umano sull'ominide, una specie di terza fac-

Fig. 14. Stelarc. *Partial Head* (2005). 3D Model: Vincent Van



cia composita. I dati della scansione sono stati utilizzati per stampare in 3D un'impalcatura polimerica popolata da cellule viventi. Questa testa parziale diventava così un ritratto parziale dell'artista, parzialmente vivente fino a quando non è stata contaminata e conservata in formaldeide per il resto della mostra. <http://stelarc.org/?catID=20243>.

Corpi e frammenti di corpo separati nello spazio ma connessi elettronicamente possono generare modelli di interattività su scale diverse e suscitare questioni estetiche ed etiche non banali. Ad esempio, ci si potrebbe chiedere in che misura l'interattività interintelligente di una macchina, di un robot o di un computer può essere equiparata a quella di un essere umano. I computer spostano e alterano i rapporti di interattività tra corpi e software di tipologie diverse in base alla loro capacità di rispondere all'input di un utente. Con la proliferazione di dispositivi che stimolano tatto e movimento, ci sarà probabilmente una presenza in aumento di corpi remoti altrove che potrà portare sviluppi inaspettati e stimolare abitudini nuove e mutevoli nella vita delle persone.

Pensando che le persone abiteranno sempre più realtà miste, Stelarc ha progettato architetture di corpi alternativi per performance interattive online.

In *Fractal Flesh* (1995), il pubblico poteva accedere al suo corpo in remoto, e coreografarne i movimenti componendo casualmente i suoni generati. Questo tramite un modello 3D touchscreen del corpo interfacciato a un sistema di stimolazione muscolare a sei

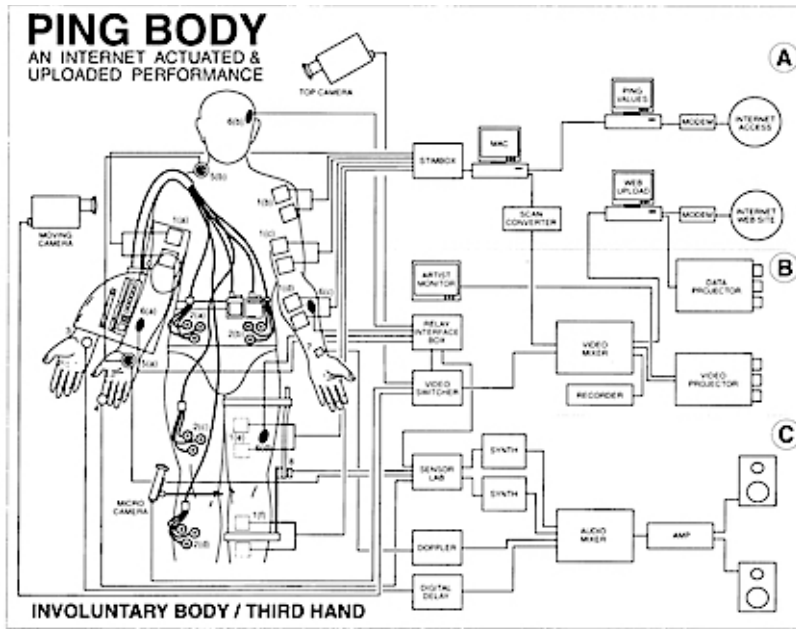


Fig. 15. Stelarc. *Ping Body* (1996). Diagram: Stelarc

gradi di libertà. È stata un'esperienza di fisicità divisa, non una divisione di mente e corpo. La tensione in entrata con il lato sinistro è stata eseguita involontariamente e la tensione in uscita sul lato destro ha azionato una terza mano. Questa performance non riguardava chi aveva il controllo, ma la costruzione di un corpo performante più complesso da parte di più soggetti che si attivavano su spazi e sistemi operativi remoti (<http://www.medienkunstnetz.de/works/fractal-flesh/>).

Con *Ping Body* (1996), utilizzando il protocollo Ping, i segnali riverberanti provenienti da trenta luoghi diversi sono stati misurati in millesimi di secondo mappando i muscoli del corpo (Fig. 15).

Invece delle persone che muovono il corpo a distanza, è l'attività stessa di Internet che anima l'artista. Muovendosi involontariamente, il corpo diventa un barometro dell'attività su Internet (Video: https://www.youtube.com/watch?v=45MOlsFGSHI&ab_channel=V2_LabfortheUnstableMedia)

Per *Parasite* (1997), un motore di ricerca personalizzato ha selezionato e scansionato immagini anatomiche dal web e le ha proiettate nell'head-up display dell'artista. I file delle immagini vengono



Fig. 16. Stelarc. *Propel: Body on Robot Arm* (2015). Foto: Steven Alylal.

analizzati nella loro complessità. Le immagini anatomiche che si vedono sono le immagini che muovono il corpo dell'artista che a sua volta diventa parassita di immagini e suoni online. Internet diventa una sorta di sistema nervoso esterno del corpo dell'artista (Video. Pittsburgh: <https://vimeo.com/628807>. Tokio: <https://vimeo.com/428097670>)

In *Propel: Body on Robot Arm* (2015), la macchina sembra quasi appropriarsi del corpo umano (Fig. 16).

Per *Rewired / Remixed Performance* (2016) Stelarc progetta un esoscheletro a sei gradi di libertà dotato di interfaccia online tramite il quale accedere al corpo del performer per cinque giorni, sei ore al giorno. I partecipanti in remoto hanno potuto vedere le loro coreografie in live streaming (Video: https://www.youtube.com/watch?v=w-taynUZvDQ&ab_channel=StelStelarc; https://www.youtube.com/watch?v=V5zGh7VmhTM&ab_channel=StelStelarc).

L'interattività in remoto viene affinata con *Reclining Stick Man* (2020), un robot stilizzato lungo nove metri e alto quattro che ruota continuamente sul proprio asse. I muscoli di gomma pneumatica

raggruppati in modo antagonistico azionano algoritmicamente i suoi arti. Chiunque, ovunque, in qualsiasi momento, può accedere e coreografare i movimenti del robot da un pannello di controllo cinque ore (così è durata la performance), Stelarc è stato posizionato sul busto del robot che animava con un paio di joystick pneumatici, interagendo con il sistema interattivo operante nello spazio performativo in-gallery e con quello online in-remote. (Video: https://www.youtube.com/watch?v=Vg-oHiKra9Y&ab_channel=Stelarc%3ARecliningStickman).

Per Stelarc questa non è solo l'età della carne frattale e della carne spettrale. È anche il regno della carne circolante. Il sangue nel corpo di una persona può circolare domani nel corpo di un'altra, oppure i loro organi trapiantati potrebbero essere riutilizzati per animare il corpo di qualcun altro in poche ore. Una cellula della pelle di un neonato maschio può essere ingegnerizzata in uno spermatozoo, così come la cellula della pelle di un corpo femminile, ampliando così il discorso in merito alla questione della riproduzione.

L'architettura anatomica alternativa radicale *Blender* (2005) è stata realizzata da Stelarc in collaborazione con l'artista Nina Sellers. Entrambi gli artisti si sono sottoposti a liposuzione. 4,6 litri del loro biomateriale sono stati inseriti in un'installazione di macchine in scala antropomorfa alte circa quanto i due artisti. I sensori di prossimità disposti nel telaio dell'installazione azionano le lame del frullatore ogni volta che qualcuno si avvicina, mescolando il biomateriale dei loro corpi. La lama pneumatica e i suoni liquidi gorgoglianti del biomateriale sono stati amplificati acusticamente (<http://stelarc.org/?catID=20245>).

L'aspetto sperimentale della robotica presente in *Blender*, combinato alla bioingegneria, fa emergere un concetto fondamentale riguardante la biocompatibilità dei biomateriali, ovvero la capacità di un materiale di agire determinando una risposta appropriata dell'ospite durante un'operazione specifica. E quindi, più in generale, ai bioprocessi e alle tecniche chimico-molecolari per valuta-

re e modificare i meccanismi coinvolti nella regolazione cellulare di geni, proteine e metaboliti con potenzialità biotecnologiche. Il progresso scientifico, come sta avvenendo, ad esempio, per quanto riguarda lo sviluppo della ricerca sugli embrioni nelle tecniche di procreazione medicalmente assistita, porterà inevitabilmente a ri-considerare il senso dell'esistenza umana, e quindi della vita e della morte, così come sono intese oggi.

Con la fecondazione in vitro e la conservazione prolungata degli embrioni congelati, Stelarc intravede una desincronizzazione della durata della vita umana dai processi riproduttivi. Una persona può nascere ben dopo la morte della madre biologica. È come se ci stessi avvicinando a un tempo che non è né di nascita né di morte. Nel momento che diventa possibile progettare un grembo materno artificiale e dare alla luce un bambino sano, la vita allora non inizierebbe più con la nascita biologica. Inoltre, con la capacità di sostituire i componenti del corpo malfunzionanti con organi sviluppati da cellule staminali, 3D, parti biostampate e artificiali, non parleremo più di morte biologica. Moriremo quando i nostri sistemi tecnologici di supporto vitale saranno spenti. Ma se l'esistenza umana non iniziasse più con la nascita biologica e non terminasse più con la morte biologica, come potremmo allora definirla?

Extra Ear: Ear On Arm (2006) è il risultato di un complesso progetto di bioingegneria durato dodici anni (Fig. 17). Stelarc ha costruito chirurgicamente e fatto crescere le cellule di un orecchio sul suo braccio sinistro. L'orecchio extra è una modifica permanente al suo corpo, concepita per avere un microfono impiantato nella cavità auricolare e collegato a un trasmettitore Bluetooth per abilitare la connessione wireless a Internet. È un organo Internet che funziona come un dispositivo mobile remoto per comunicare con altre persone in altri luoghi (<http://stelarc.org/?catID=20240>; <http://stelarc.org/?catID=20242>).

Alterare il corpo in questo modo potrebbe significare adattarne la consapevolezza. Qui diventa importante non solo l'identità del corpo, ma la sua connettività, non la sua mobilità o posizione, ma l'interfaccia. La protesi non è più il segno di una mancanza o di un difetto, ma piuttosto un sintomo di eccesso.

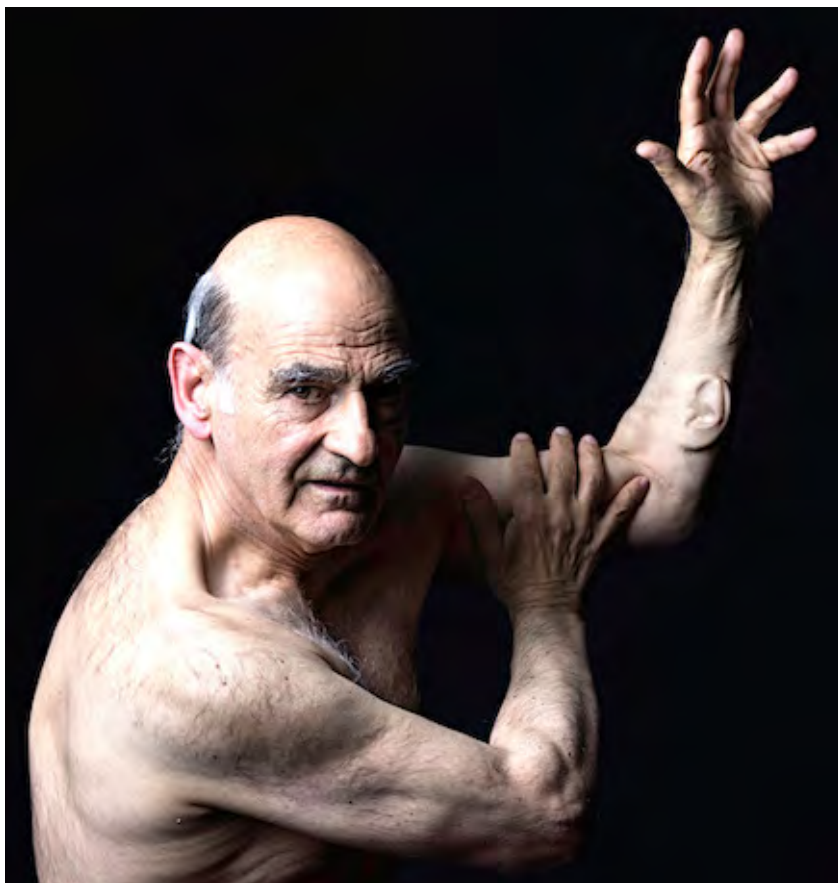


Fig. 17. Stelarc. *Extra Ear: Ear on Arm* (2016). Foto: Piero Viti

Con l'impianto dell'orecchio extra, Stelarc ha dovuto superare una grave infezione dalla quale fortunatamente si è ripreso. Tuttavia, l'importanza di questa operazione sta nel fatto che l'artista australiano suggerisce che la libertà delle persone sarà nel poter intervenire sul proprio genoma modificandone il DNA.

Per Stelarc, ciò che è essenziale non è solo la libertà di idee, ma anche una libertà di forma poiché la libertà risiede nel modificare il proprio corpo che rapidamente si deteriora, per poterne ridisegnare l'inadeguato status quo biologico.

Nella performance, le immagini computerizzate del corpo del performer sono percepite dai sensi come luoghi di luce fredda che ostacolano un vuoto infinito, la meta-realtà immateriale che il cyberspazio produce.

Ciò che è allarmante, sia nella performance art che nella vita, è che i corpi tecnologicamente modificati e aumentati potrebbero rappresentare il punto di esaurimento dell'immagine originaria che prendono come riferimento, complicando la linearità di quel filo sottile che collega la vita alla morte e ne traccia il confine.

Se la vita e le interazioni umane sono sempre più mediate dalle macchine, a proposito della performance (e proprio perché la performance è transitoria), la tecnologia permette di pensare a spazi liminali, intermedi che rimandano alla demarcazione e all'infinito. Con la tecnologia, lo spazio e il tempo non sono effettivi, ma ideali proprietà a priori.

Ora il corpo può abitare spazi collassati mentre viene azionato da macchine e computer veloci e misurato minuziosamente dai loro strumenti. Viene lasciato libero (ma quanto e fino a quando?) di vagare in streaming per i regni astratti della soggettività ipotetica. Potrebbe navigare dai non-luoghi virtuali fino a raggiungere i territori del tempo cosmologico?

Diventando simultaneamente più e meno della somma dei suoi collegamenti ipertestuali, il corpo si trasforma in una sorta di entità iperumana: si esibisce in spazi distribuiti, estesi, accelerando in una molteplicità di realtà miste e ibridizzate.

Tuttavia, la sostituzione macchinica dell'umano produce una situazione fenomenologica di apparenza paradossalmente più potente della realtà. Allude alla possibile assenza dell'umano nei luoghi di produzione industriale e culturale e, forse, anche in tutto il pianeta Terra.

Assillati come siamo dai nostri corpi fantasma in proliferazione che si accendono e si spengono online, come se i difetti nel tempo biologico producessero reti di relazioni in costante cambiamento, in questo momento storico l'essere umano non sembra più privilegiato rispetto ad altri attori e oggetti.

Se il concetto di assenza dell'umano può portare a forme alternative di conoscenza e implementare la riflessione sull'antropocentrismo per mettere in discussione il nostro rapporto con la tecnologia e il processo del divenire, dal punto di vista socio-politico la crescente dipendenza dalla tecnologia sta causando nuovi squilibri per la mancanza di sviluppo tecnologico ancora in molti paesi.

Certo, la tecnologia ci fa scoprire qualcosa di sconosciuto ogni giorno che passa, ma se la scoperta crea soddisfazione, la soddisfazione crea dipendenza. È pertanto possibile, ma non auspicabile, prevedere un ipotetico momento in cui la crescita tecnologica diventerà incontrollabile e irreversibile, con conseguenti cambiamenti imprevedibili nella civiltà umana.

Tuttavia, nel frattempo, come tutta l'opera di Stelarc pone in risalto, è necessario continuare a oscillare senza soluzione di continuità tra il biologico, il macchinico e il virtuale, abitando simultaneamente mondi offline e online. Man mano che questa oscillazione tra il reale e il virtuale accelera, diventerà priva di significato e verrà meno l'urgenza di distinguere l'uno dall'altro.

Forse il futuro della vita intelligente non risiederà in corpi biologici manipolati geneticamente, sistemi ibridi uomo-macchina o robot abili e amplificati algebricamente, ma in entità virtuali e virali che operano, trasmettono e si replicano a velocità fononica all'interno delle strumentazioni elettroniche e negli spazi intangibili della virtualità, diventati nel frattempo incubatori dell'intelligenza artificiale.

Di fronte a un simile scenario, la performance art ci ricorda che lo stato e la condizione dell'essere umano sono intrinsecamente temporanee e transitorie. Questo implica anche il discorso sulla documentazione e archiviazione delle performance, l'immateriale e l'effimero che ne contraddistinguono la natura. Ad esempio, registrare o attuare nuovamente una stessa performance avvenuta nello spazio virtuale, può diventare un esercizio retorico ai limiti del paradosso. Riportare in vita il passato intangibile esattamente così com'era significherebbe andare a ritroso nel tempo, cosa al momento impossibile.

Per Stelarc una performance è un atto effimero, realizzato da una determinata persona in un determinato luogo e in un particolare momento storico, e esprime un certo *Zeitgeist*. Pertanto, ricreare una performance nel futuro è particolarmente problematico. A che scopo replicare gli eventi degli azionisti viennesi, lo sparo che colpisce Chris Burden al braccio, le reincarnazioni di ORLAN, o le sospensioni?

Alcune di queste performance possono essere documentate da immagini fotografiche. Altre, più complesse, da riprese video. Tuttavia, chi documenta una performance non può che inquadrarla nel suo modo particolare e peculiare e questo, per un artista di performance, è spesso problematico.

Per alcune delle sue performance robotiche, Stelarc risolve questo dilemma già dalla metà degli anni 90. Costruisce un sistema estetico di sorveglianza per documentare le proprie performance: piccole telecamere applicate su tutto il corpo e altre collocate sulle strutture robotiche usate per l'azione. Il sistema è progettato per automatizzare panoramiche e zoomate e generare un mixaggio cinematografico dal vivo, in tempo reale, della performance. Avvalendosi di sensori di inclinazione, i movimenti del performer cambiano involontariamente le inquadrature che vengono proiettate su uno schermo accanto a lui. I dati e le immagini dall'interfaccia del computer sono anch'essi incorporati nel mix video. La distinzione tra la performance e la sua documentazione non esiste più.

per (non) concludere

Passando dal cyborg virtuale a quello letterale, o immaginando l'essere mortale che si fa immortale, nelle loro performance, artisti come ORLAN o Stelarc non affrontano semplicemente l'idea del dolore o della resistenza in quanto tali. Piuttosto, esplorano le modalità di ciò che un corpo può fare. Le loro poetiche differiscono, ma entrambi cercano di superare il rischio di fallimento insito nell'ideologia post-umanista progettando performance dove il corpo tenta un'unione audace con la chirurgia e la tecnologia. Entrambi introducono nuovi sistemi simbolici combinando i loro corpi viventi con oggetti mediatori inanimati. Ibridando i loro corpi, diventano alterità incarnate e creano nuove soggettività mutanti attraverso l'incontro tra la carne, l'artificiale e l'high-tech. Aprono la strada a un tipo di messaggio estetico che ha un impatto sociale in termini di bio-potere, ma non tanto in termini di sottomissione, docilità e controllo del corpo come discute Foucault.

Con Stelarc e ORLAN, la corporeità, attraverso l'intervento chirurgico e tecno-mutativo volontario, assume una centralità culturale e politica di fondamentale importanza, in quanto avvia un processo di ridefinizione identitaria. Il corpo umano assume i connotati di superficie morbosa, passaggio nomade, membrana da plasmare attraverso interfacce interattive meccatroniche ed elettroniche, computo di differenziazioni e desideri immaginari.

A dare impulso a queste sperimentazioni artistiche è la svolta performativa che avviene nelle scienze umanistiche e sociali tra la fine degli anni 80 e l'inizio degli anni 90. È una svolta che si afferma quale potenziale fattore chiave e approccio metodologico per il superamento della cosiddetta crisi della rappresentazione, segno distintivo del teatro occidentale e della modernità. Questo cambiamento paradigmatico rende fluido il prestito di idee da una disciplina all'altra, fornendo ulteriori strumenti per studiare comportamenti individuali e relazionali.

Antropologia, etnografia, linguistica, psicologia, sociologia concorrono ad ampliare l'ambito interdisciplinare dei Performance Studies, sorti proprio per studiare le tensioni e le contraddizioni che muovono il mondo contemporaneo sotto l'ottica della performatività. Precedentemente utilizzata come metafora della teatralità, ora la performance viene impiegata come principio euristico per comprendere i modi di vivere delle persone e i loro atteggiamenti nei confronti della realtà. Come anticipava Erving Goffman, il presupposto è che tutte le pratiche umane sono performate, ovvero determinate da azioni che rispondono a una presentazione pubblica del sé, in qualunque momento o luogo avvengano.

La svolta performativa sottende la necessità di concettualizzare il modo in cui le pratiche umane si relazionano ai loro contesti. Problematizza la rappresentazione non solo di taluni aspetti della realtà oggettiva o di entità e concetti astratti, ma espande il concetto di rappresentazione come espressione del sé individuale e collettivo. La performance diventa pertanto un dispositivo che funziona sia come metafora sia come strumento analitico per inquadrare

fenomeni sociali e culturali. Non ci si concentra più soltanto sulla struttura simbolica della realtà. Si prendono in esame le modalità comportamentali che influiscono sulla costruzione attiva della realtà e in che modo si verificano all'interno dei contesti socio-culturali che le determinano.

Richard Schechner, considerato il padre fondatore dei Performance Studies (insieme a Victor Turner) dà coerenza alla disciplina attingendo anche agli studi sulla comunicazione. Esplora la performance come modo per sperimentare, agire e ratificare il cambiamento nella vita di ogni giorno. Individuando il dramma essenziale dell'esistenza umana nel conflitto e nella risoluzione del conflitto, Schechner analizza la natura ritualizzata delle interazioni sociali e le cause e gli effetti che influenzano il comportamento umano. Utilizzando un lessico drammaturgico, legge l'evoluzione tecnologica attraverso il prisma della performatività. La indica come cumulativa, diffusiva e tale da generare intelligenze artificiali così potenti da guidare i comportamenti delle persone.

In quegli anni, alla svolta performativa contribuisce anche il pensiero post-umanista e del movimento trans-umanista, nonostante la loro origine possa essere fatta risalire a molto prima, ad esempio con Aldous Huxley. Particolarmente attente all'innovazione tecnologica, alla ricerca biotecnologica e neuro-scientifica, alle ibridazioni tra materia organica e inorganica, entrambe le ideologie propongono uno sguardo alternativo sulla funzionalità del corpo, sublimandone il desiderio di mutazione. Entrambe fanno riferimento a una dimensione bio-conservativa e a un radicale potenziamento tecnologico del corpo umano, prevedendo un futuro in cui ciascuno sarà in grado di esercitare il diritto di controllare il proprio corpo in modo autonomo e sicuro.

La differenza sostanziale tra le due ideologie è che il trans-umanesimo si concentra esclusivamente sul progresso tecnologico per migliorare la condizione umana da un punto di vista antropocentrico. Ne problematizza la comprensione in virtù delle possibilità evolutive inscritte nella biologia e negli avanzamenti della tecnologia. Il post-umanesimo, pur favorendo le conquiste della tecnolo-

gica, considera maggiormente le implicazioni sociali ed ecologiche dovute all'impatto della tecnologia, mettendo in luce rischi e danni causati dall'approccio antropocentrico.

Con l'aspirazione di sviluppare tecnologie accessibili, ad esempio per rallentare l'invecchiamento e migliorare le capacità intellettuali, fisiche e psicologiche dell'individuo, la bio-politica si afferma come nuovo aspetto centrale del discorso politico, ponendo come questione urgente la ridefinizione integrale della nozione di umano.

Il corpo diventa il teatro dove va in scena una nuova architettura di senso tra le pieghe della carne. Il canovaccio è la ricerca di una nuova dimensione corporea per indurci a ripensare il concetto di soggettività e ciò che costituisce la patologia della vita quotidiana. È giusto ricordare che questa nuova, crescente ossessione per il corpo faceva eco anche alla psicosi collettiva maturata con le epidemie di AIDS che avevano causato non solo innumerevoli perdite, ma prodotto un clima spregevole di condanne e diffidenze propagatesi come metastasi nel tessuto sociale, al punto da paralizzare i comportamenti e le relazioni tra persone.

Eppure, sull'onda del movimento trans-umanista, la performance art si rivitalizza. Il corpo non è più visto solo come strumento di espressione artistica e politica, ma elemento tecnologicamente manipolabile per condurlo gradualmente dalla sua organica fissità alla folgorante mutevolezza dell'era post-umana. Se ne esplorano le geometrie, i limiti e le possibilità. Gli si attribuiscono mitologie postmoderne di auto-creazione/auto-distruzione creativa nella ricerca di nuove modalità di vita e costruzioni di identità malleabili. Saremo in grado, un giorno, di alterare la natura umana al punto tale, idealmente, da garantirci l'immortalità?

Nella storia della performance art il corpo è sempre stato un segno in movimento a volte inafferrabile, una traccia di pensieri, idee e provocazioni a volte imperscrutabile.

Con zone d'ombra dell'umano ancora da esplorare, il « corpo post-organico »² diventa la nuova frontiera da oltrepassare. È un'entità che ha allargato i confini biologici della propria organicità, ridisegnati dalla chirurgia, dall'ingegneria genetica, animati e simulati dalla manipolazione tecno-digitale. È un sito di significazione in divenire che sposta i paradigmi del sistema infosferico. È un corpo immaginato ma possibile, ambiguo, trasgressivo, anche sfuggente, materia prima della politica radicale e dell'autorappresentazione volontaria dell'artista che si muove sul crinale del mondo esistente e di ciò che sta al di là del conosciuto: il territorio ricercato, desiderabile.

Nello spazio della tecnologia, la fisicità della performance è sempre mediata. La nozione del corpo quale strumento primario dell'espressione artistica, viene a cadere man mano che il suo controllo viene assimilato nelle protesi cognitive, nel cyberspazio, nel virtuale e nel digitale. Il corpo umano non è più solo un composto ben congegnato di sangue, ossa, carne, spirito. È anche l'intangibile che abita i nostri cervelli sempre più sovra-stimolati dal convivere con il costante stato di informazioni elettroniche in eccesso.

Sul finire degli anni 60, Marshall McLuhan aveva già compreso quanto ci stavamo trasformando nella forma stessa dell'informazione e muovendoci verso l'estensione tecnologica della coscienza. Tuttavia, la spinta non viene dal voler sapere tutto e di più. È dettata dal desiderio mai soddisfatto della stimolazione fine a sé stessa che la tecnologia è in grado di infondere. Ci porta a volere sempre di più poiché ci dimostra che c'è sempre qualcosa di più di quello che si può sopportare, sia nella sfera emotivo-sensoriale che in quella intellettuale.

Quindici anni più tardi, in *Videodrome* di David Cronenberg (1983), Brian O'Blivion sosterrà che gli schermi televisivi sono diventati la retina dell'occhio della mente umana: nutrono, seducono, ipnotizzano, catturano, anestetizzano il dolore, ma appagano fino a un certo punto, poiché i tubi catodici sono ancora troppo ingombranti.

² Macrì, Teresa. *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Genova: Costa & Nolan, 1996. Ristampa aggiornata, 2006.

Con Internet, gli schermi si sono trasformati poco a poco in estensioni prostetiche del corpo umano. Cellulari, padlet, pc portatili, orologi smart: i cristalli liquidi funzionano da propulsori sensoriali, nonostante il discorso sull'estensione dei sensi attraverso la tecnologia permanga tuttora una sorta di aporia irrisolta nella teoria della percezione.

Oggi viviamo in un mondo diffratto di realtà aumentate dinamiche e interagenti che producono l'illusoria immediatezza di condividere tempi esatti e gli stessi luoghi, per quanto vicini o lontani essi siano. È una condizione che siamo attratti a esplorare per via di futuri immaginati e ipotizzabili che si fondono e coagulano nel tessuto del contemporaneo in virtù delle promesse dello sviluppo tecnologico. (*andrea pagnes*)

Corpi (quasi) posseduti e un libro (quasi) da leggere

di ENRICO POZZI

FERNANDA ALFIERI, *Veronica e il diavolo. Storia di un esorcismo a Roma*, Torino, Einaudi, 2021

Nel 1834 una giovane ragazza romana, Veronica Hamerani, di famiglia legata alla Chiesa, manifesta i sintomi di una possessione diabolica.

Per accidente, cercando altro, nell'Archivum Romanum Societatis Iesu, Fernanda Alfieri capita sul fascicolo *Esorcizzazione di Maria Antonina* [in realtà Veronica] *Hamerani, ritenuta ossessa (1834-1835)*. Il fascicolo raccoglie alcuni mesi di protocolli dell'osservazione partecipante degli esorcisti seduta dopo seduta, descrive il comportamento di Veronica, corpo, gesti, parole. Racconta le azioni di chi deve liberarla dal diavolo. Registra i diversi pareri e strategie, le risonanze esterne, i dubbi (è posseduta? sta recitando? è malata?), l'impotenza di fronte alla sua sofferenza, l'inefficacia delle procedure codificate messe in atto.

Di archivio in archivio, troverà poco dopo (Biblioteca Nazionale di Roma) i quaderni manoscritti del gesuita Francesco Manera, il suo diario dei primi mesi della vicenda di Veronica.

Da queste due fonti Fernanda Alfieri costruisce la microstoria di una possessione. La pluralità delle mani che scrivono, i personaggi molteplici che si affollano in e intorno a quella stanza, i loro punti di vista, obiettivi e logiche diverse: tutto questo confluisce in una sorta di diario etnografico, un *journal de bord* multidimensionale in cui si rappresenta «l'impresa di una guerra contro il maligno in corpo di donna» (p. 11).

C'è lei, Veronica, di cui seguiamo con trepidazione e a volte noia il dibattersi con sé stessa, sempre in attesa di un qualche evento o gesto risolutore che concluda. C'è la sua famiglia, dipendente per identità e sopravvivenza economica dal rapporto con la Chie-

sa: incisori di medaglie sacre, venditori di statuine e oggettini, per qualche tempo anche Zecca del Papa. Ci sono gli esorcisti, gesuiti appena riemersi dalla dispersione della Compagnia, ognuno portatore di percorsi labirintici per le vie del mondo e di sé stesso. Ci sono i loro superiori, bisognosi di dimostrare la forza e l'efficacia operativa della Compagnia a sé stessi, alla Chiesa e ai poteri terreni. E poi ancora gli amministratori ecclesiastici di questa città sacra, dove più che altrove il diavolo poteva cercare spazio e meno che altrove doveva trovarne. I medici malati di scientismo e gli scettici toccati dalla ideologia della Rivoluzione francese. Il Papato minacciato da contagi pericolosi. Gli Stati e le società europee percorsi sottopelle da febbri di cambiamento.

In tutto ciò, i corpi di maschi: fragili, degradati, esposti all'assalto continuo del Maligno, e costretti ad aver a che fare con la vitalità inconsulta e impudica di un corpo di giovane donna. Corpi dolenti, impauriti, diffidenti di sé stessi e di quest'altro corpo abitato dal diavolo.

Il microcosmo della casa e stanza di Veronica è la contrazione puntiforme di tutto ciò. Molti fili diversi, persone, vicende piccole, grandi e grandissime vi si annodano in un microevento che è una matassa compatta di altri eventi. A guardarla da vicino e a volerla districare, questa matassa porta in sé, tramite questa ventenne romana, le dinamiche di un'epoca così come si vanno scrivendo a cascata nei ventri, nei corpi, nelle emozioni, nelle menti, nelle istituzioni, nelle logiche di potere locale e translocale, negli Stati e nazioni, nelle trasformazioni culturali e nelle categorie interpretative degli ultimi trenta o quaranta anni della storia europea.

Raccontata come lo ha fatto Fernanda Alfieri, la storia di Veronica diventa l'anamorfo di un momento della realtà corporea, psicologica, sociale, religiosa, culturale e politica dei primi trent'anni dell'800.

E allora? Le microstorie oscillano tra due poli conoscitivi, l'idiografico e il nomotetico. In quanto idiografiche, possono essere nel migliore dei casi descrizioni dense (le *thick descriptions*) di eventi in quanto eventi, ovvero di situazioni narrate esasperando al massimo la loro irripetibile individualità, ciò che le rende quella situazione lì in quel momento lì con quelle persone lì a far avvenire quelle cose lì e solo quelle. L'idiografia mira all'unicità non

riproducibile di un oggetto interamente plasmato dal tempo. In quanto nomotetiche, le microstorie prendono atto della condanna aristotelica dell'accidente – l'impossibilità di una sua conoscenza – e leggono o verificano o arricchiscono nell'evento ipotesi deduttive o induttive di ripetibilità, costanti, 'leggi'. L'approccio idiografico insegue nell'oggetto le sue differenze, il particolare. L'approccio nomotetico cerca nell'evento ciò che esso ha in comune con altri eventi, l'universale.

È il dilemma diltheyano. Percorre tutte le scienze 'umane' o 'sociali', e sta al cuore di tutti i tentativi di conoscenza dell'individuale. Per quanto mi riguarda, l'ho incontrato in sociologia, quando mi sono occupato dell'uso sociologico delle biografie individuali o di gruppo. In psicologia quando ho cercato di capire la logica, l'epistemologia e la retorica del caso clinico psicoanalitico. Trasversalmente a vari approcci, quando ho cercato di render conto di un evento – per es. il suicidio collettivo di un gruppo religioso – come al tempo stesso 'singolare' e 'universale'. Dietro a questi percorsi, ovviamente, il Weber del "tipo ideale" come vertice risolutivo del *Methodenstreit*, ma anche il tuttora troppo ignorato Sartre della *Nausée*, della *Critique de la raison dialectique* e dello *Idiot de la famille*, con la sua teorizzazione di un mai risolvibile o conclusivo *va-et-vient* tra il singolare e l'universale di una biografia.

Diciamolo in un altro modo. Il racconto di un evento attento quasi unicamente alla sua anche complessa e multidimensionale individualità diventa una variante più o meno riuscita di *couleur locale* o di romanzo. Un racconto attento soprattutto al tipo ideale, alla griglia interpretativa universalizzante e alle ipotesi 'legali' generali riduce l'evento al suo scheletro e ne fa un esemplio o una fattispecie di altro, carne smorta.

Fernanda Alfieri ha scelto la *couleur locale*. Ho letto con curiosità, a volte con piacere, a volte con irritazione, il suo romanzo, e mi sono chiesto pagina dopo pagina cosa aggiungeva alla mia conoscenza di quell'evento. Conoscenza, cioè griglia conoscitiva, insieme di ipotesi più generali su Veronica, sulla sua possessione e sulla possessione, sulla competizione corporativa tra gesuiti/esorcisti e 'medici' o tra religione e scienza nella Roma di quel periodo, sulle procedure codificate dell'esorcismo, sulle dinamiche politico/culturali di un Papato braccato dalla modernità e dalla Rivoluzione,

sulla gestione della devianza, sulla condizione femminile di allora, sulla costruzione sociale dei corpi casti (delle giovani donne, dei preti) ecc. Altri racconti ‘storici’ di possessioni in contesti diversi mi hanno dato tutto ciò. Non questo. *Veronica e il diavolo* esprime concretamente la condanna aristotelica della possibilità di conoscere l’accidente. Il problema di una teoria dell’evento e di questo evento non si manifesta mai.

Non un solo termine astratto. Non un riferimento diretto o indiretto a quello che altri – veramente molti – hanno potuto dire intorno a episodi simili. O quello che può venire da altre discipline, epoche o culture. Conta il romanzo come storia, la narrazione puntiforme che si appaga di sé stessa salvo giocare con leggerezza ironica sulla solita trama del manoscritto trovato per caso (l’esergo di Hazard). Con una ricerca documentale spasmodica del dettaglio ‘vero’ – quanta meteorologia e simili nel libro, quante microprecisioni appunto da *couleur locale* storica, geografica, toponomastica, edilizia, alimentare, fisiologica, a volte sessuale. Tanto lavoro rigoroso, un apparato imponente di fonti, e alla fine per il lettore non un precipitato di idee ma un piacere volatile, se non si è irritati dalla strategia immersiva dell’autrice (mettere sé stessa e il proprio corpo nel racconto) e dai tanti proprio tanti aggettivi.

In realtà qualcosa rimane. In primo luogo la resistenza potente di una giovane donna contro la congerie di poteri maschili che le si abbattono addosso, corpo e anima, per impadronirsene e ricondurla ciascuno alla propria ragione. Inconsapevoli astuzie da vittima tra le molte varianti di diavoli esterni e interni cui rende conto e che gioca gli uni contro gli altri. In secondo luogo, pagina dopo pagina, l’orrore degradato dei corpi maschili, nessuno escluso, che si affannano nel racconto. Corpi senza speranza né bellezza né godimento, rosi nella carne. E questo è l’infratesto che giustifica il testo.

In ogni caso, da leggere. (*enrico pozzi*)

libri



STEFANO ERCOLINO
MASSIMO FUSILLO

EMPATIA
NEGATIVA
IL PUNTO DI VISTA
DEL MALE



BOMPIANI
agone

negli ultimi numeri (3a serie)

2/13

Gli storici francesi e il corpo di Rafael Mandressi; *Comunità di cadaveri e reperti di luce. Un fotografo nel Museo di Anatomia* di Enrico Pozzi; *Precipitare sulla Realtà. Storie del/dal Necronomicon* di Francesco Dimitri; *Diario paranoico-critico. Waiting for Grillo: balbettii paranoici, 2009-2012; corpo alieno. Le fotografie di Fabiola Ledda* a cura di Maria Grazia Calandrone; *Libri da non leggere / Libri da leggere; Mito, Potere, Meduse, Sirene, grande finanza, stupri, paranopia, e Marco Revelli*; Abstracts/Resumés

3/14

Petizione per il rilascio dell'Alba di Maria Grazia Calandrone; *Il corpo meraviglioso del brigante italiano* di Vincenzo Padiglione; *Indagine statistica sull'efficacia della preghiera* di Francis Galton; *A proposito della Prière di Man Ray. Iconostasi paranoico-critica* di Enrico Pozzi; *Tre libri da leggere: l'invenzione della Scozia, il corpo del santo Berlusconi; la palude dei chierici italiani...; ... e uno da non leggere sul tradimento e i traditori; Two Pieces after Svetonius* di Robert Penn Warren; Abstracts/Resumés

4/15

Variazioni sul confine di Ingeborg Bachmann; *Penetrazioni. Confini corporei e sapere medico* di Claudia Benthien; *Diario paranoico-critico; Il corpo del migrante* di Vincenzo Padiglione; *L'assassino ebreo. Jack lo Squartatore, la razza e il genere* di Sander L. Gilman; *da leggere/cannibalismi politici: Tartu, i comunisti, la Patria, Treblinka, Nazino*; Abstracts/Resumés

5/22

Divorare/Distruggere. Lacan, Freud e la gola di Irma; Virginia Wolf vagina dentata alla Bowery; bocche del potere; l'odio famelico di Simone Weil; Ellen West senza pace; *Follia artica, ovvero il ventre psicotico dell'antropologia; Psicoanalisi e riti di divinazione* di Enrico Pozzi; **Castello delle Metamorfosi:** *Sogno di Pietra. Distopie videodigitali nel Castello di Rocca Sinibalda* di Francesca Fini; *Il Latte dei Sogni e il Sogno di Pietra* di Cristina Cenci; **Endecameron 20:** *Cosa è il corpo del performer quando è proibito avere un corpo* di Vestandpage

nei prossimi numeri

[paranoia/potere]

- immagini di mani di maschi rapaci: Lucian Freud, Scipione ecc

[corpo/metamorfosi]

- l'antropologa e l'orsa: diventare l'altro

[ideologia/delirio]

- Il Manifesto di Unabomber. Sintassi, lessico e struttura narrativa di un sistema ideologico delirante

[queer]

- quando NY puzzava. Il Lower East Side, i piers, il sesso, le foto di Fink/Baltrop/Goldin, Wojnarowicz, Hujar, l'arrivo dell'AIDS

[sogni premonitori]

- il profetismo onirico del filosofo uxoricida. Rue d'Ulm. Cosa sognava Louis Althusser prima di/per uccidere Hélène

[rappresentazioni sociali della malattia, medicina narrativa]

- la presenza del corpo malato nella letteratura italiana: analisi computerizzata dei corpus
- medicina narrativa e efficacia simbolica della socialità: parola e cura in una comunità digitale di donne con cancro al seno

[digital humanities e scienze sociali/questioni di metodo]

- Durkheim vs Tarde: analisi lessicale-semantica di *Les Règles de la methode sociologique* e *Les lois sociales*

[performer e confini del corpo]

- Il principe Myškin, l'epilessia e l'algoritmo, via Francesca Fini

[carisma e Re Straniero]

- *le Baccanti* come manuale dell'agitatore politico. Euripide/Max Weber per Dioniso Re Straniero e *beserker* carismatico



la rivista **IL CORPO** è un
progetto editoriale **ilcorpoedizioni**