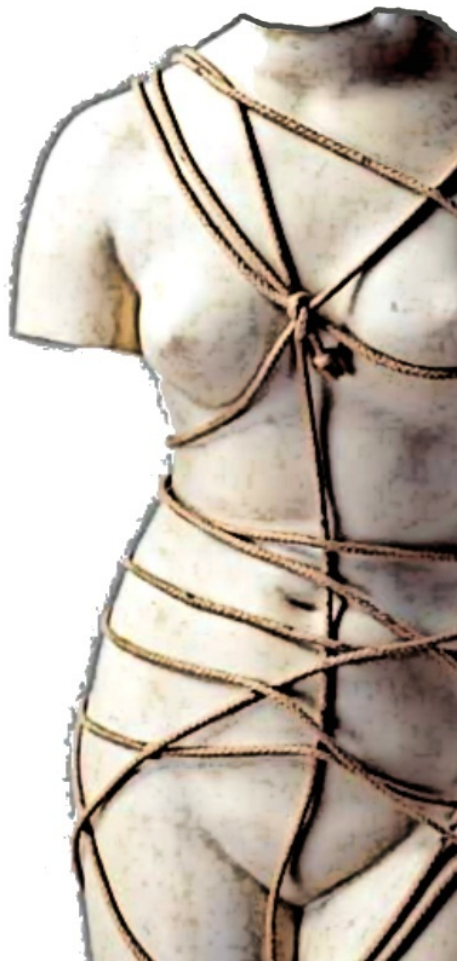
CORPI

Teorie pratiche e arti dei corpi nel Novecento



a cura di
Vincenzo Cuomo e
Aldo Meccariello

Kainos
Rivista on line
di critica filosofica
ISSN 1827 3750
Numero speciale
Ottobre 2012

Kainos. Rivista on line di critica filosofica

Corpi

Teorie pratiche e arti dei corpi nel Novecento

a cura di

Vincenzo Cuomo
e
Aldo Meccariello

"*Corpi. Teorie pratiche e arti del Novecnto*".
Numero speciale di Kainos, rivista on line di
critica filosofica ISSN 1827-3750, Ottobre 2012.

La copertina, ispirata a Man Ray, e
l'impaginazione sono di Andrea Bonavoglia.

Indice

Prefazione

Teorie e pratiche dei corpi

Salvatore Prinzi, *Il "proprio" del corpo proprio. Fra Merleau-Ponty e il surrealismo* pag. 10

Igor Pelgreffi, *Alterazioni della filosofia. Il corpo e il* corpus *in Jean-Luc Nancy* pag. 37

Fiammetta Ricci, *Elena, Maria, Marilyn: corpi di potere o potere dei corpi? Ripensando l'ordine simbolico della differenza* pag. 61

Aldo Meccariello, *Corpi scaduti. Note a margine di alcuni scritti di Günther Anders* pag. 87

Maurizio Balistreri, *Dovremmo migliorare la natura umana? Il dibattito filosofico sull'*enhancement pag. 109

Arti dei corpi

Mario Costa, *Esercizi di filosofia per immagini. Corpi* pag. 127

Maura Favero, *Quando il corpo incontra l'oggetto: storia e storie della body-art* pag. 130

Vincenzo Cuomo, *Vedere le forze. La video arte e i corpi* pag. 146

Andrea Bonavoglia, *Gli occhi dipinti. Un percorso pittorico verso il Novecento di Bacon e Richter* pag. 163

Prefazione

Il Novecento filosofico e culturale, oltre ad essere stato il secolo delle grandi fratture e delle svolte radicali, è stato anche un'epoca di ripresa e di veloci e intense ricapitolazioni di temi affrontati in tutta la storia del pensiero, non solo in quello moderno. Per tale ragione è ancora un secolo in parte da esplorare e sottoporre ad esplorazioni cartografiche, a carotaggi stratigrafici, ad un lavorio interpretativo che ne chiarifichi la posizione di cerniera tra il passato "moderno" e l'epoca post- trans-moderna che viviamo.

Per tale scopo la rivista Kainos promuove da sette anni un seminario annuale di riflessione tematica sulla cultura e la filosofia novecentesche.

Il problema affrontato nella settima edizione del seminario, denominato "Le parole del Novecento", è quello dei "corpi", tema/titolo in cui il plurale non sta ad indicare solamente la pluralità delle prospettive ermeneutiche di approccio alla questione, ma anche, soprattutto, il *fatto* ontologico che i corpi sono sempre plurali, o singolari-plurali, per utilizzare la nota e profonda espressione di Jean-Luc Nancy.

Lo scorso secolo, riepilogando sincreticamente l'intero sapere dei corpi che la cultura umana (non solo quella occidentale) ha prodotto nella sua storia, ben al di là dei riduzionismi "moderni" sei-settecenteschi, nondimeno ha saputo aprire creativamente alcune strade di riflessione su tale questione, strade che i saggi che qui presentiamo percorrono o alternativamente o contemporaneamente. Con il rischio della eccessiva schematizzazione, potremmo individuare tre fondamentali direttrici di ricerca filosofica e culturale: la strada della descrizione del *corpo vissuto*, cioè del corpo che (si) *sente* e che si "apre" al mondo, strada seguita fondamentalmente dalla fenomenologia (è nota l'insistenza di Husserl sul «corpo proprio» [*Leib*], come «vissuto» [*Erlebnis*] – radicalmente diverso dal «corpo-oggetto» [*Körper*] – e quindi come *apertura* al mondo e all'intersoggettività); la strada del *corpo segnato*, cioè del corpo che *parla* (soprattutto malgrado lui) seguita dalla sociologia, dalla antropologia, dalla psicoanalisi e dalla semiologia; infine, la strada del *corpo trasformato,* seguita da alcune correnti della antropologia filosofica particolarmente attente ai rapporti tra evoluzione biologica e trasformazioni tecniche dei corpi, ma anche da un ampio settore della ricerca artistica, a partire dalle avanguardie.

Rispetto a tali linee di riflessione, si potrebbe mostrare come tutti i problemi novecenteschi relativi alla questione dei corpi non siano che

il risultato di *intersezioni* tra queste strade di ricerca teorico-critica. La filosofia dei "corpi dolorosi" (tali per la fatica del lavoro, per le violenze subite, per le malattie...), ad esempio, è il risultato dell'incrocio tra la fenomenologia del corpo vissuto, l'antropo-sociologia dei corpi segnati e di quella dei corpi trasformati. La filosofia dei corpi "narrativizzati", che è uno dei contributi più originali del pensiero della differenza di genere, deriva da un incrocio tra la fenomenologia del corpo vissuto e la psico-sociologia dei corpi segnati. Per non parlare delle teorie del post-umano, espressione contemporanea della questione del corpo *trasformato*, ma in un evidente incrocio con le problematiche del corpo *vissuto*.

Accanto alle intersezioni ci sono poi, presenti anche in alcuni dei saggi che qui presentiamo, delle linee di ricerca che potremmo chiamare di *apertura.* Al di là delle trasformazioni tecniche dei corpi contemporanei, al di là del loro de-privazione simbolica, al di là della loro spettacolarizzazione pornografica de-erotizzante, al di là della *fittness* adattivo-sportiva cui sono sottoposti, al di là delle stesse violenze e sfruttamenti subiti, nel dibattito teorico degli ultimi quindici anni si sono delineati alcuni nuovi *campi* problematici all'interno dei quali l'intera questione dei corpi – che cosa *sia* un corpo (umano), che cosa *possa* un corpo (umano) – può essere affrontata secondo nuovi paradigmi, per così dire "positivi". Quello dell'*impersonale* e quello dell'*ibridazione rizomatica*, sono forse i due campi meglio definiti all'interno del dibattito teorico-critico più attento all'*attuale.*

Nel campo dell'*impersonale* i corpi sono descritti e pensati nella loro singolarità evenemenziale e *queer*, nel loro essere esposti agli incontri e agli incroci, al *fuori* delle cose, nel loro esser-parte di un mondo radicalmente plurale, nello stesso tempo complesso *e* senza-Senso. Nel campo dell'*ibridazione rizomatica* – se forziamo un poco questa nota espressione guattariana-deleuzeana – i corpi si trovano a dover imparare a con-vivere, ma al di là di ogni logica pacificante e umanistica, con dimensioni del reale a loro eterogenee, vale a dire con le dimensioni del reale aperte dagli sviluppi inaggirabili della tecnica.

I saggi che qui presentiamo tentano di ripensare la questione dei corpi sia all'interno delle strade novecentesche del corpo vissuto, del corpo segnato e del corpo trasformato, ma gettano più d'uno sguardo in quelle *aperture* problematiche dell'ibridazione e dell'impersonale, che sono le dimensioni contemporanee del nostro essere *corpi*.

Emerge così un tema fondamentale che contamina tutti saggi, quello dell'ambiguità del corpo: il corpo/limite dell'io, il corpo/intenzionalità, il corpo/impersonale, il corpo/artificiale, il corpo/vitalità che in un certo senso riconducono ad uno scavo implacabile dentro l'essere umano.

L'immersione in queste trame sottili e ambigue della corporeità è il compito di questo lavoro che intreccia teorie pratiche e arti dei corpi nella cultura filosofica del '900 e scinde il cerchio dell'identità duale di anima e corpo, di coscienza e organismo.
Per usare una metafora presta in prestito dal libro di Foucault *Sorvegliare e punire*, ogniqualvolta che il corpo si trovi imprigionato nell'anima, esso si ribella e cerca di fuggire, incurante di recinzioni e barriere.
Ciò premesso, il presente ebook riflette l'articolazione interna del seminario, quindi la sequenza degli interventi delle due sessioni, *teorie e pratiche dei corpi* e *arti dei corpi,* che si sono poi intrecciate soprattutto nel corso della discussione.
Di taglio fenomenologico è il saggio di Salvatore Prinzi che apre la prima sezione e muove dalla domanda che "cosa ne è oggi del corpo" provando a pensarla come una *traccia ontologica*, una modulazione dell'essere. Riprendendo un dibattito interno alla fenomenologia (a partire da Husserl), egli intende confutare la logica *proprietaria* del corpo che si è imposta con la modernità per discutere di «carne», di «impersonale» e di «comune», nozioni che innervano il pensiero Maurice Merleau-Ponty aperto in maniera feconda alle pratiche surrealiste della corporeità.
Un ulteriore scandaglio della nozione di corporeità percorre il testo di Igor Pelgreffi che sposta l'indagine dal *corpo* al *corpus* a partire dalla filosofia di Jean-Luc Nancy.
Per il filosofo francese, noi siamo *e* abbiamo un corpo: il corpo è il nostro fuori e il nostro dentro, è ciò attraverso cui tocchiamo e siamo toccati, ma è anche ciò che ci *separa,* ci distanzia dagli altri corpi. Pelgreffi, tuttavia, segue una delle linee della riflessione di Nancy, quella secondo la quale il corpo è il suo essere *scritto*, registrato, rappresentato in un *corpus,* ben al di là delle intenzioni della coscienza. Lo stesso corpo di Nancy è solo parte di un *corpus* di iscrizioni, registrazioni, rappresentazioni queste sì radicalmente "singolari e plurali", per citare una sua famosa espressione, che lo sottraggono alla sfera della coscienza.
In una prospettiva diversa si muove invece il contributo di Fiammetta Ricci che, dopo aver premesso che il corpo non è un dato naturale, ma un costrutto sociale, plasmato dalla forza dell'immaginario e ricco di connotati simbolici – soprattutto sul versante del rapporto tra corpo e potere, e potere del corpo politico – analizza un sorprendente trittico, *Elena, Maria e Marilyn*, in cui «ognuna di queste immagini mitosimboliche e mitopoietiche è contrassegnata da una forte valenza simbolica del corpo e di quanto è riconducibile al corpo femmineo». Per Ricci si tratta di un vero paradigma che, richiamando una

simbolica della differenza, mette in luce e lascia affiorare gli intrecci di potere sottesi al modo di rappresentare, mitizzare, simbolizzare il corpo femminile.
Gli ultimi due saggi della prima sessione si posizionano lateralmente rispetto ai primi tre sinteticamente richiamati. Quello di Aldo Meccariello propone tre variazioni artistico-letterarie sul tema della corporeità a partire da alcuni scritti del filosofo tedesco Günther Anders che ha elaborato una radicale *antropologia negativa.* L'idea che l'uomo sia *senza mondo*, cioè *senza casa,* esposto alla nuda contingenza e privo di determinazioni porta inevitabilmente alla condizione di una corporeità (sempre) antiquata. Invece, il saggio di Maurizio Balistreri, che chiude la prima sezione, discute in ambito bioetico e biomedico la questione del potenziamento umano, dell'*enhancement*, mettendo a fuoco i pregiudizi che non ci permettono di confrontarci correttamente con i problemi che concernono lo sviluppo delle biotecnologie e della scienza e, più in particolare, la disponibilità o indisponibilità della natura umana ad essere modificata e migliorata.

Arti dei Corpi è il titolo della seconda sezione che esplora corpi, spazi e visioni della contemporaneità artistica e che è aperta da tre collage proposti da Mario Costa che, con arguzia e cinismo, sono in grado di introdurci alla nostra condizione contemporanea attraverso alcuni riusciti corto-circuiti teorico-visivi, che giustappongono alcune tesi filosofiche alle trasformazioni e ibridazioni tecniche cui i corpi sono sottoposti.

Il saggio di Maura Favero sviluppa poi un interessante percorso storico-critico sulla body-art, che nasce come movimento internazionale sia negli Stati Uniti che in Europa durante gli anni Sessanta. Come è noto, i body-artisti considerano il corpo come *pratica* in grado di proporre nuovi dispositivi significanti attraverso l'uso di video e registrazioni audio, ma anche testi, schizzi preparatori, note autografe. Favero concentra la sua attenzione sulle «artiste donne che nel Novecento hanno affermato con maggiore forza e determinazione la necessità di rendere presente, visibile il corpo di sentire la carne e gli organi di cui è composto per dimostrare capacità e possibilità d'azione nel sociale». Dalla body-art come teatralizzazione dell'esperienza fisica alla video-arte, il passaggio è breve.
ll saggio di Vincenzo Cuomo è una riflessione sull'*esplorazione* video-artistica del corpo, concepita come un'esplorazione spazio-*temporale* e "figurale" (con riferimenti alle teorizzazioni di Lyotard e Deleuze). È questa a suo avviso il risultato artistico più importante della video arte

a partire dai suoi inizi negli anni Sessanta e Settanta dello scorso secolo.
Chiude la sessione il percorso storico-pittorico di Andrea Bonavoglia che scandisce alcune tappe della pittura figurativa tradizionale, sino a Francis Bacon e Gerhard Richter, a partire dalla raffigurazione degli occhi. *Occhi dipinti* che guardano il corpo del mondo.

Vincenzo Cuomo
Aldo Meccariello

Teorie e pratiche dei corpi

Il "proprio" del corpo proprio, fra Merleau-Ponty e il surrealismo

di Salvatore Prinzi

«*Je voudrais être de plus en plus humble et plus bas*
toujours plus grave sans vertige ni vestige
jusqu'à me perdre tomber
dans la vivante semoule d'une terre bien ouverte.
Dehors une belle brume au lieu d'atmosphère serait point sale
chaque goutte d'eau y faisant un soleil
dont le nom le même pour toutes choses
serait RENCONTRE BIEN TOTALE
si bien que l'on ne saurait plus qui passe…»

Aimé Césaire, *Corps perdu*

Cominciamo azzardando un'ipotesi: forse, ciò che più caratterizza il pensiero del secolo appena passato, è la tematizzazione del corpo, una certa riscoperta e *presa in conto* del corpo. È questa la *nota* che inizia a farsi sempre più ampia e a invadere il testo filosofico e scientifico fino a sformarlo, a insinuarsi nella sinfonia dell'epoca fino a renderla dissonante. La stessa riflessione sul linguaggio, che nel Novecento diventa sempre di più uno snodo imprescindibile dell'analitica o dell'ontologia, mostra la sua radicalità solo quando incontra il corpo come *segreto laboratorio* dell'espressione, quando scopre il linguaggio *nel* corpo, il linguaggio *del* corpo. Aver messo al centro l'esperienza e le implicazioni dell'essere – anche, principalmente, forse solo… – *un* corpo: questa sarebbe la prestazione specifica del pensiero del Novecento.

Se infatti si può dire che l'esperienza artistica non ha mai smesso di *avere a che fare* con il corpo, coinvolgendolo o supponendolo sempre – non solo nella danza o nella musica, ma anche nella pittura o nella scultura, in cui il braccio, la mano ed il

movimento dell'artista fanno tutt'uno con la creazione dell'opera –, si può affermare che gran parte del pensiero occidentale dei secoli passati abbia parlato poco del corpo, o meglio: ne abbia parlato *male*, cioè in maniera *limitante*. Il corpo, ogni corpo, sembrava infatti *confinato* dal pensiero in una precisa regione ontologica, che appariva di "secondo grado": quella dell'estensione, della materia, su cui lo spirito esercitava i suoi effetti – dominandola e disponendone, se il corpo era corpo umano; plasmandola, modificandola, trasformandola se il corpo era natura o cosa. Certo, il pensiero occidentale ha conosciuto importanti eccezioni, e questa ricostruzione appena accennata ha del banale… ma non si sbaglia troppo se si dice che è merito della psicanalisi e dei suoi sviluppi, della psicologia della Gestalt, di una certa fenomenologia, del femminismo e della biopolitica, aver tolto al corpo, anche e soprattutto al corpo umano, quella connotazione *minerale* e quel sembiante del *cadavere* o dell'*automa* che soprattutto la filosofia e la scienza della prima modernità gli avevano conferito. In vari modi e con vari accenti, nel Novecento si riscopre il corpo come qualcosa di complesso e di enigmatico, come un intrico e un *intrigo* di pensiero e di estensione, come dimensione chiasmatica e costitutivamente *plurale*. Questa riscoperta apre alla ricerca tantissime vie, che forse devono essere ancora esplorate fino in fondo.

In questo senso, e com'è evidente sin dal titolo, il mio saggio si propone di percorrere una di queste vie, riprendendo alcuni pensieri sul corpo del secolo scorso, coniugando (e magari continuando) un'ispirazione culturale come quella del surrealismo con la fenomenologia e l'ontologia elaborate da Merleau-Ponty. L'accostamento, fra questa corrente sovversiva e questo filosofo dell'Accademia, non deve sorprendere più di tanto: è suggerito dallo stesso pensatore francese, che cita più volte autori, situazioni e opere surrealiste, ed è stato anche notato, pur non essendo mai stato tematizzato esplicitamente, dalla critica merleau-pontyana. D'altronde un'analisi complessiva del pensiero di Merleau-Ponty – che tenga conto cioè non solo dei suoi rapporti con Hegel, Husserl ed Heidegger, e con una certa tradizione francese da Cartesio a Bergson, ma che mostri anche l'influenza dell'arte e soprattutto del *letterario*

sulla sua riflessione –, rivela come *decisiva* la rottura che i surrealisti provocarono in lui e nella sua generazione, suscitando problemi, emulazioni, sfide. Ma questa "ripresa" interpretativa non si configura come una *semplice* operazione filologica. Non mira solo a scovare nella teoria della «carne» di Merleau-Ponty alcuni "antenati" trascurati, a chiarire ulteriormente i dettagli di un'esperienza di pensiero che, per quanto rilevante storicamente, resterebbe la fotografia di un'epoca irrimediabilmente trascorsa. Al contrario, una vera ripresa si dà solo a partire da una domanda che la precede e la stimola. Com'è noto, si *riprende* solo qualcosa che si è già *preso*, nella forma dell'inquietudine, del dubbio, dell'interrogativo…

Ora, la domanda che anima e sostiene questo intervento ha proprio a che vedere con l'attualità, ed è a partire da questa attualità che cerca nel passato gli strumenti per elaborare una propria risposta. La domanda, molto generale, è questa: *cosa ne è* del corpo nella nostra epoca? Ovvero: cosa ne è del corpo al tempo della «tecnica», della «postmodernità», della «liquidità» o del «rischio» o – per meglio dire, perché tutte queste etichette non dipendono *in ultima istanza* che da questo processo – nella fase di estensione e intensificazione del capitalismo che va sotto il nome di globalizzazione? Ho detto *cosa ne è*: cioè non solo *cos'è oggi* il corpo, ma quali potenze lo investono e cosa ne resta, come deve cambiare la sua rappresentazione, qual è il suo orizzonte e quale il suo *destino*[1]. Insomma: come *dobbiamo* pensare la dimensione del corpo? E come *possiamo* immaginarla altrimenti? In questo senso si tratta di *ripetere* – non nell'accezione di *replicare*, ma di *rivivere* – lo sforzo dei surrealisti e di Merleau-Ponty, uno sforzo tutto teso a rompere le logiche dominanti e i vincoli del pensiero – tradizionali, razionalisti o deterministi che siano –, per far sì che il loro tentativo non sia l'eresia di una storia *ormai fatta*, ma il cominciamento di una storia *ancora da fare*.

[1] Qui vale la pena di ricordare Heidegger: «chiedere: "che cosa ne è dell'essere?" significa nientemeno che attuare la ripetizione del cominciamento del nostro esserci storico-spirituale per trasformarlo in un altro cominciamento […] Questo oltretutto, corrisponde alla capacità formatrice e commisuratrice della storia, in quanto si ricollega all'evento fondamentale», M. Heidegger, *Introduzione alla Metafisica*, Mursia, Milano 1968, p. 49.

Così, se la domanda "cosa ne è, oggi, del corpo?" è *eccessiva*, e non può essere risolta nello spazio di un articolo, si può invece provare, recuperando brevemente un'esperienza di pensiero e mostrandone l'attualità, ad aggiungere un tassello alla costruzione della risposta che verrà. Anche perché questo problema del corpo, cioè di una più giusta comprensione di cos'è e cosa accade oggi al nostro corpo, per arrivare a *farlo vivere* e non *lasciarlo morire*, è avvertito come urgente non solo da qualche studioso, ma da milioni di persone che di una *cattiva* soluzione di questo problema recano le stimmate.

Non mi riferisco solo a chi si trova direttamente confrontato al corpo e a una sua riduttiva concezione, perché malato, ridotto a *oggetto* di cura, *soggetto* a sperimentazioni biotecnologiche, a protesi, trapianti, e ai conseguenti *rigetti*, nella forma di intolleranze, allergie ed eccessi *immunitari* che oggi sembrano essere diventate la cifra del nostro stesso esistere… E non penso nemmeno ai tanti e alle tante – e sono la maggioranza – che vivono nel *paradosso angosciante* di un capitalismo globalizzato che da un lato, con la sua tecnica e la sua pervasività, ci insegna ad *avere* un corpo, a disporne come se fosse un oggetto, a farne manutenzione attraverso diete, palestra, manipolazioni estetiche, mentre, dall'altro lato, cancella le fisionomie particolari, crea dei "tipi" e ci fa assomigliare sino appunto nei corpi, che mette allo stesso tempo in relazione, in una rete molteplice di rapporti e *immagini* che ci definiscono, incidendo fin nella nostra carne ciò che succede *altrove*. Un paradosso davvero angosciante, perché per un verso siamo spinti a fare sempre più esperienza della *proprietà*, e dell'*esclusività* che ne è il correlato, e quindi a misurarci quotidianamente con il *volere è potere*, con le responsabilità di *management* di un corpo-merce, per un altro verso siamo esautorati da ogni *vera* proprietà, perché non *controlliamo* – e la proprietà non è innanzitutto un controllo e un'*assicurazione* dettati dalla vicinanza? – quello che ci accade, che sembra semplicemente *accaderci*.

In verità c'è ancora di più, e di peggio: chiedersi "cosa ne è del corpo" vuol dire arrivare a chiedersi a cosa sia *esposto*, a quali esigenze oggi sia subordinato, in quale situazione *materiale* questo corpo sia costretto. E qui non si può non pensare a quei corpi evocati da Marx nel *Capitale* – «le [cui]

membra si consumano, la [cui] figura si rattrappisce, i tratti del volto si ottundono e la loro umanità si irrigidisce completamente in un torpore di pietra, orrido solo a vedersi»[2] –, quei corpi così simili a quelli degli asiatici o degli africani che oggi muoiono di fame o di lavoro alle dipendenze *quasi dirette* delle multinazionali, veri e propri *spettri della materialità*, che trasferiscono la consistenza del loro corpo vivente al corpo oggettivo della materia lavorata, e che sono disposti – si veda il caso della Foxconn[3] – persino a *schiantare* il proprio corpo ormai

[2] Queste parole furono in realtà pubblicate sul "Daily Telegraph" del 17 gennaio 1860, in un articolo che riportava, in toni alquanto indignati, un dibattito che si era svolto qualche giorno prima nel palazzo comunale di Nottingham. Dibattito in cui i fabbricanti di merletti cercarono di impedire in ogni modo una petizione che chiedeva di limitare il tempo di lavoro degli operai a "sole" 18 ore giornaliere! Cfr. K. Marx, *Il Capitale*, Editori Riuniti, Roma 1994, p. 278.

[3] La taiwanese Foxconn è la più grande azienda al mondo nella produzione elettronica a contratto: dai suoi stabilimenti esce il 40% di tutti i prodotti che finiranno sul mercato. Ha oltre un milione di dipendenti e lavora per Apple, Dell, Sony, Nintendo e molte altre multinazionali occidentali. È salita alla ribalta negli ultimi anni perché in Cina, nella sua fabbrica-città di Shenzhen, si è verificata una catena impressionante di suicidi. Dal giugno 2007 al marzo 2012, oltre 40 lavoratori hanno tentato il suicidio, e sono almeno 30 i morti. La cosa che più colpisce in questa vicenda è che la quasi totalità degli episodi coinvolge ragazzi fra i 18 e i 25 anni. Inutile dire che la risposta della Foxconn è stata prima quella di occultare i fatti e negare la proprie responsabilità, poi quella di predisporre delle "reti" intorno agli edifici per dissuadere i lavoratori dal gettarsi, quindi quella di sospendere i compensi spettanti alle famiglie dei dipendenti suicidi, compensi che finivano per trasformarsi in un paradossale incentivo a togliersi la vita: ora, in sede di contratto, i nuovi lavoratori firmano una clausola nella quale si impegnano a restare vivi. A questo proposito un operaio cinese ha scritto sul suo blog: «Morire è l'unico modo per dimostrare di essere esistiti. Probabilmente, per gli operai di Foxconn […] suicidarsi in Cina serve semplicemente a testimoniare di non avere affatto vissuto, e che vivendo si è solo andati incontro alla disperazione». Cfr. Marco Tinè, *Silicio, sangue e sudore: il caso Foxconn*, in "Inside The Game", 20 novembre 2010, reperibile su http://www.insidethegame.it/2010/11/20/silicio-sangue-e-sudore-il-caso-foxconn-suicidi-e-sfruttamento-negli-stabilimenti-cinesi-dove-nascono-le-console/ e l'inchiesta *Il sogno di Jobs in Cina è un incubo*, uscita il 14 marzo 2012 su "Il manifesto", con articoli di Angela Pascucci e della sociologa cinese Pun Ngai (vice direttore del China Social Work Research Centre di Hong Kong e già autrice di *Made in China: Women Factory Workers in a Global Workplace*, Duke University Press Books, 2005). Il testo di Pun Ngai è la pre-

oggettivato pur di mettere fine alla sofferenza della propria vita... Non si può non pensare a quei milioni di lavoratori occidentali che – come dimostrano la più recente sociologia o l'ergonomia[4] – penano sempre di più nelle fabbriche e negli uffici, perché la contrazione dei tempi di lavoro e la pianificazione "scientifica" della produzione li obbliga ad una serie di operazioni ripetitive, che stressa continuamente gli stessi muscoli, consuma i nervi, provoca dolori alle articolazioni e posture scorrette che nessuna ginnastica *correttiva* (anche questa un'invenzione dei nostri tempi) può risolvere. Non si può non pensare, infine, a quei *corpi migranti* costretti a spostarsi pur di garantirsi la sopravvivenza, o a quei corpi reclusi, colpevoli, *corpi del reato,* esiliati per anni dal mondo della vita, e anche alle milioni di persone apparentemente libere, ma in realtà affette da sindromi quali ansia cronica, depressioni e attacchi di panico, disturbi *par excellence* del capitalismo contemporaneo, patologie che investono la totalità dell'individuo, facendogli "scoprire" la connessione del corpo e della mente nella sola sofferenza[5]…

---

fazione a un libro in preparazione, *Suicide or Murder? Unraveling Apple Dream and Foxconn Suicides*, frutto dello sforzo collettivo del Foxconn Research Group, costituito da oltre 60 tra professori e studenti di 20 università (per svolgere questa ricerca ben 14 ricercatori di questo gruppo sono entrati nei cancelli della Foxconn fingendosi operai).

[4] Si pensi ad esempio all'importante lavoro di Christophe Dejours, *Souffrance en France, la banalisation de l'injustice sociale*, Seuil, Paris 1998 e *Le Corps, d'abord*, Payot, Paris 2001.

[5] «L'Organizzazione Mondiale della Sanità ha stabilito che, nel 2020, la depressione sarà la prima causa di invalidità nelle cosiddette società del benessere. La sua diffusione epidemica è avvertita come un problema di sicurezza sociale, la sua minaccia incombe su tutti noi […] Mentre una tribù di specialisti assicura la conoscenza adeguata del problema e propone la sua soluzione terapeutica tecnicamente più efficace, in tutto il mondo occidentale le aziende farmaceutiche si prodigano per proporre antidepressivi sempre più aggiornati e il loro consumo è in costante crescita. […] La potenza del discorso del capitalista non consiste affatto nel liberare gli uomini dalla schiavitù dei loro bisogni, ma nell'alimentare continuamente la loro domanda attraverso l'offerta illimitata di oggetti-gadget. In questo contesto, le aziende farmaceutiche […] sono una manifestazione specifica del discorso del capitalista […] lungi dal favorire la cura della depressione finiscono in realtà per incoraggiarne la diffusione. Infatti, non soltanto il consumo degli antidepressivi può rivelarsi inefficace nel trattamento della depressione, ma tende talvolta ad alimentare una spirale maligna di dipendenza. Gli

Insomma, rispondere alla domanda che "cosa ne è oggi del corpo" non è un mero esercizio intellettuale, ma implica la rimessa in discussione profonda di categorie, principii, valori. Non nel senso, piuttosto in voga, secondo cui bisognerebbe "vivere diversamente il corpo", "avere un buon rapporto con il proprio corpo", "curare il corpo": questi sono solo palliativi e diversioni che, pretendendo di *salvare il soggetto attraverso il suo corpo*, mortificano l'uno e l'altro, fanno avvitare la spirale dell'angoscia in un'immagine di perfezione ed efficienza sempre mancata, esigendo una *riconciliazione* impossibile. E, soprattutto, lasciando impensata la vera sfida che pone il problema del corpo: quello di farsi leggere come una *traccia ontologica*, una modulazione dell'essere, un'apertura radicale. Forse, se il nostro corpo fosse inteso così – non come una *semplice cosa*, e nemmeno come una *cosa che siamo*, ma come un luogo di transito, una regione attraversata da spinte e pulsioni diversissime, regione *selvaggia* –, esso ci potrebbe raccontare, almeno quanto lo Spirito, la logica che informa il nostro essere sociale, le nostre relazioni, la nostra organizzazione economica e *civile*…

In questo senso si chiarisce il senso complessivo del mio saggio – quel "proprio" del «corpo proprio». Riprendendo un dibattito interno alla fenomenologia, mettendo in discussione questo "proprio", intendo infatti criticare una concezione del corpo, della psiche, del mondo, che ci *separa* e ci *allontana*, mettendoci in connessione solo nella logica della gerarchia e della dominazione *individuale*. Una logica *proprietaria* che si è imposta con la modernità, su diversi livelli – non a caso gli stessi pensatori della soggettività erano anche pensatori politici e fisici, matematici, scienziati –, una logica che molti nel Novecento hanno iniziato a smontare e criticare. Una logica che oggi appare decisamente *inattuale* perché gli stessi sviluppi della *modernità capitalistica* lasciano intendere una dimensione dell'inter-relazione, della dipendenza reciproca, dell'espropriazione di ogni presunta autosufficienza… Tanto che, per rendere conto di

psicofarmaci sono, in effetti, oggetti specifici del nostro tempo, proprio perché la fede nella loro azione condensa l'idea secondo la quale esisterebbe una cura mirata per il dolore di esistere » M. Recalcati, su "Il manifesto", 10 febbraio 2008.

questa dimensione, la filosofia degli ultimi decenni ha iniziato a discutere di «carne», di «impersonale» e di «comune», concetti anche molto diversi, ma tutti afferenti ad una dimensione *terza*, che mette in discussione l'idea del soggetto proprietario di sé, dei suoi pensieri, delle sue azioni, del suo corpo e quindi anche dell'altro e delle cose[6].

Lo scopo delle prossime pagine è appunto quello di tagliare trasversalmente alcuni momenti significativi dell'arte e della filosofia del Novecento per mostrare quale ontologia diventi possibile sulla base di una giusta comprensione e *assunzione* del corpo, e come esso porti in sé una tensione verso l'emancipazione che *deve* interagire dialetticamente con la realtà.

Il corpo, proprio!

Cominciamo con l'individuare la nozione del «corpo proprio» muovendo dalla riflessione di Husserl, la cui novità non sta tanto nel parlare del corpo genericamente inteso, quanto nell'aiutarci a superare quell'idea metafisica che riduceva il corpo a sostrato di attributi – a *substantia* – di un'idea, di un'anima o di uno spirito che *vengono prima* e *sono sempre*. La rappresentazione di un corpo umano come *quasi cosa* subordinata allo spirito – che, collocandosi oltre lo spazio ed il tempo, manteneva saldamente il suo primato ontologico –, era stata infatti via via attaccata da una serie di analisi che avevano restituito spessore e complessità al sensibile, rendendone possibile una sua *riabilitazione*. Di questa riabilitazione, di questo «ritorno alle cose stesse» che è destinato a dare, a queste cose, nuova dignità, Husserl è appunto protagonista indiscusso. È infatti lui a porre la distinzione, che diventerà "canonica" nel

[6] Cfr., solo a titolo di esempio, M. Carbone, D. M. Levin, *La carne e la voce: in dialogo tra estetica ed etica*, Mimesis, Milano 2003; R. Esposito, *Terza Persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Einaudi, Torino 2007 e L. Bazzicalupo, *Impersonale. In dialogo con Roberto Esposito*, Mimesis, Milano 2008; M. Hardt, A. Negri, *Comune. Oltre il privato e il pubblico*, Rizzoli, Milano 2010.

lessico filosofico successivo, fra *Körper* e *Leib*, *corpo oggetto* e *corpo vissuto*. Il *Körper* non è altro che il corpo della fisica moderna, quello che ha una determinata e quantificabile estensione nello spazio e che quindi può indicare qualsiasi corpo della "scala" ontologica, dalla pietra all'umano. Con *Leib* invece Husserl intende quel *corpo che sono*, e attraverso cui sono al mondo, quel corpo che *si muove* e non *è mosso*. È questo corpo che viene detto – nelle prime traduzioni francesi, italiane e inglesi dell'opera di Husserl – «corpo proprio»[7], e che sintomaticamente nell'ultima edizione italiana delle *Idee* viene tradotto con «corpo vivo»[8].

Ma perché quest'accostamento, niente affatto casuale, fra "corpo" e "proprio"? Perché il *Leib* si definisce appunto per una *proprietà*, un'appartenenza, una *Eigenheit*, come la chiamerà Husserl nella quinta delle sue *Meditazioni* – usando un termine che indica sia la proprietà come "possesso" che la proprietà come "peculiarità", tratto caratteristico[9]. Il *Leib* fa infatti un'esperienza unica fra tutti i *Körper*, che è quella della percezione e del movimento che le inerisce, e sperimenta così un *possesso* che è anche *potere*. Ascoltiamo lo stesso Husserl:

> tra i corpi di questa natura colti in modo appartentivo [*eigenheitlich*] io trovo poi il mio corpo nella sua peculiarità unica, cioè come l'unico a non essere mero corpo fisico [*Körper*] ma proprio corpo organico [*Leib*]. Questo corpo è la sola e unica cosa in cui io direttamente governo e impero [*schalte und walte*], dominando [*walte*] singolarmente in ciascuno dei suoi organi[10].

Come si vede, con Husserl, e soprattutto con l'ultimo Husserl, la nozione di "corpo" astrattamente inteso si sdoppia, e

[7] *Corps propre* in francese, *one's own body* in inglese.

[8] Cfr. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*. *Libro primo. Introduzione generale alla fenomenologia pura*, a cura di V. Costa, Einaudi, Torino 2002.

[9] Per la caratterizzazione husserliana della "sfera del proprio" cfr. D. Franck, *Chair et corps. Sur la phénoménologie de Husserl*, Éditions de Minuit, Paris 1981, con particolare riferimento ai capitoli centrali del testo (*VIII. Chair et nature propre – IX. Chair, ego, psyché – X. L'altération du propre*).

[10] E. Husserl, *Meditazioni cartesiane*, nuova tr. it. di F. Costa, Bompiani, Milano 1989, §44, p. 119.

il *Leib* conquista il centro della scena, come ciò che è propriamente mio, ciò a cui aderisco e che fa tutt'uno con me, che permette l'azione e che fa sì che io non sia solo un «io penso», ma innanzitutto un «io posso», contrapposto al mondo inerziale e soprattutto *insensato* dei *Körper*.

È su questo punto della riflessione husserliana che si innestano i primi lavori di Merleau-Ponty. Già nella *Struttura del comportamento*, poi nella *Fenomenologia della percezione*, e in particolare nella sua prima parte intitolata appunto *Il corpo*, il filosofo francese dimostra che il «corpo proprio» non è una cosa, ma un'apertura sulle cose, l'unica condizione per farne esperienza. Il corpo è il nostro, ineludibile, punto di vista sul mondo, perché è solo a partire da esso – e non da una posizione di «sorvolo» – che possiamo percepire e quindi vedere, toccare, sentire, orientarci. In questo senso la *percezione* – questa dimensione ambigua fra la fisiologia dei sensi e la potenza dello spirito – non deve essere intesa come una forma di passività, perché non si limita solo a "ricevere" il mondo, ma è attività che lo costituisce, sempre intenzionalmente tesa verso qualcos'altro. Nella percezione si mostra cioè un'unità pre-riflessiva del corpo[11], che non me lo pone di fronte, ma *me lo fa essere*. In altre

[11] Husserl aveva forse intuito qualcosa del genere quando delineava, già nella prima sezione delle *Lezioni sulle sintesi passive*, il concetto di «modalizzazione». Tale concetto si riferiva proprio alla nozione di «credenza originaria», elemento fondamentale della percezione. Husserl chiamava infatti «modalizzazioni» tutti quei fenomeni che interrompono, mettono in dubbio, negano, ridefiniscono ed eventualmente riarticolano e riconfermano quella certezza percettiva che caratterizza il fluire "normale", le "tendenze" e le tipicità della percezione. Il concetto di modalizzazione diventa così importante, perché rende possibile l'indicazione e la tematizzazione di alcuni aspetti peculiari della percezione, e mostra come la negazione e il dubbio non siano fenomeni predicativi, ma affondino la loro possibilità in una dimensione precategoriale-percettiva. Quest'ambito appare insomma come il fondamento degli atti di giudizio, il che equivale a sostenere che il "logico" si fonda da sempre nel "prelogico". Proprio questi problemi saranno ripresi da Merleau-Ponty soprattutto nell'introduzione, *I pregiudizi classici e il ritorno ai fenomeni*, alla *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, pp. 34-110. Sul rapporto fra modalizzazione e alterità, cfr. invece L. Vanzago, *Coscienza e alterità. La soggettività fenomenologica nelle* Meditazioni cartesiane *e nei manoscritti di ricerca di Husserl*, Mimesis, Milano 2008, in particolare pp. 87-88.

parole, io non *ho* un corpo: *sono* un corpo. Le formulazioni merleau-pontyane a questo proposito sono così note che è appena il caso di richiamarle: «il corpo non è nello spazio, ma abita lo spazio», il mio corpo è un «qui assoluto»[12], origine di tutte le distanze, una «cerniera» fra i recessi del mio spirito e il mondo delle cose. Affermazioni che cercano di distruggere quei dualismi di cui si era nutrita la filosofia fino al Novecento e di cui ancora oggi si nutre il senso comune.

Il merito di Merleau-Ponty, comunque, è di non fermarsi qui, ma di portare sino in fondo queste esplorazioni. Già nella *Fenomenologia* si vede come egli "superi" quell'idea husserliana di corpo su cui «direttamente governo e impero», mostrando invece le sospensioni, le interruzioni, le *lacune* della percezione[13] e anche le tracce dell'altro che affiorano sin nella mia corporeità, tracce che introducono l'estraneo nel proprio, quegli *attraversamenti* che sembrano essere al centro della nostra esperienza[14]. Già nella *Fenomenologia* insomma entra in gioco un'eccedenza, quella del vedere sul visto, del dire sul detto, del passato e del futuro sul presente, dell'alterità che si insinua nel cuore della *presenza* a sé. Affermare, come farà l'ultimo Merleau-Ponty, che c'è una «coesistenza del senziente e del

[12] Cfr. *Il filosofo e la sua ombra*, in *Segni*, Il Saggiatore, Milano 2003, p. 219, dove commentando *Ideen II* di Husserl Merleau-Ponty scrive: «[Il corpo] è dunque una cosa, ma una cosa in cui io risiedo; è, se si vuole, dal lato del soggetto, ma non è estraneo alla località delle cose: tra il corpo e le cose c'è lo stesso rapporto che intercorre fra il qui assoluto e il là, fra l'origine delle distanze e la distanza. Il corpo è il campo in cui si sono localizzati i miei poteri percettivi».

[13] A proposito del concetto di lacuna, e per gli sviluppi della fenomenologia su questo tema, cfr. R. Barbaras, *La vie lacunaire*, Vrin, Paris 2012.

[14] Come vedremo, quest'idea/immagine dell'*essere attraversati*, di un coinvolgimento totale e dunque anche corporale nelle *impressioni*, è presente in larga parte della cultura del Novecento. Si pensi a quanto scriveva Rilke in una lettera a Lou Salomé: «Le mie esperienze sono dolore e quello che realmente guardo fa male. Non sono uno che afferra l'impressione: essa mi viene premuta in mano con le sue punte e asprezze, schiacciata in mano con forza e quasi contro la mia volontà […] Tutto mi passa attraverso precipitosamente, l'importante e il secondario, e in me non si può formare alcun nucleo, alcun punto fisso: sono soltanto il teatro di una serie di incontri interiori, un passaggio, non una casa», *Epistolario (1897-1926)*, a cura di E. Pfeiffer, La Tartaruga, Milano 2002, p. 58.

sensibile»[15], che «ogni percezione è una comunicazione o una comunione, la ripresa da parte nostra di una intenzione estranea», tanto che «l'intera natura è la messa in scena della nostra propria vita o il nostro interlocutore in una sorta di dialogo»[16], vuol dire quantomeno constatare che *attraverso di me si fa un mondo*. E che quindi di questo mondo io sono una *membratura*. In questo senso l'«io posso» smette di essere *l'imperatore del corpo*, colui che con proprietà governa, *decidendo* come e quando agire, e può essere compreso, seguendo l'altro filo dell'intreccio, anche come un «io non posso». E, similmente, l'appropriazione continua della percezione può anche essere caratterizzata come una continua espropriazione o spossessamento[17].

Nella *Fenomenologia* queste intuizioni rimangono però ancorate a un'idea di «concretizzazione e finitizzazione della fenomenologia trascendentale», come dice Waldenfelds, in cui «il corpo proprio assume il ruolo di un *pre-io*, che cerca invano di raggiungere se stesso, e questo pre-io resta incatenato all'anonimità di un "si", all'interno del quale il proprio e l'estraneo sono sincretisticamente unificati»[18]. Ma durante e subito dopo la *Fenomenologia* Merleau-Ponty si misura con alcune esperienze e altri ambiti disciplinari che metteranno in questione ogni residuo soggettivismo, per quanto *complicato* dallo spostamento nella regione antipredicativa, tacita e brulicante al tempo stesso, del corpo. Pensiamo alla Resistenza e all'impegno politico del dopoguerra, che mostrerà a Merleau-Ponty la potenza e l'ambiguità della storia che *ci fa*, così come agli studi sulla psicologia dell'infanzia, che gli certificheranno come quello che viene chiamato soggetto si costituisca in verità in un rapporto mimetico e diremmo quasi *impersonale* con l'ambiente che lo attraversa, e come l'espressione e il linguaggio – che non sono solo la *sostanza*, ma il *tutto* del nostro pensiero –

[15] M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, p. 299.
[16] *Ibidem*, p. 418.
[17] M. Merleau-Ponty, *Segni* cit., p. 223 e *Il visibile e l'invisibile*, a cura di M. Carbone, Bompiani, Milano 2003, p. 299.
[18] Cfr. B. Waldenfelds, *La responsività del proprio corpo. Tracce dell'altro nella filosofia di Merleau-Ponty*, in "Kainos. Rivista telematica di critica filosofica", n. 2, 2002.

rappresentino sin dall'inizio l'effrazione degli ordini e delle ragioni fra proprio ed estraneo, come non ci sia cioè un *soggetto costituente*, ma una più generale *istituzione* all'interno della quale si dà diversificazione e confronto delle particolarità[19].

D'altronde, che nel «corpo proprio» ci potesse essere di più del "proprio", anche Husserl l'aveva intuito. Il brano delle *Meditazioni* citato prima, brano su cui Merleau-Ponty insisterà nelle sue ultime opere, continua infatti così:

> Nella mia attività percettiva percepisco (o posso percepire) tutta la natura e in essa la mia corporeità propria che in quest'atto è perciò riferita a se stessa. Ciò diviene possibile perché io posso percepire una mano per mezzo di un'altra, l'occhio per mezzo della mano e così via, ove l'organo funzionante deve farsi oggetto e l'oggetto organo funzionante[20].

[19] L'istituzione è una nozione che Merleau-Ponty elabora proprio nella prima metà degli anni '50, nozione che fa da "ponte" fra i primi studi sulla percezione e gli ultimi appunti su una «nuova ontologia»; è il fulcro sia dei corsi al Collège de France di quegli anni che di un libro politico come *Les aventures de la dialectique* (cfr. *Résumés de cours. Collège de France, 1952-1960*, Gallimard, Paris 1968 ; *L'institution, la passivité. Notes de cours au Collège de France, 1954-1955*, Belin, Paris 2003 ; *Le avventure della dialettica*, Mimesis, Milano 2008). Quello di istituzione è un concetto ontologico, che attraversa la dimensione storica e politica così come quella artistica e letteraria, ogni momento creativo e attivo dell'umano. Il concetto di istituzione fa eco alla *Stiftung* husserliana, ma il filosofo francese ne ridefinisce la portata e il compito, rendendo così più stringente la critica alle filosofie della coscienza. Diversamente dalla *costituzione*, che mette di fronte al soggetto oggetti da lui costituiti, anche se «mai completamente», e che trova in questi solo il riflesso degli atti e dei poteri della coscienza, impedendoci di comprendere appieno la dimensione della passività e dell'intersoggettività, l'istituzione permette di pensare uno «scambio», un «movimento» fra i due *termini*. Tanto che l'istituzione può essere definita come ciò che permette di fondare il carattere essenzialmente temporale o storico di ogni esperienza: «quegli eventi [...] che la dotano di dimensioni durevoli, *in rapporto alle quali tutta una serie di altre esperienze avrà senso*, formerà un proseguimento pensabile o una storia – ovvero *gli elementi che depositano in me un senso*, non a titolo di sopravvivenza o di residuo, ma come appello a un proseguimento, come esigenza di un avvenire» (M. Merleau-Ponty, *Linguaggio, Storia, Natura*, a cura di M. Carbone, Bompiani, Milano 1995, p. 55-58, c.m.).

[20] E. Husserl, *Meditazioni cartesiane*, cit., p. 119.

Husserl si riferisce qui al celebre "esperimento" fenomenologico di due mani, appartenenti allo stesso corpo, che si toccano. Esperimento che ci mostra come il nostro corpo divenga allo stesso tempo organo e oggetto, come *si senta*, come sia preso in una specie di *riflessione corporea* con se stesso, come il "mio" passi e ripassi per qualcosa che non è mio, come sia difficile pensare un proprio senza l'*improprio* che gli si accompagna sempre. Merleau-Ponty definirà questo scambio fra sentito e senziente, fra corpo oggetto e corpo vissuto, «reversibilità», una reversibilità che ci è costitutiva e sembra alludere al fatto che la proprietà del corpo – quella proprietà che coincide con il possesso e il controllo – ci viene sottratta o potrebbe esserlo, potrebbe rovesciarsi in oggettivazione, e dunque non può mai considerarsi veramente *proprietà*.

Ma quest'esperienza – e questo è il contributo specifico dell'ultimo Merleau-Ponty – non è tipica solo del nostro corpo con se stesso, ma anche di noi con gli altri, e di noi con le cose. Ora, se nell'amore e nella sessualità l'esperienza della corporeità come possesso e controllo si caratterizza sempre come *perdita* del controllo, come un movimento di *disappartenenza* che è anche eccesso[21], qualcosa di non troppo differente si può dire anche del *chiasma* fra noi e le cose[22]. Lo stesso Merleau-Ponty ci ricorda come Cézanne avesse esclamato, del monte Sainte-Victoire che stava dipingendo, «la montagna mi guarda!»[23]. Certo, queste sono *esperienze-limite*, ma forse proprio per questo ci dicono la verità sulla nostra condizione: in fondo, basta che la

[21] …almeno se vogliamo prendere sul serio quello che gli uomini e i poeti dicono delle loro esperienze amorose. Pensiamo a Neruda che nel *Sonetto XVII* scrive: «non so amare altrimenti/che così, in questo modo in cui non sono e non sei/così vicino che la tua mano sul mio petto è la mia/così vicino che si chiudono i tuoi occhi col mio sonno», P. Neruda, *Cento Sonetti d'amore*, Passigli, Firenze 2010. O a Galeano che scrive: «nessuno sa chi è il padrone di quel ginocchio, né di chi è questo gomito o questo piede, questa voce che mormora buongiorno», E. Galeano, *Giorni e notti d'amore e di guerra*, Sperling&Kupfer, Milano 1998, p. 178. È da notare che sia Neruda che Galeano sono stati influenzati dal surrealismo e dalle avanguardie.

[22] *Ibidem*, p. 215. Ancora Galeano dice: «Tra tutti, se si ascolta bene, formiamo un'unica melodia […] Il mio corpo, questa mattina, ha lo stesso ritmo della brezza, del fumo, delle anatre e della vela».

[23] Cfr. M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, p. 22.

proprietà si perda una volta perché si possa perdere sempre. Ma allora, se siamo abitati da questa sorta di *generalità*, se siamo a tal punto esposti, e persino la cosa può farsi *Leib* attraverso di noi, il modo più corretto per tradurre questa prossimità e questa comunità non è più «corpo proprio» ma *chair*, carne viva, polpa.

Merleau-Ponty sa quanto eversiva possa essere questa nuova traduzione: «ciò che chiamiamo carne», scrive nella sua opera incompiuta, «non ha nome in nessuna filosofia»[24]. Perché non si tratta di indicare un principio o una materia, ma una trama di differenze, che trova unità e senso solo nel loro continuo relazionarsi. All'origine v'è dunque l'intreccio del proprio e dell'improprio, ma anche dire "origine" è sbagliato: non c'è origine, punto da cui tutto scaturisce, ma sdoppiamento[25] in seno a un «essere selvaggio»[26], non c'è origine perché l'origine si ripete e si rinnova continuamente, c'è «un'unica esplosione d'Essere che è per sempre»[27]. In queste ultime riflessioni merleau-pontyane il corpo non sembra più l'ultimo scoglio della soggettività, ma il nodo di un'unica tessitura sensibile, una frase compiuta della *prosa del mondo*:

> ciò che io *sono*, io non lo sono se non a distanza, laggiù, in quel corpo, in quel personaggio, in quei pensieri, che io spingo davanti a me e che non sono altro che i miei lontani meno distanti; e, reciprocamente, a questo mondo che non è me io inerisco altrettanto strettamente che a me stesso, in un certo senso esso non è se non il prolungamento del mio corpo[28].

Il surrealismo, esperienza della carne

Molti hanno contestato quest'esito della riflessione merleau-pontyana. Per i filosofi delle generazioni successive, che volevano decostruire ogni forma di soggettività, era ancora *poco*:

[24] M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 163.
[25] Cfr. ibidem, p. 279.
[26] *Ibidem*, p. 187.
[27] *Ibidem*, p. 276.
[28] *Ibidem*, p. 81.

prima Deleuze e poi Nancy criticheranno Merleau-Ponty perché, come tutti i fenomenologi, avrebbe preservato, seppure in maniera raffinata, la proprietà e l'unità del "corpo proprio". Per altri, più "canonici", per i fenomenologi ortodossi, era *troppo*: tutta l'ultima riflessione merleau-pontyana sembrava perdere in rigore, rischiando di sfociare in poesia o in cattiva letteratura... Ma forse è proprio assumendo *alla lettera* questa *chair* merleau-pontyana che possiamo rispondere alle obiezioni degli uni e degli altri. E far corrispondere alla radicalità di questa proposta teorica una radicalità dell'etica e della politica.

È qui che ci viene in soccorso il surrealismo. Se infatti intendiamo questo movimento, quest'ultima avanguardia, non solo come una corrente letteraria, ma come una costellazione di esperienze, di idee, di artisti che attraverso diverse pratiche, dalla scrittura automatica alla fotografia, dagli esperimenti di «cretinizzazione» alla pittura e al cinema, ripensano l'uomo nella sua totalità[29] – tanto che Ferdinand Alquié ha potuto addirittura parlare di una *filosofia del surrealismo*, individuandovi una struttura di pensiero capace di elaborare, in modo originale, i diversi aspetti del reale[30] –, non possiamo ignorare il peso che

[29] Per questa accezione del surrealismo cfr. il classico F. Fortini, L. Binni, *Il movimento surrealista*, Garzanti, Milano 2001 e L. Binni, *Potere surrealista*, Meltemi, Roma 2001, in particolare pp. 7-13; per un'analisi globale del movimento cfr. G. de Cortanze, *Le Monde du surréalisme*, Editions Complexe, Bruxelles 2005.

[30] F. Alquié, *Filosofia del surrealismo*, Hopefulmonster, Torino 1986, testo che uscì nel 1955 e che probabilmente fu letto da Merleau-Ponty, che conosceva Alquié. Peraltro molte delle riflessioni merleau-pontyane sul surrealismo datano proprio al periodo 1947-55, anni in cui non solo il movimento surrealista era ancora presente sulla scena culturale (Breton era da poco tornato a Parigi e per dieci anni continuerà a scrivere proclami e a organizzare mostre, eventi, riviste), ma in cui Merleau-Ponty lavorava sull'*Uso letterario del linguaggio,* su *Il linguaggio indiretto e lo voci del silenzio* e provava a scrivere *La prose du monde* (opera abbandonata nel 1951, che voleva essere una sorta di equivalente a *Qu'est-ce que la littérature?* de Sartre, ma «con una parte più lunga sul segno e la prosa, e non tutta una dialettica della letteratura ma cinque percezioni letterarie: Montaigne, Stendhal, Proust, Breton, Artaud» – cfr. la nota di lavoro datata intorno al 1947-49 e citata da Claude Lefort nell'*Avertissement*), M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, Editori Riuniti, Roma 1984. Sempre sul rapporto surrealismo/filosofia, si veda l'imponente lavoro di Georges Sebbag, uno degli ultimi collaboratori di Breton, *Potence avec paratonnerre. Surréalisme et philosophie*, Hermann, Paris 2012.

questo ha avuto sulla generazione di Merleau-Ponty, poco più che adolescente all'epoca dei primi *exploit* surrealisti[31]. Il punto però non è tanto vedere quanti rimandi al surrealismo ci siano nell'opera merleau-pontyana – e ce ne sono –, ma mostrare, più in generale, come lo sforzo di questo filosofo sia stato proprio quello di mettere ordine in una dimensione che i surrealisti avevano incontrato, conosciuto, praticato, una dimensione in cui a essere messa in discussione era appunto ogni proprietà di sé.

Il surrealismo aveva rappresentato infatti il tentativo culturale forse più organico di destrutturazione della ragione tradizionale e di conseguenza (visto che una presa di posizione teorica del genere implicava anche pratiche e prese di posizioni *effettive*) delle fondamenta sociali, perché mirava a una *realtà assoluta*, in cui sogno e realtà potessero essere riconciliati[32]. In una *Dichiarazione collettiva* datata 1925 i surrealisti affermavano: «non pretendiamo di mutar qualcosa agli errori degli uomini ma pensiamo di dimostrar loro quanto siano fragili i loro pensieri, e su quali mobili strutture, su quali cavità, essi abbiano fondato le loro vacillanti residenze». D'altronde la scrittura automatica, fra le più note "invenzioni" surrealiste,

[31] Proprio Sartre, il cui rapporto con il surrealismo fu estremamente controverso (cfr. ad esempio B. Pompili, *Quale surrealismo per Sartre?*, in *Jean-Paul Sartre. Teoria scrittura impegno*, a cura di V. Carofiglio, G. Semerari, Edizioni dal Sud, Bari 1985, pp. 194-205) è testimone dell'impatto che il surrealismo ebbe sulla sua generazione: in un film a lui dedicato il filosofo francese ammette che da giovane era «in ritardo» rispetto ai suoi compagni, per i quali Freud e il surrealismo rappresentavano punti di partenza ineludibili (cfr. *Sartre, un film réalisé par A. Astruc et M. Contat*, Gallimard, Paris 1977, pp. 37-38). Non c'è spazio qui per tematizzare il rapporto fra surrealismo ed esistenzialismo ma, tanto per capire lo spessore di tale rapporto, cfr. il testo del 1947 di J. Cortázar, *Teoria del tunnel. Nota per una collocazione del surrealismo e dell'esistenzialismo*, Cronopio, Napoli 2003, l'articolo di G. Bataille *Le surréalisme et sa différence avec l'existentialisme*, uscito sul secondo numero di "Critique" nel 1946 (*Œuvres Complètes*, tome XI, Gallimard, Paris 1988, pp. 70-82), e la lettera a Merleau-Ponty dello stesso Bataille pubblicata su "Combat" nel 1947 (ora in *L'Aldilà del serio e altri saggi*, a cura di F. C. Papparo, Guida, Napoli 2000, pp. 485-487).

[32] «Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue», cfr. *Manifeste du Surréalisme* (1924), in A. Breton, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1988, vol. I, p. 328, tr. italiana in A. Breton, *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Torino 2003.

serviva proprio a questo: ad abbandonarsi, a sottrarre l'attività creatrice della mente alla disciplina di un pensiero finalizzato, per lasciarle campo libero. L'associazione psichica, la combinazione degli *elementi* – immagini, suoni, pulsioni –, viene svincolata dalla sua *praticità*, dal suo meccanismo selettivo di utilità, in vista di una sua riproposizione ludica, gratuita, arbitraria[33]. Come dice in modo paradossale Breton, nella scrittura automatica l'importante è che colui che scrive «*non sia libero*, che continui a parlare per tutto il tempo che dura la misteriosa suoneria: infatti è proprio dove cessa di appartenersi che egli ci appartiene»[34]. Cioè per conoscersi a fondo e dire *quel che è davvero*, l'uomo non deve essere "libero" (nell'accezione restrittiva e usuale del termine, che implica la piena disposizione delle proprie facoltà): solo quando la sua esistenza non è a sua disposizione, solo quando non è propriamente sua perché esposta a ciò che in lui non è proprio, non è controllabile, soltanto lì l'uomo *ci appartiene*, appartiene a tutti gli altri. Altro modo di dire che una comunità si produce a partire da un'espropriazione, da una messa in disparte della scelta sovrana, dall'*inutile*[35].

Ora, se Merleau-Ponty evidenzia sin dalla prefazione di *Senso e non senso* i limiti e le *impasse* del surrealismo – ma forse sarebbe meglio dire: di un'interpretazione banale del surrealismo, quella che cade nel mito dell'inconscio come luogo

[33] Si veda cosa ne dice Bataille: «il surrealismo è precisamente il movimento che mette a nudo l'"interesse ultimo", lo svincola dai compromessi, ne fa risolutamente il capriccio stesso e, in modo molto onesto, gli conferisce un'apparenza futile e indifendibile», *L'Aldilà del serio e altri saggi*, cit., p. 486.

[34] Cfr. *Secondo Manifesto del Surrealismo* (1929), in *Manifesti del Surrealismo*, cit., pp. 95-96. La scrittura automatica tenta infatti di «riprodurre artificialmente quel momento ideale in cui l'uomo, in preda ad una *emozione* particolare, viene a un tratto abbrancato da qualcosa "più forte di lui" che lo proietta suo malgrado nell'immortale». Qui *e-mozione* è da intendere etimologicamente, come quel movimento particolare, quello sbalzo che interrompe la consuetudine col segno per arrivare a risignificare in senso profondo. Come dirà poi Blanchot, «en levant les contraintes de la réflexion, je permets à ma conscience immédiate de faire irruption dans le langage, à ce vide de se remplir et à ce silence de s'exprimer» (M. Blanchot, *Quelques réflexions sur le surréalisme*, pubblicato su "L'Arche" nel 1945, e ripreso poi in *La Part du feu*, Gallimard, 1997, pp. 90-103).

[35] Per questo tema cfr. A. Giarda, *Esperienze della sovranità. Il surrealismo di Georges Bataille e Antonin Artaud*, Editore Mercurio, Vercelli 2008.

dell'autentico, tutto positivo, indistinto e privo di contraddizioni –, è anche vero che egli sottolinea come questa «rivolta della vita immediata contro la ragione», questo «fervore dell'istante», «questa premeditazione dell'ignoto», non possono essere semplicemente cancellati, perché il nostro compito è «formare una nuova idea della ragione», che tenga conto che «la più alta ragione confina con la non-ragione»[36]. Così si può dire che «Breton si è proposto non di distruggere il linguaggio a profitto del non senso, bensì di restaurare un certo uso profondo e radicale della parola [...] dotare di un nome, ciò che non è mai stato nominato»[37] e che insomma del progetto surrealista ciò che rimane valido non è tanto la profanazione o il compiacimento dell'onirico e dell'oscuro, ma una nuova composizione del mondo, la saldatura delle profondità notturne con *il mezzogiorno della coscienza*, il tentativo di restituzione integrale dell'uomo, l'uscita dalle ipocrisie della vita sociale[38].

Ma su questa via, evitando il *medio* della ragione, affondando nell'inconscio, i surrealisti non potevano che andare di rimbalzo verso il corpo, di cui proveranno a sovvertire la concezione, la rappresentazione e persino l'uso[39]. D'altronde, se Breton dice che «la scrittura automatica è una vera e propria fotografia del pensiero», la cosa va presa alla lettera: quei *mezzi pensieri* sono per davvero un paesaggio, hanno una loro spazialità, hanno una sorta di carne che preme sulla corporeità delle parole. E l'inconscio non è un *pensiero sconosciuto*, ma innanzitutto libido, energia, che si rovescia nell'attività *inconsulta* di un corpo, di corpi che il surrealismo riproduce sempre vibranti. Così, quanto più nei suoi proclami questo movimento invoca lo Spirito, tanto più nelle sue ricerche e nelle sue pratiche investe il corpo, come regione ancora tutta da scoprire e da celebrare. Si pensi alle esplorazioni della sessualità,

[36] M. Merleau-Ponty, *Senso e non senso*, Il saggiatore, Milano 2004, p. 21.
[37] M. Merleau-Ponty, *Segni*, p. 305.
[38] In questo senso il surrealismo non sarebbe un irrazionalismo, ma un *surrazionalismo*: cfr. T. Kaitaro, *Le surréalisme. Pour un réalisme sans rivage*, L'Harmattan, Paris 2008.
[39] A questo proposito cfr. R. Principe, *Corpo e immagine nella cultura surrealista*, Bulzoni Editore, Roma 2002, e il decimo capitolo di E. Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Mondadori, Milano 1998, intitolato *Corpo surrealista*.

alle raffigurazioni del nudo, alle fissazioni – che è riduttivo definire feticistiche – su alcune membra e parti del corpo. In questo senso l'erotismo surrealista, dice lo stesso Merleau-Ponty,

> è ben altra cosa che il piacere di profanare. È il ritorno all'unità primordiale e all'immediato, all'indistinzione dell'amore e del desiderio, come la scrittura automatica era l'appello a una parola non governata e indistinta dal suo senso. Ma per l'appunto i surrealisti hanno ben presto compreso che non tutte le scritture involontarie hanno questa forza […] C'è stato un surrealismo che cercava il miracolo allo stato grezzo, in ogni disorganizzazione del mondo costituito […ma] il surrealismo che è rimasto valido non si accontentava di lacerare il mondo abituale, ne componeva un altro. L'*Amour fou* sta nel creare, al di là dell'amor proprio, il piacere di dominare, il piacere di peccare[40].

Il surrealismo che tiene alla prova del tempo non è dunque quello che cerca la *per-versione*, ovvero la deviazione dalla direzione consacrata, che si accontenta della negazione, ma quello che si spinge fino a comporre un mondo e a rifare daccapo la moralità – in altre parole a dare una propria *versione* del mondo e delle cose. Per questo motivo a sfumare, nel surrealismo, è proprio quella distinzione fra *Körper* e *Leib*, che impediva di cogliere la *materialità dello spirito* e la *spiritualità della materia*: si tratta ora di vedere la tessitura unica della realtà, i suoi *campi magnetici* o il suo magmatico movimento, il suo continuo scorrere e disperdersi, che però ogni tanto si coagula intorno idee, forme, progetti. D'altra parte, come ci ricorda ancora Merleau-Ponty, «ciò che è nascosto» dall'arte e dal pensiero tradizionali

> è anzitutto il sangue, il corpo, la biancheria, l'interno delle case e delle vite, la tela sotto la pittura che si scrosta, i materiali sotto ciò che aveva forma, la contingenza e infine la morte. L'incidente nella strada (visto attraverso un vetro), un guanto sul marciapiedi, un rasoio vicino all'occhio, le formiche del desiderio e la sua paralisi – *Le*

[40] M. Merleau-Ponty, *Sull'erotismo*, in *Segni,* cit., p. 385.

> *chien andalou* di Buñuel descrive tutti questi incontri con il preumano, e si può sempre ottenere la stessa lucidità di sogno, la stessa emozione stupefacente ogni volta che ci si distacca, ci si fa estranei…[41].

È proprio in questo *farci estranei*, è in questo *preumano*, nel sangue e nella contingenza, nel *fuoco* sensibile verso cui tendono l'arte e il pensiero, che forse possiamo trovare il senso profondo del termine *chair*. Termine che non è scelto a caso da Merleau-Ponty, e che non rimanda, come potrebbe apparire sulle prime, a una tradizione cristiana, ma è piuttosto derivato da questi azzardi surrealisti. Questa parola, *carne*, circola infatti ossessivamente nel loro linguaggio poetico, in correlazione con il corpo nella semantica di Artaud, aperto verso *ciò che è comune* nelle descrizioni amorose di Éluard. Artaud, a cui proprio Merleau-Ponty stava rivolgendo la sua attenzione negli ultimi anni della sua vita[42], aveva infatti parlato di *chair* come tensione poietica, fra desiderio di espressione, sofferenza individuale e voglia di partecipazione. In un testo del 1925 intitolato *Position de la chair*, Artaud scriveva:

> Je pense à la vie. Tous les systèmes que je pourrai édifier n'égaleront jamais mes cris d'homme occupé à refaire sa vie [...] Il y a des cris intellectuels, des cris qui proviennent de la finesse des mœlles. C'est cela, moi, que j'appelle la Chair. Je ne sépare pas ma pensée de la vie. Je refais à chacune des vibrations de ma langue tous les chemins de ma pensée dans ma chair [...] Et toutefois qui dit Chair dit aussi sensibilité. Sensibilité, c'est-à-dire appropriation,

[41] *Ibidem*, p. 388.

[42] Ma, come abbiamo visto, già nel 1947 Merleau-Ponty pensava di scrivere una «percezione letteraria» di Artaud. D'altra parte non è difficile capire perché quest'autore interessasse così tanto al filosofo della carne: «dans l'état de dégénérescence où nous sommes c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits», scriveva Artaud già nel 1932 (cfr. il primo manifesto del *Théâtre de la Cruauté, Le Théâtre et son double,* in *Œuvres complètes*, tome IV, Gallimard, Paris 1964). Artaud sarà poi ancora citato da Merleau-Ponty nelle ultime *Notes de cours, 1959-1961*, a cura di S. Ménasé, Gallimard, Paris 1996, tr. it. di M. Carbone, *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003.

> mais appropriation intime, secrète, profonde, absolue de ma douleur à moi-même, et par conséquent connaissance solitaire et unique de cette douleur[43].

Per Artaud la carne è innanzitutto *grida*, e sensibilità; *appropriazione*, anche, ma solo nel senso di una discesa nell'intimo, nel segreto, nell'*assoluto*, ovvero in ciò che è slegato dal commercio quotidiano, in un'*espropriazione* dell'utilità e dello scambio. Qualcosa di simile, la carne come *elemento accomunante*, c'è anche in Éluard: dal poeta la parola viene largamente utilizzata per indicare un ambito di prossimità, un desiderio *erotico*, una tonalità che si stende sulle cose e le ricopre, provocandone l'espressione[44]. Si pensi a *Le travail du poéte*, dove si dice che «Le ciel a été foulé la chair de l'homme/A été mise en pièces»; o a *Dit avec la force de l'amour*, dove l'appello all'altro diviene appello a quella *carne senziente* che ci lega: «Toi qui fus de ma chair la conscience sensible». In *La mort l'amour la vie* la carne arriva addirittura a invadere e ricoprire la terra intera, quando a venire è la donna amata, quella capace di *rompere le distanze*:

> Tu es venue le feu s'est alors ranimé
> L'ombre a cédé le froid d'en bas s'est étoilé
> Et la terre s'est recouverte
> De ta chair claire et je me suis senti léger.

Ma si pensi, ancora, *À moudre le chemin au carrefour des regards*: «Elle est future/ Aujourd'hui de chair tamisée/ Parmi les flots d'espoir/ Demain de baisers incarnés» ; o alla connessione fra parola e generosa apertura della carne in *Au premier mot*

[43] A. Artaud, *Position de la chair*, in *L'ombilic des limbes*, Gallimard, Paris 1992, p. 189 e 191. Su questo testo farà leva Deleuze, che da Artaud riprenderà l'espressione «corpo senza organi», criticando in tal modo la nozione tradizionale di *organismo*, ossia di organizzazione unitaria degli organi. D'altra parte caratterizzare in questo modo il corpo serve a Deleuze proprio per criticarne la *proprietà*, perché com'è evidente un corpo senza organi, svincolato dal *telos* che l'organismo sembra sempre supporre, non si può mai dire propriamente "mio".

[44] Chiaramente anche nella sofferenza la carne è presente, e può divenire il fondo non esplicitato di un poema come *Capitale de la douleur*, in P. Éluard, *Poesie*, tr. it. F. Fortini, Einaudi, Torino 1981.

limpide: «Au premier mot limpide au premier rire de ta chair/ La route épaisse disparaît/ Tout recommence». Tonalità e *accordi* della carne che appaiono anche nella *Poesie ininterrompue* («Mais entre nous/Une aube naît de chair ardente/Et bien précise/Qui remet la terre en état») e nella *Liberté* che lega gli uomini nella comune sorte: «Sur toute chair accordée/Sur le front de mes amis/Sur chaque main qui se tend/J'écris ton nom».

Questo grido, questo richiamo alla *chair* ricorre insistentemente anche nelle poesie di Aimé Césaire, il poeta delle Antille e della negritudine[45]. In *Corps perdu*, componimento della fine degli anni '40 che dà il titolo all'ultima raccolta del suo periodo surrealista[46], quello che era «corpo proprio» si scopre ormai come «corpo perduto». Quella proprietà che era ancora *separazione* sembra dissolversi nel corpo del poeta, del negro, del militante comunista che vuole essere «sempre più umile e più basso», che vuole affondare fino a «perdersi, cadere», che si intende come una semina in una «terra ben aperta». Il *corpo perduto* – che forse non è altro che un modo di

[45] Proprio Sartre che, come abbiamo visto, non era grande amante del surrealismo, al surrealismo di Césaire dedicherà nell'*Orphée noir* del 1948 parole importanti, che mettono in luce l'intima politicità della sua opera: «In Césaire la grande tradizione si completa, assume il suo significato definitivo e si distrugge; il surrealismo, movimento poetico europeo, viene sottratto agli europei da un negro, che lo rivolge contro di loro e gli assegna una funzione rigorosamente definita. Ho fatto notare altrove che il proletariato tutt'intero si chiudeva davanti a questa poesia distruttrice della Ragione: in Europa il surrealismo, respinto da coloro che avrebbero potuto trasfondergli il loro sangue, langue e si sbriciola, ma proprio nel momento in cui perde contatto con la Rivoluzione, ecco che nelle Antille lo si innesta su un altro ramo della Rivoluzione universale e sboccia in un fiore immenso e oscuro. L'originalità di Césaire sta nell'aver trasfuso la sua pena costretta e possente di negro, di oppresso e di militante, nel mondo della poesia più distruttiva, più libera e più metafisica, e proprio quando Éluard e Aragon non riuscivano a dare contenuto politico ai loro versi», in *Situations III*, Gallimard, Paris 1949, tr. it. in J.-P. Sartre, *Che cos'è la letteratura. Lo scrittore e i suoi lettori secondo il padre dell'esistenzialismo*, Il saggiatore, Milano 2009 p. 396.

[46] Cfr. la prima edizione di *Corps perdu*, con acqueforti di Picasso, Éditions Fragrance, Paris, 1950; il componimento sarà poi ripreso nella raccolta *Cadastre*, Seuil, Paris 1961. Per un'interpretazione della poesia cfr. R. Scharfman, *«Corps perdu»: Moi-nègre retrouvé,* in *Soleil éclaté. Mélanges offerts à Aimé Césaire à l'occasion de son 70. anniversaire*, ed. par J. Leiner, Narr, Tübingen 1984, pp. 375-390.

dire *chair* alla prima persona – è il corpo sparso, rotto, scacciato, *gettato*[47]*,* eppure presente, dell'*escluso*. Quel corpo che, forse proprio per questo, intuisce che «tutte le cose» potrebbero avere «lo stesso nome», quello di un «incontro totale», e che la vita è solo un *passaggio* in cui ci si «bagna», una vita che «palpa» e «morde». In questa nuova configurazione ontologica, conquistata a fatica con il *ritorno* e la ribellione, il corpo del negro – quel corpo temuto, stigmatizzato, alienato, costretto in un'esistenza *dannata* – si sorprende in piena continuità con le cose, e può persino cercare riposo in mezzo al loro («cose spostatevi fate posto fra voi»), perché è alla terra che appartiene da sempre, almeno da prima che qualcuno, ebbro di proprietà, strappasse quei corpi al loro ambiente, mettendoli ferocemente al lavoro e decidendone persino il *senso*. La conclusione, tutta politica, di *Corps perdu,* indica appunto la strada di una *riappropriazione* che non è più proprietà: se il poeta si solleva in un grido violento e «comanda alle isole di esistere», se lo sfruttato si rivolta, non lo fa come un Dio padrone del creato, ma come un vulcano antillano che erutta, come parte stessa del paesaggio, che si trasforma mentre trasforma, che si *distrugge come separato/elevato* mentre crea il nuovo, cacciandolo da quelle profondità liquide di cui la terra che vediamo è solo il freddo inerte.

Insomma, pur nella rapidità degli accenni, si vede bene come, sin dall'inizio della sua apparizione sulla scena culturale francese, la *chair* non è solo una metafora letteraria, ma testimonia del tentativo di mettere in discussione il soggetto tradizionalmente inteso, facendolo compenetrare dal corpo e dai corpi, da quel sensibile su cui i surrealisti hanno provato a *ricentrare* l'arte e il pensiero moderni. Merleau-Ponty darà vigore filosofico a questi echi, che non sono coincidenze né semplici suggestioni, e cercherà non di "salvare" il soggetto né di disperderlo in una *cattiva infinità,* come sostengono i suoi critici, ma di pensare una dimensione ontologica radicale, in cui non ci siano più soggetti e oggetti dotati di facoltà e caratteristiche *uniche* e *assolute*, ma «elementi» in perenne combinazione.

[47] "À corps perdu" in francese indica infatti il "lanciarsi senza riserve, pienamente": il corpo si getta nelle cose, non si *trattiene*.

Come scriverà in uno dei suoi ultimi appunti, «il punto di partenza = la critica della concezione ordinaria della *cosa* e delle sue *proprietà* → critica della nozione logica del soggetto»[48].

È questa dimensione ontologica che va interrogata, sollecitata, praticata, attraverso diverse discipline e arti. E soprattutto, come ci ha mostrato Césaire, *affermata*, mettendo appunto in discussione quel "proprio" del «corpo proprio» che si presenta come possesso, *impero*, e che fa del soggetto costituente un soggetto sempre in *competizione*, potenziando invece quel tratto di *peculiarità* che ci fa *essere singolari*, quel potere che è *poter essere altro*. Una dimensione che merita quindi una corretta interpretazione politica, perché qui, come ha scritto anni fa Roberto Esposito a proposito di un altro filosofo del corpo, Nancy, «la politica fa tutt'uno con l'ontologia palesandosi come pratica, ed esperienza, dell'essere-in-comune»[49].

Corpo e carne come scambio, attività, movimento

Arrivati a questo punto, quali conclusioni trarre? Quale connessione fra la rigogliosa ontologia della carne che abbiamo visto svilupparsi nel Novecento e il *deserto* del capitalismo reale? Di nuovo: cosa ne è oggi del corpo? In *Immunitas* ancora Esposito scrive – e nel leggere queste parole dobbiamo appunto pensare allo sconvolgimento della globalizzazione:

> non c'è dubbio che la categoria di *corpo* sia ormai incapace di rispondere alle domande poste da un mondo senza più confini interni, e che dunque vada decostruita attraverso un diverso lessico che trova nel termine di *carne* la sua punta più acuta. Senza, però, perdere di vista non soltanto la loro connessione, ma che si parla della *stessa cosa*[50].

Forse proprio capendo in che senso, dopo che ci siamo

[48] M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 237.
[49] R. Esposito, *Jean-Luc Nancy, il nucleo politico della filosofia*, su "il manifesto", 10 giugno 2000, p. 12.
[50] R. Esposito, *Immunitas*, Einaudi, Torino 2002, p. 144.

consegnati ai dibattiti e alle distinzioni che hanno attraversato il Novecento, possiamo affermare che corpo e carne sono la *stessa cosa*, potremmo avvicinarci a quella risposta, culturale e politica, che come dicevamo all'inizio resta ancora da costruire.

Se proviamo ad andare all'etimologia della parola, vediamo che "corpo" deriva dalla radice indogermanica *kar*. Ma anche l'origine di "carne" è in *kar*, semantema che ha a che vedere con il divenir solido, con il coagularsi del sangue. In questo senso *kar* può indicare anche il "fare" e il "comporre", cioè attività e movimenti che rendono *sostanza* il fluido. Sin nella memoria delle parole c'è dunque abbastanza per mettere in discussione il dualismo e la contrapposizione su cui non solo si attarda ancora gran parte della cultura e il senso comune, ma su cui fa ancora leva oggi il modo di produzione capitalista – quel dualismo che ci spinge a pensare un *Leib* proprietario che domina su sé e sugli altri *Körper*, o sugli altri ridotti a *Körper*. Mentre – come ci avvisano le prospettive ecologiche meno nostalgiche e banali, e persino le esperienze che facciamo appena usciamo dall'ordine alienante della produzione e della competizione e ci diamo a qualsiasi attività cooperativa –, fra noi, gli altri e le cose non c'è una triangolazione di cui noi saremmo il vertice, ma solo gradi di distanza, che *al massimo* ci possono far sentire un *provvisorio epilogo*, mai un *eccezionale inizio*. In questo senso il corpo e la carne sono il nome di uno *scambio*, nient'altro che l'atto dell'esistere, di conquistare una solidità che non sia dominio né esser dominati.

Ecco, è questo *rispetto* del corpo e della carne, non nel senso della devozione o del culto, ma nel senso tattile del *rispetto-a*, del relazionarsi, dell'assumere questo continuo relazionarsi come immanente, ineludibile punto di partenza, e far diventare – non con le buone intenzioni, ma con i fatti – quest'intuizione comportamento condiviso, potrebbe essere l'inizio di una risposta alle nostre inquietudini. D'altronde il corpo, lungi dall'essere la prima esperienza della proprietà – come vorrebbe quella coscienza che *decide* come muoverlo, cosa fargli fare, ignorando che la vita non è la somma di queste riflessioni, ma innanzitutto una *praxis* che avviene –, non ci parla forse di un *proprio non proprietario*? Non ci aiuta forse a slegare, contro gran parte della filosofia politica, della religione

cristiana e dell'economia liberale, la nozione della libertà da quella di proprietà, e a riconoscere la libertà precisamente in questo: che ci si sorprende costantemente espropriati, attraversati da altro e altri? Il corpo non sarebbe così indice di *un'appartenenza a cui nulla appartiene*, corpo sempre perduto e carne sempre ritrovata?

Dobbiamo porci seriamente questi problemi. Perché oggi, come ha detto Derrida in un intervento che curiosamente cita Lenin, è proprio

> l'enorme problema della capitalizzazione e del diritto di appropriazione che resta ancora intatto davanti a noi, con la questione della proprietà in generale e la proprietà del "corpo proprio": questione biotecnologia del trapianto, della protesiologia [*prothéticité*] in generale, dell'inseminazione artificiale […] della differenza sessuale e del diritto che ha la donna di disporre del proprio corpo, dell'intelligenza artificiale, della storia dei concetti che definiscono i diritti dell'uomo, il soggetto, il cittadino, i rapporti fra uomo e terra, uomo e animale, l'immenso dibattito chiamato ecologico, etc. Si potrebbe precisare tutto questo all'infinito…[51].

Ecco, forse non abbiamo avuto il tempo di «precisare tutto questo all'infinito», ma quello che Derrida dice è esattamente quanto c'è oggi da pensare, è esattamente ciò a cui mi riferivo quando proponevo di gettare su ogni logica proprietaria, su ogni logica che appropriandosi del corpo mortifica la carne, uno sguardo diffidente.

[51] Derrida parlò del *Che fare?* in un dibattito organizzato alla Sorbona il 18 gennaio 1994; il testo è stato poi pubblicato con il titolo *Penser ce qui vient* nell'antologia *Derrida, pour les temps à venir*, a cura di René Major, Stock, Paris 2009, che raccoglie anche diversi interventi pronunciati nel 2001, in occasione di un convegno dedicato al filosofo francese. In italiano il testo è apparso, tagliato, con il titolo *Bioetica, giustizia, politica: che fare?*, sul "Corriere della Sera" del 9 marzo 2008.

Alterazioni della filosofia. Il corpo e il corpus *in Jean-Luc Nancy*

di Igor Pelgreffi

> *"Il mondo è una mia rappresentazione": ecco una verità valida per ogni essere vivente e pensante, benché l'uomo possa soltanto venirne a coscienza astratta e riflessa.*
>
> Arthur Schopenhauer[1]

> *Ci vorrebbe, dunque, un corpus. Discorso inquieto, sintassi casuale, declinazione di occorrenze. Clinamen, prosa inclinata verso l'accidente, fragile, frattale.*
>
> Jean-Luc Nancy[2]

Corpo e rappresentazione

«"Il mondo è una mia rappresentazione": ecco una verità valida per ogni essere vivente e pensante, benché l'uomo possa soltanto venirne a coscienza astratta e riflessa»[3]. Nell'*incipit* de *Il mondo come volontà e rappresentazione*, testo che Arthur Schopenhauer compose circa duecento anni fa, è formulato il problema di fondo con cui la filosofia contemporanea non ha ancora cessato di confrontarsi, cioè la necessità e, al contempo, il limite strutturale della *Vorstellung*. Rappresentare, ossia porre (*stellen*) di fronte (*vor*), prevede già di *porre* un oggetto che sta *di fronte* a un soggetto, e tutto quanto da tale dicotomia può derivare sul

[1] A. Schopenhauer, *Die Welt as Wille und Vorstellung*, F. A. Brockhause, Leipzig 1819; tr. it. N. Palagna, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Mursia, Milano 1991, p. 39.

[2] J.-L. Nancy, *Corpus*, Métailié, Paris 1992; tr. it. A. Moscati, *Corpus*, Cronopio, Napoli 1995, p. 46.

[3] A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., p. 39.

terreno filosofico. Schopenhauer stava indicando con estrema precisione l'elemento della filosofia, il suo fenomeno più interno, la sua materia e il suo spettro: la rappresentazione è anche una finzione, una ripetizione, una registrazione che lacera. Ma, in ogni caso, aggiunge Schopenhauer, «quando l'uomo sia venuto di fatto a tale coscienza, lo spirito filosofico è entrato in lui»[4]. Tuttavia Schopenhauer non si accontenta. Non appena sancita la separazione dell'uomo dal *Welt*, cerca una strategia di ricongiungimento, e la trova nel corpo. Il corpo sarà il *passaggio sotterraneo*, usando la sua espressione, per recuperare quanto il pensiero rappresentativo aveva sottratto. Si tratta di pensare il corpo, allora, in quanto luogo pre-teoretico delle pulsioni e dell'affettività: *corpo-vissuto* e non più *corpo-oggetto* o *corpo-rappresentato*. Partendo da Schopenhauer, e transitando dalla riflessione di Nietzsche, il corpo diverrà uno fra i temi maggiori della filosofia del Novecento. Non va tuttavia dimenticato che anche quando ne è stato l'attore principale, il corpo ha sempre dialogato con un altro grande attore, lo stesso che abilmente animava la scena in Schopenhauer, e cioè la *Vorstellung*. La drammaturgia del *Theatrum Philosophicum* dell'ultimo secolo è stata scritta da entrambi, il corpo e la sua *Vorstellung*, attori e autori di una trama fatta da tutti i loro finti monologhi, da tutti i loro scambi e le loro opposizioni, segnata da tutti i passaggi sotterranei che necessariamente pongono in comunicazione l'uno con l'altro.

In una certa misura, tutta la filosofia del corpo di Jean-Luc Nancy può essere letta entro questa stessa tensione. Si tratta infatti di una riflessione in cui il tema del corpo ha un ruolo portante, ma che vorrebbe farsi sempre meno rappresentativa. Vi è una forma di *speculazione* su se stessa, che procede da un ininterrotto dislocamento da se stessa, forse per varcare la soglia della *Vorstellung* e mostrare se stessa come forma vuota di una *filosofia del corpo* interamente non rappresentativa. Se ciò è possibile.

La riflessione di un filosofo è sempre un'autoriflessione. Nel caso di Nancy, essa è stata ugualmente una riflessione sul

[4] *Ivi.*, p. 39.

proprio corpo. Talvolta, e in maniera crescente negli anni, Nancy ha accettato di sperimentare forme e supporti diversi di tale rappresentazione, che non fossero, cioè, solamente il libro stampato, come ad esempio l'intervista, la video-intervista, la *performance* teatrale, sino a offrire il suo corpo – e la sua rappresentazione – al documentario e al film[5]. Vorrei partire proprio ricordando un breve frammento, tratto dal docu-film del 2003 in cui Nancy appare nel ruolo di se stesso, e che significativamente si intitola *Le corps du philosophe*[6]. Nella seconda sequenza, le immagini indugiano alcuni minuti sul corpo di Nancy, che nuota lento nell'acqua, in silenzio. Una voce fuori campo racconta la filosofia del corpo di Nancy, riferita al sentire del suo stesso corpo. La voce è quella di Nancy. Che cosa *mostra* questo estratto filmato? Una rappresentazione del corpo? Una rappresentazione della filosofia di Nancy? Dove finisce la finzione e la costruzione di tale rappresentazione, e che cosa c'è di *esterno* alla filosofia di Nancy, in questi intrecci dei diversi livelli delle rappresentazioni? Non si annuncia qui un'*alterazione* della forma filosofica stessa?

Morfologia della rappresentazione del corpo: extimité *e pluralità*

Per tentare una prima formalizzazione della filosofia del corpo di Nancy, si possono tracciare due assi, che individuano un sistema di riferimento topografico e logico. Su un asse vi è il prefisso *ex*, cui è riconducibile un grande numero di vocaboli ricorrenti. È la questione del corpo in quanto radicale esteriorità. Su un altro asse vi è invece la *forma plurale* del corpo, e ciò suggerisce come il corpo sia la disseminazione del suo stesso concetto. Il

[5] Oltre alle numerose interviste audio e video, ricordiamo alcuni film in cui Nancy ha recitato: *Vers Nancy*, di Claire Denis 2002, episodio di *Ten Minutes Older: The Cello*, USA 2002; *Le corps du philosophe*, di Marc Grün, Le Meilleur des mondes productions, France 3 Alsace, TV10 Angers, 2003; *Nice Lago*, di Martin Ziegler, France 2011; *Les Chants de Mandrin*, di Rabah Ameur-Zaïmeche, France 2012. Una buona bibliografia di Nancy, aggiornata al 2010, è disponibile sul sito < http://jln08.wordpress.com/>.

[6] Cfr. *Le corps du philosophe*, cit.

corpo è sempre luogo antimetafisico del *più d'uno* e dell'*étrangeté* a se stesso.
L'esteriorità del corpo indica una mutazione delle abituali coordinate della sua rappresentazione filosofica: non già *interiorité*, bensì *extimité*. Nei testi di Nancy il corpo è ciò che esiste, ciò che accade e che arriva (dove il francese *arriver* conserva la riserva semantica di uno sdoppiamento fra *accadere* e *arrivare*). La cornice è però anche quella di una *représentation* teatrale: «il corpo è ciò che viene, si avvicina su una scena e il teatro è ciò che dà luogo all'avvicinarsi di un corpo»[7]. Vi sono, naturalmente, delle dinamiche fra la corporeità come sfera interiore inconscia e l'esteriorità. Tali dinamiche sono, anzi, la *physis* irrappresentabile del corpo. Non si può dunque sostenere che per Nancy 'vi è solo esterno' del corpo, sebbene poi l'esterno riguadagni continuamente il suo posto nel fondo dell'interiorità corporea, là dove ha luogo lo sfondamento del *moi-dehors* verso il *dehors* del corpo: «ogni volta che vengo al mondo […] le mie palpebre si aprono su quello che non si può chiamare uno spettacolo, perché subito sono preso, trascinato da tutte le forze del mio corpo che avanza in questo mondo, che ne incorpora lo spazio. […] Essere nel mondo non è uno spettacolo. Tutt'altro. È essere dentro, non di fronte»[8]. Purtuttavia resta sempre vero che «il mio corpo è subito teatro»[9], una particolarissima *Selbstvorstellung* che ospita la presenza fenomenica nel suo rivelarsi come *re-présentation* (rappresentazione e ri-presentazione).
Il predicato fondamentale del corpo è l'esistenza: ex-stare, essere ex-posto e *unheimlich*, nell'inquietudine del fuori di sé, sino a farsi *extimité*. Se il corpo è familiare ed estraneo, il proprio del corpo, cioè il suo *autos*, è null'altro che l'*eteros*, come sintetizzato nella formula «esposizione: *autó* = *ex* = corpo. Il corpo è l'essere-esposto dell'essere»[10]. L'*exposition* diviene

[7] J.-L. Nancy, *Corpo teatro*, tr. it. A. Moscati, Napoli 2010, p. 18 (la prima parte del libro *Corpo teatro*, da cui saranno tratte le citazioni, è la traduzione di *Corps théâtre*, testo inedito in francese).
[8] *Ivi.*, pp. 9-10.
[9] *Ivi*., p. 32.
[10] J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 30.

anche *expeausition*: la pelle (*peau*) delimita l'esterno del corpo, ne rivela la realtà a-volumetrica, svelando l'inganno sostanzialista. Il corpo è la sua superficie: tutto all'esterno. In questo senso il corpo è pura *haecceitas*, in quanto cosa che accade senza fondamento, fessura di esistenza immotivata e sempre finita. Pertanto il corpo è il luogo esemplare del non-sapere: «corpo è la certezza sconvolta, messa in frantumi. Niente di più proprio, niente di più estraneo al nostro vecchio mondo. Corpo proprio, corpo estraneo, straniero»[11].

Anche da questi pochi esempi si comprende come la particella *ex* funzioni da centro di gravità semantico della filosofia del corpo: «esposizione» come «escrizione del nostro corpo», significa sempre che si deve passare da una «iscrizione-fuori»[12]. Il corpo è anche il vivente che si riagglomera e che si rivela così nella sua essenza: un processo di produzione, che è al contempo auto-produzione ed eccesso di produzione e consumo. Tale movimento espropriante, che legge la vita come *sopra-vivenza*, non è un movimento neutro, in quanto la prosa di Nancy infrange ogni convenzione rappresentativa, ogni asetticità della *Vorstellung* del corpo. La scrittura stessa diviene corpo, trasportandosi sino ai limiti della *nausée*: «l'esteriorità e l'alterità del corpo giungono all'insopportabile: la deiezione, la sporcizia, l'ignobile rifiuto che ancora fa parte di lui, che è ancora della sua sostanza e soprattutto della sua attività perché lo deve espellere e non è certo il suo compito minore. Dall'escremento sino all'escrescenza delle unghie, dei peli o di ogni specie di verruca o malignità purulenta, deve mettere fuori e separare da sé il residuo o l'eccesso dei suoi processi di assimilazione, l'eccesso della sua stessa vita»[13]. Tali accenti, molto tipici della prosa di Nancy, possono indurre a pensare da un lato al sentimento

[11] *Ivi*., p. 9.

[12] *Ivi*., p. 13.

[13] J.-L. Nancy, *58 indices sur le corps*. Suivi de Michaud *Appendice*, Montréal, Nota Bene 2004; tr. it. M. Borsari, *Cinquantotto indizi sul corpo*, Modena, Fondazione Collegio San Carlo, 2006, ora in Jean-Luc Nancy, *Indizi sul corpo* (a cura di M. Vozza), Torino, Ananke 2009, p. 104.

dell'*eccesso di corpo* nelle pagine finali de *La nausea*[14] di Jean-Paul Sartre, ma in modo più consistente ad alcune tensioni molto interne all'opera di Antonin Artaud, a partire da *Il teatro e il suo doppio*[15] per finire con l'*ultimo grido* sul corpo, il poema radiofonico del '48 *Per farla finita col giudizio di dio*[16], che declinano l'*eccesso di corpo* come residualità e oscena saturazione dell'essere[17].

All'asse dell'esteriorità, cioè del corpo come nudità e finitudine

[14] Cfr. J.-P. Sartre, *La nausée*, Gallimard, Paris 1938; tr. it. B. Fonzi, *La nausea*, Einaudi, Torino 1993.

[15] Cfr. A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris 1938; tr. it. G. Marchi e E. Capriolo, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968.

[16] Cfr., A. Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, K éditeur, Paris, 1948; tr. it. M. Dotti, *Per farla finita col giudizio di dio*, Nuovi equilibri, Roma 2000.

[17] Nella 'saturazione di corpo' della scrittura di Nancy risuonano probabilmente alcuni motivi sartriani de *La nausée*, come nel tema del «*di troppo*», della «spaventosa e oscena nudità» delle cose, del dover *esistere* «fino alla muffa, al rigonfiamento, all'oscenità» e simili (cfr. J.-P. Sartre, *La nausea*, cit., pp. 170-182). La differenza è che per Nancy l'insopportabilità, che in Sartre era *eccesso di corpo*, si attua come saturazione inversa: svuotamento di corpo ed ex-posizione, nausea pura, e dunque deprivata del movimento di annullamento dell'*en-soi* nel *pour-soi*, cioè dell'essere da parte della coscienza. Da questo punto di vista, il tema del corpo come *insofferenza e insopportabilità del corpo stesso*, cioè del corpo fatto oggetto di una tensione (paradossale ma lacerante) fra estroflessione e trattenimento in sé, è un motivo che più che nel solco del lessico sartriano sembra inserirsi nelle torride correnti della scrittura sul corpo di Antonin Artaud, che ne attraversano l'intera opera, per così dire, 'a folate'. Si pensi solamente ai versi di *Pour en finir avec le jugement de Dieu*: «[…] si è fatta pressione/fino a soffocare/in me/l'idea di un corpo/e di essere un corpo,/ed è allora che ho sentito l'osceno/ed ho scoreggiato/di sragione/e d'eccesso/e della rivolta/del mio soffocamento» (cfr. A. Artaud, *Per farla finita col giudizio di dio*, cit., pp. 45-46). Per comprendere il senso dell'accostamento fra Nancy e Artaud, è utile riferirsi alle analisi che Jacques Derrida ha consacrato alla corporeità in Artaud nel saggio *Artaud: la parole soufflée* (cfr. J. Derrida, *Artaud: la parole soufflée* (1965), in Id., *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967; tr. it. G. Pozzi, *Artaud: la parole soufflée*, in Id., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1990², pp. 219-54). Questo perché la *scrittura della corporeità* di Nancy è strutturalmente animata da un doppio movimento, che replica quello artaudiano. In effetti, essa per un verso si dirige direttamente sin dentro la sfera più cruda e vitale del corpo, la sua *cruauté* inconfessabile per la filosofia rappresentativa, che è

estroflessa, si incrocia l'altro asse, quello del corpo come necessariamente plurale. Innanzitutto si dà una molteplicità di esistenti corporei, che sono fra loro distinti. I corpi *non* sono, ma esistono già *in modificazione*. La modificazione, lungi dal riproporre il *modo* di una sostanza corporea universale, è resa possibile dai *vuoti di corpo* fra i corpi. Nancy postula, infatti, una forma di interruzione nel cuore dell'essere, alla base della sua concezione dell'*essere singolare plurale*[18]. È evidente il nesso fra l'esteriorità e il plurale, giacché solo grazie a questa frattura ontologica originaria può aprirsi lo spazio di esposizione dei corpi. La discontinuità è la *condizione trascendentale dei fenomeni corporei* (certamente in termini post-kantiani), cioè condizione di possibilità e di visibilità fenomenologica dei corpi e della loro variazione nello spazio e nel tempo. E, insieme a ciò, la morfologia della discontinuità non è altro che la pluralità. Nella logica paradossale di Nancy, la stessa che tenta di pensare insieme l'essere, la singolarità e la pluralità (mettendo in stallo l'ontologia classica, proprio mentre tenta di mantenerla per trasformarla), i corpi si toccano, ma nello stesso tempo si attraversano: «un corpo attraversa tutti i corpi, in quanto è attraversato da se stesso: è l'esatto contrario di un mondo di chiuse monadi, a meno che non sia, finalmente in corpo, la verità dell'intersezione e della compenetrazione della totalità delle monadi»[19].

Dovrebbe pertanto esser chiaro, pur entro i limiti di questa ricognizione sommaria, che il corpo per Nancy non è il corpo

---

quella, appunto, della deiezione e del residuale. Ma, per altri versi, essa reinscrive il corpo all'interno della sua dimensione più autenticamente teatrale, di cui fa parte l'esposizione spettacolare di ciò che si vorrebbe negare: l'impuro, la secrezione, perfino la produzione come ex-pulsione del residuo organico al corpo. Ricordo che, secondo Derrida, in Artaud vi sarebbe una forte connessione fra le idee di opera e di corpo, e quella di *produzione* come escremento: «la mia opera, la mia traccia, l'escremento che mi deruba», è sempre riconducibile a una visione della carne di tipo post-teologico in quanto *scatologico*: «la storia di Dio è dunque la storia dell'opera come escremento. La scato-logia stessa. L'opera come l'escremento presuppone la separazione e si produce in essa» (Cfr. J. Derrida, *Artaud: la parole soufflée*, cit., p. 236).

[18] Cfr. J.-L. Nancy, *Être singulier pluriel*, Galilée, Paris 1996; tr. it. D. Tarizzo, *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino 2001.

[19] J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 25.

organico, se è vero che un corpo non ha né capo né coda, "afallico e acefalo"[20], sottratto quindi alla concezione platonica ma anche a quella fenomenologica. Tagliando via la questione del *Leib*, del *Körper*, della *chair du monde*, Nancy tenta di installarsi su un piano diverso. Ma, a questo punto, il sospetto è che il corpo, non più definibile, sia in fondo un resto, un residuo solo de-scrivibile (cioè, ancora una volta, rappresentabile) mediante una *fenomenologia scritta* dei corpi. La posta teorico-estetica del lavoro di Nancy, è quella di modificare uno schema di comprensione basilare: l'incrocio dei due assi, con i cambiamenti negli incroci, lavora alla formazione di una trama discorsiva che è il vero centro della sua filosofia, *écriture* dei corpi che risulta intessuta fra due semantiche, vale a dire la semantica dell' *ex*, di cui si è dato conto, e quella del 'più di uno', di una pluralità incondizionata che impedisce ai suoi termini di arrestarsi nei dualismi, in quanto sin dall'inizio ultra-dialettica o a-dialettica. In una maniera molto generale, quindi, si può osservare che il movimento più proprio di questa riflessione sul corpo è dato dal tentativo di sottrarre se stessa alle forme metafisiche della *Vorstellung*. Non vuole essere una filosofia della rappresentazione: non l'essere in quanto rappresentato, ma il corpo – o i corpi – in quanto *altro* dalla rappresentazione. E, tuttavia, Nancy rappresenta il corpo. Che cos'è questo uscire e rientrare continuo nella rappresentazione?

Per ora andrà osservato che la rappresentazione avviene tramite la scrittura di Nancy, e che questa è la forma estetica della *Vorstellung* filosofica del corpo. Ed è interessante rilevare che esteriorità e plurale sono le qualità caratterizzanti di questa forma estetica. Ritroviamo pertanto i due assi (*ex* e plurale) non solo nella rappresentazione astratta, ma anche nel mezzo materiale e concreto della rappresentazione stessa. L'esteriorità corrisponde, per esempio, alle vibrazioni che la contraddizione trasmette alla retorica di Nancy. Valga un esempio per tutti: «un corpo è materiale» e poco dopo, nella stessa pagina, «il corpo è immateriale»[21]. Considerata la frequenza di tali ossimori, si può

[20] *Ivi.*, p. 14.

[21] J.-L. Nancy, *Indizi sul corpo*, cit., p. 95.

dire che la riflessione-scrittura sia costantemente tangente al suo margine di senso, costitutivamente attraversata – nel lessico nancyano – dall'*ex-propriazione* del senso. Inoltre è una riflessione-scrittura fortemente pluralizzata, in quanto policentrica: deposito oggettivato di un'iperproduzione di scrittura, pubblicazioni e generi letterari. E, se è vero che per Nancy anche l'essere è esterno a se stesso e plurale, si può concepire la sua scrittura come *ontografia*: scrittura che si espone originariamente all'esterno e alla pluralità. Che quindi l'*ex* e il plurale, nei loro scambi reversibili, co-strutturino tanto l'apparato delle *Vorstellungen* astratte quanto le forme empiricamente determinate del pensiero del corpo, non è un'occorrenza casuale, ma indica piuttosto una tensione di fondo della riflessione-scrittura di Nancy sul corpo, da intendersi, nel suo senso più generale, come sforzo di riduzione dello scarto fra *theorein* e *praxis*.

Questa tensione è lo stile di Nancy, cioè la sua singolarità indecostruibile all'interno dei processi di decostruzione della rappresentazione. In certi momenti, come alcune pagine de *L'intruso*[22] o di *Corpus*, la scrittura si converte, sotto gli occhi del lettore, da strumento per decostruire a scrittura fortemente espressiva, spesso autobiografica e *esistenziale*. In una scrittura-corpo divenuta allora patetico-ematica, luogo in cui si compie il sovvertimento del concetto tramite una necessaria «carneficina (*carnage*) della lingua»[23] – per riprendere l'espressione che Jacques Derrida riservava ad Antonin Artaud – la sofferenza fisica riorienta totalmente le linee di forza della pagina scritta facendovi risuonare una misteriosa «musica ematografica»[24]. Poi però tale forma di intensità a-decostruttiva si riconverte nella prosa esatta, nell'algido staccato che contrappuntisticamente rimette fra parentesi la scrittura-corpo, in favore dell'interruzione e di

[22] J.-L. Nancy, *L'intrus*, Galilée, Paris 2000; tr. it. V. Piazza, *L'intruso*, Cronopio, Napoli 2000.

[23] J. Derrida, *Tympan* (1972), in Id., *Marges de la philosophie*, Minuit, Paris 1972; tr. it. M. Iofrida, *Timpano*, in Id., *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino 1997, nota 14, p. 11.

[24] *Ivi*., p.11. Su tale aspetto stilistico, si veda anche la nota 17 del presente lavoro.

una scrittura-montaggio. Si tratta quindi, alternativamente, di esprimere e di imprimere il corpo: *esprimere*, cioè fare uscire (ancora una volta l'*ex*) tramite una pressione (*ex premere*) che tuttavia è anche un *imprimere*, cioè un'azione che riporta dentro (*in premere*). Questa ritmica della composizione ricorda molto da vicino lo stile del primo Jean-Luc Godard (quello, per intenderci, di *À bout de souffle* o *di Vivre sa vie*), in cui si trattava spesso di imprimere sulla pellicola la realtà dei corpi, ma anche di riservarsi una libertà di narrazione continua e intensamente esistenziale degli stessi corpi. In entrambi i casi, in Godard come in Nancy, la posta stilistica è forse quella di *imprimere un'espressione* e, al contempo, *esprimere un'impressione*[25]: un realismo-esistenziale dei corpi a-metafisico, giocato fra rappresentazione e intensificazione del corpo[26].

Del resto 'corpo' è anche, nella sua nudità di parola-indice, un *Leitmotiv* che finisce per assumere, nel *corpus* nancyano, la funzione meta-discorsiva (e per questo ancora più efficace) di centro di irradiazione tematica che precede la formazione del discorso. Si potrebbe, a tale proposito, studiare quale sia stata l'evoluzione delle ricorrenze del corpo nelle opere di Nancy, e

[25] Come scriveva lo stesso Godard, il problema stilistico consiste nel perseguire una non-separazione fra le due dimensioni fondamentali, quella dell'*intensità* e quella dell'*espressione*. In effetti, quando l'autore *esprime il corpo*, si ha che l'impressione è già al lavoro all'interno della rappresentazione; e quando viceversa *si imprime il corpo* sul supporto, la rappresentazione è già attraversata dall'espressione: «quello che mi colpisce quando vedo i miei vecchi film è quanto io cominci solo ora a separare, quasi come due movimenti differenti, da un lato ciò che si può chiamare l'espressione, che consiste nel tirar fuori qualcosa, o dall'altro lato l'impressione, che consiste nel portare dentro qualcosa» (Cfr., J.-L. Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Albatros, Paris 1980; tr. it. M. Ciampa e R. Macrelli, *Introduzione a una vera storia del cinema*, Editori Riuniti, Roma 1982, p. 55).

[26] Sulla questione nodale dell'articolazione e disgiunzione delle categorie di *impressione* e di *espressione* in Godard, e quindi del lasciar-essere (passività) e dell'imprimere (attività) come chiasma (*imprimere un'espressione* o *esprimere un impressione*), si veda S. Liandrat-Guiges e J.-L. Leutrat, *Jean-Luc Godard*, Catédra, Madrid 1994; tr. it. a cura di S. Arecco, *Godard. Alla ricerca dell'arte perduta*, Le Mani–Microart, Genova 1998, p. 30 e ss.

misurarne la consistenza almeno partendo da *Ego sum*[27] (1979), transitando da *Un pensiero finito*[28] (1990), uno fra i primi libri di Nancy tradotti in Italia, per giungere a *Corpus* (1992). Si troverebbe un progressivo arricchimento di modulazioni, una sempre maggiore raffinatezza e fantasia, associata alla moltiplicazione dei piani di intervento sul corpo[29]. Il corpo è un tema politico, se è vero che «"corpo politico" è una tautologia»[30], ma sempre ed anche teoretico e ontologico, come nel già ricordato *Essere singolare plurale* (1996) o ne *Il pensiero sottratto*[31] (2001). Pensiamo poi alla forma aforistica di *Cinquantotto indizi sul corpo* (2004) o al grande numero di interviste, interventi, conferenze o *performance* teatrali, come nel caso di *Corpo teatro* (2010) la cui prima parte venne recitata da Nancy in teatro, al Mercadante di Napoli. Ma la rappresentazione del corpo passa da una sequenza di episodi molto vari, da *Cascare dal sonno*[32] (2007) o *Noli me tangere. Saggio sul levarsi del corpo*[33] (2003), alla dimensione erotica de *Il c'è del rapporto sessuale*[34] (1997), dalla sineddoche de *La nascita dei seni*[35] (2001) al corpo come

[27] J.-L. Nancy, *Ego sum*, Flammarion, Paris 1979; tr. it R. Kirchmayr, *Ego sum*, Bompiani, Milano 2008.

[28] *Une Pensée Finie*, Galilée, Paris 1990; tr. it. L. Bonesio, *Un pensiero finito*, Marcos y Marcos, Milano 1992.

[29] Per una visione panoramica sulla questione della centralità del corpo in Nancy, può essere utile il volume, curato da Marco Vozza, Jean-Luc Nancy, *Indizi sul corpo*, Torino, Ananke 2009. Il volume raccoglie diversi contributi di Nancy che coprono an vasto arco temporale (dagli anni '90 in avanti), oltre al saggio di Vozza, *A fior di pelle. Jean-Luc Nancy e la filosofia del* corpo, in Jean-Luc Nancy, *Indizi sul corpo*, cit., pp. 7-35.

[30] J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 59.

[31] J.-L. Nancy, *La pensée dérobée*, Paris, Galilée 2001; tr. it. M. Vergani, *Il pensiero sottratto*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

[32] J.-L. Nancy, *Tombe de sommeil*, Galilée, Paris 2007; tr. it. R. Prezzo, *Cascare dal sonno*, Raffaello Cortina, Milano 2009.

[33] J.-L. Nancy, *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Bayard, Paris 2003; tr. it. F. Brisochi, *Noli me tangere. Saggio sul levarsi del corpo*, Bollati Boringhieri, Torino 2005.

[34] J.-L. Nancy, *L' " il y a " du rapport sexuel*, Galilée, Paris 2001; tr. it. G. Berto, *Il " c'è " del rapporto sessuale*, SE, Milano 2002.

[35] J.-L. Nancy, *La naissance des seins*, ERBA, Valence 1997; tr. it. G. Berto, *La nascita dei seni*, Raffaello Cortina, Milano 2007.

aisthesis, tramite i numerosi interventi sull'arte (e la rappresentazione del corpo), fra cui *La pelle delle immagini*[36] (2002), *Il ritratto e il suo sguardo*[37] (2000), per finire con quella intensa narrazione della propria esperienza di trapiantato cardiaco, variazione autobiografica della scrittura del corpo e sul corpo, che è *L'intruso* (2000).
Tale molteplicità non può essere derubricata come semplice ornamento. È anch'essa una forma di scrittura del corpo, che accade al livello del *corpus*. Quella di Nancy appare come un'originale opzione estetica e teorica messa in campo per sfasare i piani della rappresentazione, una ricerca di pluristilismo compositivo e molteplicità editoriale funzionali ad una affermazione coerente del valore di pluralità nella rappresentazione (filosofica) del corpo. Occorrerà quindi passare dal livello del corpo a quello del *corpus*.

Dal corpo al corpus

Come mostrato, il corpo è molte cose insieme: tema; figura dell'incrocio fra esterno e plurale; intensità stilistica nella scrittura, anche autobiografica ed esistenziale; dispositivo (pre)testuale. Il corpo si rivela come *insistenza* specifica del *discours* di Nancy, come l'*insistenza* nel (e del) *corpus*. Questa è però solamente una lunga premessa a quanto vorrei ora tentare di argomentare, ritornando sul tema che assilla l'intera questione della filosofia del corpo di Nancy: sino a che punto è possibile una filosofia del corpo non rappresentativa?
Il *corpus* di Nancy non è solo struttura simbolica, ma anche oggetto fisico che raccoglie la totalità della scrittura pubblica: monografie, *pamphlet*, appelli, interviste, conferenze, testi inclassificabili come *L'intruso*, interventi su stampa o web, regi-

[36] J.-L. Nancy, *Nus sommes* (con Federico Ferrari), Yves Gevaert, Bruxelles 2002; (versione italiana, leggermente diversa), *La pelle delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
[37] J.-L. Nancy, *Le regard du portrait*, Galilée, Paris 2000; tr. it. R. Kirchmayr, *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina, Milano 2002.

strazioni audio e audiovisuali, performance teatrali o filmiche. Un oggetto difficile da descrivere, cioè da rappresentare, per il quale vale forse quanto Derrida scriveva del *corpus* nietzschiano: «opera sovrabbondante, aforistica ed apparentemente instabile»[38], insieme «multiplo, estensibile e proteiforme»[39]. Il *corpus* è la sedimentazione provvisoriamente stabile delle tracce di scrittura – le quali sono segni materiali, pubblicati, ex-posti all'esterno – ma è sempre un oggetto specchio: l'autore se ne distacca, ma in esso riverbera un riflesso della propria identità.

Innanzitutto il *corpus* è un oggetto materiale. Se la scrittura, decadendo come corpo morto scritto, o come traccia multimediale registrata, evidenzia ancora una volta il suo rapporto costitutivo con la morte, allora il *corpus*, in quanto agglomerato di scrittura o di tracce, non *rappresenta* altro che un'ostensione laica. Tale ostensione mantiene un legame con i resti dell'autore, intesi in quanto tracce e frammenti, rimanenze e scarti. Nel *corpus* di Nancy, in altri termini, va cercato *ciò che resta* dell'autore e del suo corpo, ciò che gli sopravviverà. Si intuisce come le relazioni che il corpo intrattiene con il *corpus* obbediscano a una logica complessa, che assume come forma la negoziazione non dialettica. Il concetto stesso di scambio e di margine viene totalmente messo in questione. Come osservava Derrida in *Otobiographies* «questo margine – lo chiamo *dynamis* per la sua forza, il suo potere, la sua potenza virtuale e mobile – non è attivo né passivo, né interno né esterno. Soprattutto non è una linea sottile, un tratto invisibile o *indivisibile* tra gli insiemi dei filosofemi da una parte e la "vita" di un autore già identificabile sotto il suo nome dall'altra. Questo margine divisibile attraversa i due "corpi", il corpo e il corpus, secondo delle leggi che incominciamo soltanto a intravedere»[40].

---

[38] J. Derrida, *Politiques de l'amitié*. Suivi par *L'oreille de Heidegger*, Galilée, Paris 1994; tr. it. (parziale) G. Chiurazzi, *Politiche dell'amicizia*, Raffaello Cortina, Milano 1995, p. 97.

[39] *Ivi*., p. 99.

[40] J. Derrida, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Galilée, Paris 1984; tr. it. R. Panattoni, *Otobiographies. L'insegnamento di Nietzsche e la politica del nome proprio*, Il Poligrafo, Padova 1993, pp. 41-42.

Prolungando l'intuizione di Derrida, Nancy scrive che il *corpus* non è «né un caos né un organismo: il *corpus* si tiene, non fra i due, ma altrove. È la prosa di un altro spazio, né abissale, né senza fondo, né fondato»[41]. Nella sua caratterizzazione descrittiva, cioè ancora fenomenologica, Nancy pone dunque l'accento più sulla qualità di apertura e inaugurazione continua che su quella dell'organizzazione stabile o dell'ente organico. Tale è la morfologia del *corpus proprio*, che corrisponde alle coordinate di un'ontologia aperta e porosa. Nancy sembra accordare al *corpus* perfino una capacità attiva di autotrasformazione, nel senso di *embodiment* di stimoli e strutture ambientali. In questo senso il *corpus* viene visto come luogo di assorbimento della novità di quanto accade, che promana dalla storia, dalla sfera politico-antropologica, dal complesso delle mutazioni tecno-materiali che, in linea di principio, modificano i corpi. Certamente ogni *corpus* è anche 'registrazione' delle entrate, e prevede una quota di passività. Il *corpus* conserva la traccia di un'*écriture* del reale che in esso si imprime come segno del movimento fra attività e passività: «ci vuole un corpus delle *entrate* del corpo: entrate di un dizionario, di una lingua, di un'enciclopedia, tutti i *topoi* con cui introdurre il corpo, il registro dei suoi articoli, l'indice dei suoi posti, delle sue posizioni, dei suoi piani e dei suoi recessi. Il corpus sarebbe la registrazione di questa lunga discontinuità delle entrate (*o* delle uscite: le porte sono sempre a battenti). Sismografo dagli aghi impalpabilmente precisi, letteratura pura dei corpi in effrazione, accessi, eccessi, orifizi, pori e porte di ogni pelle, cicatrici, ombelichi, descrizioni dettagliate, pezzi e campi, corpo per corpo, luogo per luogo, entrata per entrata, uscita per uscita»[42]. Il *corpus* è quindi aperto e plurale: si arricchisce dei nuovi scritti dell'autore, che fungono da innesti protesici vivi e annodati all'attualità. Ma il *corpus* è anche vulnerabilità, apertura all'imprevisto o alla *chance* dell'occorrenza casuale, come pure spazio di ripetizione di stilemi in una logica di scrittura frattale. Il *corpus* ospita inoltre, senza esorcizzarla, la sottile *Unheimlichkeit* dell'auto-

[41] J.-L. Nancy, *Corpus*, p. 45.
[42] *Ivi.*, p. 47.

interruzione: «ci vorrebbe dunque un *corpus*. Discorso inquieto, sintassi casuale, declinazione di occorrenze. *Clinamen*, prosa inclinata verso l'accidente, fragile, frattale»[43].

Cosa può un corpus*?*

Variando scala e spostando la lente dal corpo al *corpus*, la domanda si complica. Non più *che cosa può un corpo*, ma: *che cosa può un* corpus? Posto che esista una correlazione fra il corpo e il *corpus*, a partire dagli attributi formali (*ex-* e pluralità), nelle pagine che seguono, tramite il chiarimento di questa correlazione, tenterò di rispondere alla questione seguente: qual è la potenzialità filosofica del *corpus*, oggi?
L'attributo del policentrismo e della parcellizzazione del *corpus*, cioè di quanto è riconducibile alla pluralità, è piuttosto evidente. Vale comunque la pena di soffermarvisi per comprendere quali conseguenze può comportare questa irriducibile molteplicità. Come abbiamo visto, il *corpus* è un oggetto materiale, che reca le tracce di un accumulo autobiografico, di un accrescimento progressivo che è fatto di occasioni e di fratture, di coerenze e di cedimenti. Il 'pubblicato' di un autore è solo una parte del suo lavoro, probabilmente quella che verrà utilizzata per la costruzione dell'attore accademico, oppure del personaggio pubblico, il che, in un certa misura, è già in rapporto a un *processo di produzione* della propria identità. Si scrive una pagina 'di filosofia' per una determinata occasione o in vista di qualche occasione *à venir*; si pubblica su quella rivista e non su un'altra per altri motivi ancora; si modifica la propria scrittura per compiacere, per accedere al concorso, per essere arruolati; oppure la si rimodula reattivamente per definire se stessi per evasione, o, più spesso, ci si determina, in quanto esseri scriventi, entro un *mélange* stilistico-antropologico di tutte queste cose messe insieme. In ogni caso, nel *corpus* vi è la traccia di questi movimenti profondamente vitali e auto-bio-grafici. L'autobiografia, d'altra parte, sin dall'origine è animata da una forma

[43] *Ivi.*, p. 46.

di finzione. La sua verità è *verità costruita*, tecnicamente e artisticamente: è l'operazione stessa di selezione artificiale delle proprie parti scritte, cioè dei propri residui da porre alla base di un'identità. Perché ogni identità è stratificazione. Nei solchi che attraversano il *corpus*, non si trovano però solo i testi pubblicati da un autore. Si trovano anche i suoi silenzi pubblici, i vuoti fra un'opera e quella successiva, tanto che la sua morfologia si rivela una *ri-marginazione* delle ferite dell'autore, delle sue scelte e dei suoi compromessi. Un *corpus* non è altro che un insieme di cicatrici. Tuttavia l'autore ha sempre la possibilità di vedere il suo *corpus* dall'alto, e, in questo gesto, di vedersi, riflettendo se stesso nel *corpus proprio*. A partire da questo sguardo, mosso dalla ricerca di un'identità, si originano le spinte verso l'accrescimento del *corpus*, verso la parti nuove da innestarvi per consentire un suo accrescimento. In tal modo, nella ri-articolazione continua del senso delle sue assenze di scrittura, nelle correzioni apportabili alla sua forma generale tramite piccole aggiunte scritte, il *corpus* diventa l'oggetto di un'autopoiesi.

Quanto detto è riconducibile all'asse del plurale; circa la qualità dell'*ex*, è legittimo chiedersi dove essa entri in gioco nelle questioni connesse al *corpus*. Se è vero che, *au fond*, il *corpus* è scrittura di Nancy, non è con ciò sempre produzione, o auto-produzione, e in definitiva qualcosa ben delimitato dalla proprietà dell'autore? In altri termini: quale posto può esservi nel *corpus* per il tema dell'*ex*, dell'ex-posizione, dell'auto-estraniamento?

Il *corpus* è anche esternalizzazione, porsi fuori di sé che accade non nella scrittura lineare, ma nel secondo livello della scrittura, proprio sopra lo specchio in cui si riflettono vicendevolmente l'identità sfuggente del suo autore e la totalità debordante della sua produzione scritta in quanto auto-produzione. Possiamo supporre che Nancy, almeno in parte e come chiunque altro, pianifichi la sua opera: scrivendo e gestendo un *corpus*, da attore che scrive se stesso e la propria filosofia, come era nella scrittura di primo livello, si diviene qualche cosa di più, cioè registi di se stessi e delle proprie *parti*. Ci si ri-comprende a partire dalle

proprie frammentazioni, dalle proprie cancellature, dalle proprie falsità scritte; e, tuttavia, in apparenza un tale *corpus* è sempremio, soprattutto se, come nel caso di Nancy, si recita il ruolo dell'intellettuale pubblico, che è sempre responsabile di quanto pubblica, di quanto non pubblica, e così via. In questo senso, se l'arte è il porsi in opera della verità, *il corpus è il porsi in opera di me stesso*. Un porsi in opera che richiede una maggiore complessità e una strana consapevolezza sdoppiata su due livelli, quello della linea grafica o del battere il tasto sulla tastiera, che sono monodimensionali, e quello, appunto, dell'organizzazione registica delle mie tracce.

Tuttavia, come ricordato in apertura, esistono anche testi ibridi nella produzione di Nancy. Pensiamo alla sequenza tratta da *Le corps du philosophe*. Nancy, o la sua registrazione, parla della propria filosofia e la ex-pone. Esprime anche concetti: rappresentazioni dentro un'altra rappresentazione. Come classificare questa sequenza, e che posto assegnarle 'nel' *corpus*? Parimenti, come considerare le tracce registrate delle *performance* di Nancy, che recita e legge in teatro, accessibili spesso on-line? E cosa dire delle interviste, testi ibridi *par excellence*, e ancora di più le video-interviste, in cui l'espressione della parola è complicata dal gesto, dal sonoro, dalla pausa e dai silenzi che concorrono a modificare lo schema della rappresentazione del filosofo? Sono questioni di appartenenza: come misurare l'appartenenza al *corpus*? Includere o escludere? Si potrebbe obiettare che una monografia scritta, per esempio, è un oggetto molto diverso rispetto a una breve intervista, magari estratta da un docu-film il cui autore, in definitiva, non è Nancy, ma il regista. Oppure che un saggio pubblicato da Nancy per una rivista indicizzata o in un volume di prestigio è tutt'altra cosa da un intervento su un sito web. E non è escluso che lo stesso Nancy possa condividere queste distinzioni. Ma il problema è su un altro piano, e cioè: su quali basi si edificano queste classificazioni? Vi è sempre un'idea dominante e apparentemente condivisibile su che cosa sia la *produzione di un filosofo*, secondo la quale, per esempio, in una scala gerarchica la monografia precede l'articolo, questo l'intervista e questa, a sua volta, il video o l'intervento sul web. Ma occorre

anche che la filosofia possa mettere in discussione queste basi, perché ne va della sua stessa forma e, in ultima analisi, del suo futuro; da questo punto di vista i problemi filosofici del *corpus* non sono mai di tipo meramente formale. Non è casuale l'ambiguità dell'espressione 'produzione di un filosofo'. Si può produrre qualcosa come 'un filosofo'? Nel genitivo soggettivo, l'espressione 'produzione di un filosofo' fa riferimento tanto agli oggetti scritti prodotti quanto al *percorso formativo* – nel senso più ampio che questa locuzione può contenere – di quanto denominiamo 'un filosofo'. Tale circolarità è perfettamente compresa nelle maglie della struttura attiva e passiva del *corpus* (che, come detto, è tanto oggetto esterno quanto matrice di auto-produzione di una propria immagine). Così come l'oggetto prodotto (passivo) attende di essere riconosciuto come filosofico dal sistema di valori, il soggetto in produzione, cioè il filosofo (attivo), diviene tale tramite addestramento e riconoscimento, come visibile anche nel problema critico della *bibliografia* di un filosofo quale specchio dell'ambiguità della produzione[44].

[44] Questa struttura valoriale riflette la forma della bibliografia di un autore. La 'mia' bibliografia, in qualche modo, tenta di riassumere e ordinare il 'mio' *corpus*: al primo posto stanno i libri pubblicati, poi gli articoli pubblicati, ma non su libro, e via via, scendendo verso il basso, varie forme 'più deboli', per giungere al fondo con le interviste, poi gli audio, i video e eventuali altre forme non previste dalle codificazioni tradizionali. La bibliografia, naturalmente, è nel campo scientifico un dispositivo di scrittura che rispecchia l'*ordine del discorso*, in un senso pienamente foucaultiano. Pertanto essa determina una forma di condizionamento, in quanto modello cui adeguare l'idea di *corpus*, se non di assoggettamento a questo stesso modello. Nel quadro di un processo socio-storico di professionalizzazione della cultura, e dunque anche di una produzione della filosofia e del filosofo che passa necessariamente, suo malgrado, anche per il mercato del lavoro intellettuale, la mia bibliografia può diventare *chiave di accesso*, possibilità di arruolamento, e, in definitiva, strumento di potere. D'altra parte il *corpus* di un filosofo, di cui la bibliografia non è altro che una *Vorstellung* (probabilmente neppure quella meglio riuscita), mantiene una precisa relazione con la costruzione di un'identità personale. Resta da chiedersi se e in che modo una tale ricerca di identità, che il filosofo crede di trovare nell'orchestrazione del 'proprio' *corpus*, sia condizionata; e, a partire da qui, quali spazi di libertà la filosofia di un filosofo può ancora vantare, se è vero che il soggetto *diviene filosofo* solo passando dall'arruolamento e, ancora prima, dall'allevamento culturale

Torniamo allora all'immagine del filosofo Nancy e del suo corpo nel documentario *Le corps du philosophe*, a cui facevo riferimento in precedenza. L'autore di un *corpus* come quello di cui abbiamo ricordato l'eccesso e la sovrapproduzione, è lì, nella sua nuda presenza-registrata, a ex-porre se stesso e, insieme, la propria filosofia. Espone la propria filosofia del corpo offrendola alla rappresentazione. L'*exposition*, tuttavia, è originariamente composita: una voce off che dice la filosofia del corpo, e la dice *dal* suo corpo; la *situation* fisica in cui Nancy si ritrova, recitare il ruolo di se stesso, accettando di offrirsi alla produzione (in questo caso cinematografica), nella macchina scenica di un film. La domanda è se lo scarto fra l'immagine del corpo del filosofo, il segnale vocale del filosofo, la rappresentazione (montaggio, luci, fotografia, trucco, e così via) del corpo del filosofo, sia davvero insignificante ai fini di una lettura della sua filosofia del corpo. Fra presenza e registrazione, il corpo è già a distanza, ma in un altro tipo di distanza rispetto a quella modellata sopra un'opposizione semplice alla forma della presenza. Forse in questa distanza vi è una nuova precisione dell'auto-descrizione. In questo scarto, che porta forse a una precisione, vi è anche la traccia di qualcun altro. Il regista, il cameraman, il montatore non sono io: è l'altro. Un altro che io non posso controllare e che tuttavia *tenta di riprodurmi*.

La questione dell'altro, un *topos* nel pensiero contemporaneo, qui si declina *autrement*, come esposizione concreta al fuori, che ha luogo sul livello della rappresentazione di me stesso. Vi è sempre *étrangeté* in me, e vi è *étrangeté* anche nelle rappresentazioni di me e del mio corpo. Eppure, in un certo senso, quel corpo rappresentato è il mio: si osserva un'intrusione nel proprio, e nel corpo rappresentato. Che cosa fare di queste morfologie ibride di discorso e di rappresentazione? Come includerle in un *corpus*? Sono possibilità, veicolate dalla pervasività di tecnologie e reti informatiche, che oggigiorno sono molto concrete, che forse iniziano a corrodere gli argini dei discorsi codificati sedicenti filosofici, e, al contempo, a erodere il concetto stesso di soggettività autoriale filosofica.

---

dei modelli dominanti.

Una volta girato il film, Nancy 'si' rivedrà. E dunque rivedrà la rappresentazione filmata del proprio discorso e del proprio corpo registrato. Si riconoscerà? Che ne è, più precisamente, della questione eminentemente filosofica del *riconoscimento*? Nei primi istanti Nancy subirà, con ogni probabilità, l'effetto di straniamento fisiologico che si ha di fronte alla riproduzione di una propria immagine o al sonoro della propria voce. Procedendo da questo stadio percettivo ed estetico, il *riconoscimento*, cioè l'*Anerkennung* hegeliana in forma mutante, inizierà a lavorare nel corpo, e Nancy non potrà che restare in una posizione a metà strada fra il ripudiarsi e il riconoscersi. Detto in termini veramente ridotti, da un lato potrà pensare: "quello non sono io; quella pellicola non rappresenta la mia filosofia; quell'intervista ha aforizzato eccessivamente il mio pensiero, magari il mio pensiero sul corpo", e così via. Dall'altro lato potrà pensare: "in fondo, e per quanto strano ciò possa sembrare, quello ero io". In ogni creazione artistica, come un film su di me, o in qualunque altro artefatto che parla di me, come un'intervista, qualche cosa si altera, in ordine alla struttura del processo di riconoscimento. Il testo è non endogeno, realizzato, in vari gradi a seconda della tipologia, non da me, ma da un dispositivo che per comodità possiamo designare con il termine 'altro'. L'altro è un altro autore, ma è anche lo staff, il mezzo tecnico, il supporto finale, tutto quanto può introdurre nella 'mia' espressione varianti impreviste. L'altro è anche un *desiderio di (ri)conoscermi* che non è mio, ma deriva dall'interesse di altri soggetti, che in linea di principio sono a me del tutto irrelati. Parimenti, le domande di un'intervista sono, o possono essere, realmente inattese. L'eterogenesi non azzera, però, la quota di autogenesi. La forma della mia rappresentazione, o il modo in cui il mio corpo sarà stato rappresentato, non è da me controllabile e, purtuttavia, mi *ri-guarda*.

Questo suggerisce che qualcosa inizia a mutare, oggi, nell'ordine dei rapporti di me con me, di un filosofo del corpo con la sua rappresentazione, e dei limiti del proprio *corpus*. È un unico movimento, che transita anche dall'incapacità di concettualizzare l'insieme generale rappresentato da questi testi ibridi come video, interviste, film e simili, che mutuando da Nancy, sono la

mia nuova auto-estraneità: «niente di più proprio, niente di più estraneo al nostro vecchio mondo. Corpo proprio, corpo estraneo, straniero»[45]. Si tratta pertanto di ripensare alle forme dell'identità, tanto del corpo quanto del *corpus*; in particolare a come può totalmente riorganizzarsi un campo di relazioni riflessive quando in questo campo fanno il loro ingresso intrusioni impreviste, che spesso sono dotate di vita propria e tendenzialmente incorporano quote di estraneità nel proprio del corpo, o del *corpus*. Nelle prime pagine de *L'intruso*, Nancy si interroga con una intensità senza precedenti sullo scompaginamento nell'*Anerkennung* causato dal trapianto nel suo corpo di un cuore vivo e pulsante: «in che modo si diviene per se stessi una rappresentazione? E un montaggio di finzioni?»[46].
Abbiamo notato, in primo luogo, l'urgenza di riformulare un pensiero dell'estroflessione, dell'eterogeneità, dell'ibridarsi di un *corpus*. Vi è una spinta verso un aggiornamento consapevole e sorvegliato dei paradigmi teorici di lettura di questi fenomeni. Sono fenomeni tecno-vitali che chiedono una sospensione del giudizio, un'inedita *epoché* post-fenomenologica, che cioè sappia prolungare e rimodulare il grande tentativo husserliano. Si annuncia qualche cosa di nuovo nel *riflettere su se stessi*, nel rivedersi e nel riconoscersi. Kant o Hegel, per esempio, semplicemente non potevano conoscere l'autoriproduzione in audiovideo e le questioni legate alla *différance* di un filosofo che-si-rivede-dopo, nello strano fenomeno del vedersi vivere dall'esterno, nella registrazione.

Intrusi testuali e alterazioni della filosofia

Certamente, il mondo è una mia rappresentazione. Inoltre, il mio corpo è *anche* una mia rappresentazione. Ma, oggi, qualche cosa sta accadendo al di sotto delle possibilità stesse di questa rappresentazione, tramite una nuova *incorporazione* dell'altro e un nuovo non-sapere, innervato non al corpo, ma al 'mio'

[45] J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 9.
[46] J.-L. Nancy, *L'intruso*, cit., p. 15.

corpus. Esso si riconosce alienandosi, ricevendo innesti che non sono più quelli familiari: il filmato su Nancy, di nuovo, è dentro o fuori il suo *corpus* testuale?

Vale la pena di riflettere sulla circostanza che tutto questo non riguarda esclusivamente il *corpus* di Nancy, ma è un problema generale per la filosofia, e non solo. Si pensi, per esempio, ai casi di Peter Sloterdijk[47], il cui *corpus* è un dedalo che concresce in varie direzioni, compresa quella degli interventi pubblici su ogni forma di media, fra cui la televisione ZDF tedesca, e di Jacques Derrida, che alle sue numerose interviste, anche video, e alle *performance* di attore di se stesso[48], aggiunse una originale forma di auto-riflessione su queste *esperienze-limite*[49] del filosofico. Oltre a ciò, non si può ignorare il fenomeno web dell'abbondanza di video-frammenti che vedono per protagonisti filosofi, di oggi e del passato, (spezzoni da film, interviste in bianco e nero, conferenze, perfino corsi o lezioni). Il fenomeno è in forte crescita ma ancora non-soggetto a definizione concettuale, e mette a disposizione un extra-*corpus* «fragile, frattale» rendendo

[47] Su questi aspetti si veda l'importante monografia di Antonio Lucci, *Il limite delle sfere. Saggio su Peter Sloterdijk*, Bulzoni, Roma 2011, in particolare la nota preposta all'ampia bibliografia, p. 225.

[48] Tralasciando le video interviste e altri documentari minori per la televisione si veda almeno: *Ghost Dance*, di K. McMullen, Looseyard Production, USA 1983; *D'ailleurs. Derrida*, di S. Fathy, Gloria Films/Arte, France, 2000; *Derrida*, di K. Dick e A. Ziering Kofman, Zeitgeist Films, USA 2002.

[49] Derrida segnala lucidamente l'emergere di una differenza nella questione – filosofica – dell'auto-estraneità del soggetto. Questa differenza sarebbe imputabile alla condizione – per lui inedita, e, dunque, *imprevedibile* – di essere filosofo *e* attore, filosofo *e* eterodiretto; più in generale ancora, di trovarsi a essere-intrecciato con nuovi ambienti tecno-vitali, come nel caso dello scenario artificiale, e purtuttavia concreto, di un'intervista *live* di fronte a una telecamera (Cfr. J. Derrida e S. Fathy, *Tourner les mots. Au bord d'un film*, Galilée/Arte, Paris 2000 e J. Derrida e B. Stiegler, *Échographies de la télévision*, Galilée/INA, Paris 1996; tr. it. L. Chiesa, *Ecografie della televisione*, Raffaello Cortina, Milano 1997). Su queste tematiche, anche in relazione alla teatralità del corpo in Nancy, mi permetto di rinviare a I. Pelgreffi, *Presenti a se stessi?*, in *Annuario Kainos VI, Pensieri del presente*, Punto Rosso, Milano 2011, pp. 39-43 e a I. Pelgreffi, *Il corpo-teatro fra Nancy e Derrida*, in U. Perone (a cura di), *Intorno a Jean-Luc Nancy*, Rosenberg & Sellier, Torino 2012, pp. 95-100.

possibili montaggi arbitrari, ex-ponendo la parola del filosofo, forse per la prima volta realmente, a «sintassi casuale, declinazione di occorrenze. *Clinamen*»[50]. D'altra parte, accanto ai *corpus* filosofici, nel web si possono trovare le tracce di molti altri *corpus*, fra loro in apparenza eterogenei, fatti da scrittura e da immagini, talvolta da filmati, oppure composti dai *profiles* degli *a-social network*, anch'essi (come sempre quando si tratta della costruzione di un *corpus proprio*) mossi dalla ricerca di identità personale, oppure ancora gli enigmatici accumuli di scrittura dei blogger. Spesso si tratta di forme antropologiche di net-autobiografismo (come sempre finzionali e teatrali) che toccano le questioni dell'identità e della rappresentazione, così come quelle dell'auto-pubblicazione illusoria di una propria immagine, e, di nuovo, di un proprio *corpus* fatto da tracce registrate, multimediali, alcune delle quali importate da altri e quindi incorporate: può sempre esservi qualcuno che mi registra o che mi filma, a mia insaputa. E, d'altra parte, io posso sempre trapiantare questo intruso nel mio *corpus*. In ultima analisi, non è escluso che fra questi *corpus* quotidiani e autobiografici e i *corpus* filosofici possano esistere analogie e nessi nascosti.

Vi è dunque qualche cosa di vivo e di autonomo nell'innesto tecnologico testuale, così come vi è in un cuore trapiantato (in quanto esso non è un cuore artificiale) nel 'proprio' corpo: «l'intruso si introduce di forza, con la sorpresa o con l'astuzia, in ogni caso senza permesso senza essere stato invitato»[51]; e proprio per questo l'*intruso testuale* può efficacemente protesizzare la filosofia, a partire dal suo *corpus*. Non è un processo senza resistenze. Ogni intruso, essendo il trapianto di un altro nel proprio, implica un doppio movimento: uno sconvolgimento generale, e un riequilibrio provvisorio, dove l'autoimmunità si riorganizza e mi ridefinisce costantemente. Ma si imporrà nei fatti, prima o poi, l'idea che il *corpus* di un filosofo sia, almeno in alcune sue parti, un oggetto ibrido. E se la normalità è quella dell'estroflessione, allora il *corpus* di un filosofo non è del tutto suo.

[50] J.-L. Nancy, *Corpus*, cit., p. 46.

[51] J.-L. Nancy, *L'intruso*, cit., p. 11.

Nessuno oggi può dire se ciò costituisca un progresso o meno per la filosofia. Di certo può rappresentare una forma di concretizzazione empirica (nel *corpus*) di tesi astrattamente rivendicate, come quelle dell'auto-estraneità e dell'auto-sottrazione del soggetto. E può rappresentare una modificazione delle procedure e delle codificazioni anche di ciò che viene definito 'filosofico', e una sua lenta modificazione. Forse un giorno i *libri* di filosofia potranno essere sincretici e multimediali, e l'autoriflessione sarà deformata.

Un'ultima considerazione. Lasciare tracce è un gesto antropologico universale: che si tratti di tracce scritte o di tracce genericamente espressive e corporee, virtualmente ogni uomo scrive un *corpus*. Ogni interpretazione della propria vita passa anche dalle tensioni fra le intensità del corpo e i distacchi della *Selbstvorstellung*. Virtualmente, ogni uomo può auto-prodursi, ma anche rappresentarsi, mediante la costruzione di un *corpus proprio*, e proseguire sulla strada di tale autoproduzione orchestrando le alterazioni del *corpus*, nella gestione calcolata delle 'sue' aperture e delle 'sue' intrusioni.

Elena, Maria e Marilyn: corpi di potere o potere dei corpi? *Ripensando l'ordine simbolico della differenza.*

di Fiammetta Ricci

Premessa. Riflessività dei corpi

Nel nostro secolo la centralità del *corpo*, sia nelle tendenze di costume che nelle scelte politiche, etiche o scientifiche, sta assumendo sempre nuove connotazioni, certamente indizio che alcuni *topoi* dialettici della tradizione occidentale (come l'ambivalenza tra natura e cultura, o tra naturale e artificiale), oggi si sovrappongono e si commistionano sempre più strettamente, scompaginando alcune categorie tradizionali nel modo di pensare l'essere umano *in quanto* corporeo.

Così, superato il dualismo tra corpo-macchina, corpo-materia, da un lato, e principio razionale, portato spirituale e/o sovrannaturale dell'uomo, dall'altro, bisogna trovare strumenti concettuali e categorie più adeguate a districarsi nel dibattito attuale sulla natura umana, sulla vita e sui nuovi modi/modelli di intendere e di concepire la *corporeità*[1]. In questa dimensione relazionale, il corpo si rivela nella sua originaria e ambigua essenza: esistere come un oggetto percepito, o esistere come coscienza[2].

[1] Più che di corpo preferirei parlare di *corporeità*, intendendo con questo termine un sistema ed una struttura di relazioni e di significati. Si tratta di porre la *corporeità* come prima espressione di quella singolarità che caratterizza originariamente la persona e la definisce nella sua assoluta unicità: io sperimento me stesso come unico a partire dalla mia insostituibile dimensione corporea, e comprendo gli altri nella loro unicità a partire dalla loro esistenza corporea. Attraverso il sistema di relazioni e di linguaggi del corpo *mio* incontro corpi *altri*, che costituiscono altri sistemi relazionali aperti con cui "mi percepisco nell'atto di percepirmi" e mi comprendo nell'atto di rappresentarmi.

[2] M. Merleau-Ponty evidenzia questo ambiguo statuto della corporeità, una ambivalenza che si coglie nella inadeguatezza sia se tento di pensarlo come un

Per la Fenomenologia del XX secolo, essere presenti al mondo tramite il corpo significa non limitarsi all'esperienza di un corpo-oggetto che si situa come cosa tra le cose. Ma bisogna prendere coscienza che esistiamo come corpo-soggetto «fisico e proprio» di ciascuna persona, che manifesta sempre il «non tutto» della persona stessa. Questo darsi e tenersi a distanza, allo stesso tempo, è forse il senso di quella «trasgressione percettiva» che rinvia al significato della persona come «apertura sull'universale»[3], e che fa del corpo quell'intreccio fenomenologico tra piano di immanenza e piano di trascendenza.

Husserl, e sulla sua scia Merleau-Ponty, distinguendo tra «carne» e «corpo», intendono quest'ultimo come «oggetto intenzionale» con cui possiamo orientarci nel mondo perché esso «è nel mondo come il cuore nell'organismo: mantiene continuamente in vita lo spettacolo visibile, lo anima e lo alimenta internamente, forma con esso un sistema»[4]. Quindi, invece che porre la domanda se *essere* o *avere* un corpo, gli studi fenomenologici mostrano che *siamo* e *abbiamo* un corpo[5]. «Io sono dunque il

fascio di processi in terza persona (cioè come oggetto), sia se lo considero come uno stato di coscienza in se stesso (Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, tr. it., A. Bonomi, Bompiani Milano, 2003, pp. 270-271). Secondo Merleau-Ponty, inoltre, il reale è da descrivere più che da analizzare o costruire: l'uomo è nel mondo, e «il corpo proprio è nel mondo come il cuore nell'organismo, mantiene continuamente in vita lo spettacolo visibile, lo alimenta e lo alimenta internamente, forma con esso un sistema» (cfr. *ivi*, p. 277 e *passim*). Sul rapporto di *reversibilità* e non di opposizione, tra visibile e invisibile, tra il *qui* e l'*altrove*, tra presenza e assenza, tipicamente qualificanti il nostro «essere carnale», si veda anche, Id., *Il visibile e l'invisibile*, tr. it. a cura di A. Bonomi, Bompiani, Milano, 1969. In quest'opera si pongono le basi per «una riabilitazione ontologica del sensibile» ispirata, come commenta M. Carbone, dalla configurazione senziente e sensibile del «corpo proprio», «carne sensibile» che rende «partecipabile e comunicabile ogni nostra esperienza, prolungamento altresì in carne della storia e del linguaggio» (*ivi*, p. 15).

[3] «Sapersi come persona dell'essere comporta infatti che il proprio spazio prospettico sia sempre disposto all'ulteriorità e che le sue totalizzazioni siano consapevolezza del provvisorio» (V. Melchiorre, *Il corpo*, La Scuola, Brescia, 1984, p. 23). Qui si innesta la coscienza del carattere simbolico della corporeità e del *corpo proprio*.

[4] M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, op. cit. p. 277.

[5] Secondo Merleau-Ponty non bisogna dire che il corpo è nello spazio e nel tempo, ma che il corpo abita lo spazio e il tempo; e la coscienza è l'inerire alla

mio corpo, – scrive Merleau-Ponty – per lo meno nella misura in cui ho un'esperienza, e reciprocamente il mio corpo è come un soggetto naturale, come un abbozzo provvisorio del mio essere totale»[6].

In questo senso, superando l'oscillazione dialettica tra un corpo-oggetto e un corpo-soggetto, la fenomenologia elabora l'idea che ognuno *ha quel corpo che è*.

Ma ciò significa anche che *siamo* un corpo che non è mai *avuto* (cioè posseduto) completamente, nel senso che esso (il corpo) non mi appartiene come cosa di cui dispongo; ma rimanda a un «di dentro» di fronte al quale solleva domande e responsabilità profonde sempre connesse al rapporto tra le verità del mondo fisico, esteriore e materiale, e quelle del mondo sovraempirico, entrambe costitutive del nostro esserci. Insomma, «Assieme prossimo e lontano, il corpo offre a ciascuno di noi l'esperienza dell'intimità più profonda e dell'alterità più radicale» [7].

Trascurare questa sua originaria plurivalenza significa ridurre il corpo a sottostare alle ambivalenze dei codici[8], forme duali e irrelate di una referenza che o *sta dentro* o *sta fuori*; o è in nostro possesso o ci è estranea e inattingibile. E significa ridurre la corporeità a luogo oggettivato e oggettivabile, ad aggregato di parti irrelate rispetto all'unicità del tutto che cercano solo corrispondenze di superficie, senza lasciar trasparire quel senso del mondo, del *mio* mondo, a cui ogni corpo dà *un* senso e una *dimora*.

Va precisato che possono essere molteplici le prospettive di

cosa tramite il corpo (*Ivi*, p. 194).

[6] *Ivi*, p. 271.

[7] M. Marzano, *La filosofia del corpo*, Il Melangolo, Genova, 2010, p. 45. «Se – dunque – da un punto di vista esterno il corpo appare come un dispositivo organico complesso, un sistema in equilibrio formato da organi interconnessi, da un punto di vista soggettivo e interiore, il corpo diventa un luogo di interrogativi esistenziali» (*ibidem*).

[8] L'espressione *ideologia del codice* rinvia a quella che J. Baudrillard definisce «la metafisica del codice», e sintetizza la tesi secondo cui, dopo la metafisica dell'essere e delle apparenze, quella dell'indeterminismo e del codice sono l'ultimo approdo, in cui la digitalità diventa un «principio metafisico» e il DNA il suo «profeta». In questa prospettiva, osserva ancora Baudrillard, «i grandi simulacri del passato sono oggi diventati un universo di strutture e di opposizioni binarie» (J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 2007, pp. 68-69).

analisi della corporeità, sia nella dimensione privata che in quella pubblica. E considerando che nella nostra società pubblico e privato tendono sempre più a sfumare i contorni fino a coincidere, (quasi a sancire una incursione continua del pubblico nel privato), bisogna anche chiedersi quali cambiamenti siano in atto nel rapporto tra corpo-individuale identitario e corpo identificante collettivo, da pensare anche come corpo politico.

A me pare che tra queste due dimensioni relazionali (del soggetto con se stesso e del soggetto con gli altri), si stia facendo largo una *terza* dimensione, che scompagina i tratti determinanti di entrambe. E che, con una espressione di sintesi, preferisco indicare come una *iconomia*[9] della relazione (una dimensione relazionale che è sempre da intendersi nei confronti di se stessi, degli altri e del mondo), e dunque anche della corporeità, secondo quanto si è detto sull'uso di questo termine.

Quella che appunto chiamo configurazione *iconomica* dei rapporti, sia intersoggettivi che di referenza logica e simbolica, può essere pensata come causa ed effetto, al tempo stesso, di quel diffuso fenomeno contemporaneo di riduzione delle relazioni ad una lettura epidermica e rarefatta dei nessi costitutivi, e dunque ad un prevalere della legge (*nomos*) dell'icona come dominio della immagine, dell'apparenza (nel senso derivato dal verbo greco *eikenai*, apparire), della parvenza svuotata da ogni rinvio al non apparente.

Il *nomos* instaurato da questa riduzione semantica si risolve più radicalmente nel prevalere di costrutti semiotici in cui il

[9] Con il termine *iconomia*, parola che intendo derivata dalla contrazione di *icona* e *nomos*, voglio indicare un modello concettuale, un paradigma di senso applicabile a varie espressioni della cultura contemporanea, riferibili all'affermarsi del concetto di *icona* come ordine di pensiero, cioè come modo di guardare la realtà e le sue strutture di concepibilità e di interpretazione incentrato sulla superficie. La logica dell'*iconomia*, infatti, è riconducibile al rovesciamento della categoria di *maschera-persona* e all'affermazione della maschera come *superficie* senza permeazione di senso o di alcuna essenza retrospettica. Nell'*iconomia* della relazione, dunque, ogni rapporto tra significante e significato è ricondotto ad un legame di corrispondenza speculare, mimetica, reiterando, sotto varie forme, il primato della parvenza e della impermeabilità dell'immagine alla *visione*. Nel contesto della corporeità, intendo fare riferimento a quella tendenza della cultura contemporanea che trascura (o la annulla svuotandola di significanza) la portata simbolica e sovraempirica del presentarsi corporeo dell'altro.

segno è ulteriormente impoverito del suo rinvio significante: le relazioni iconomiche si appiattiscono in una presentazione di immagini che, solo in quanto tali, riescono a dire qualcosa, appunto perché non resta molto da dire al di là della superficie inerte del loro darsi.

La deriva iconomica instaura una *iconocrazia*, cioè il potere dell'icona come *metron* di lettura e di relazione gnoseologica con il mondo percepito e pensato, anch'esso svuotato da ogni rinvio che lasci intravedere un fondo, un ulteriore piano di referenza semantica che non sia il solo presentarsi alla vista, il solo *es*-porsi delle cose, dei segni, delle significazioni, che pretende di saturare ogni allusione e illusione con una logica di "positivizzazione totale"[10].

La deriva *iconomica* è quindi da pensare anche come scivolamento di ogni segno/simbolo a simulacro[11].

Nel modello *iconomico*, insomma, prevale l'immagine (l'icona) non come costrutto mentale o strumento del pensiero, come aveva affermato Aristotele, ma come assolutizzazione della percezione visiva, metafora di un assottigliamento totale della complessità dei piani costitutivi della realtà e della sua comprensione ed interpretazione: ciò che si offre nel suo apparire immediato e cartilagineo, ha la pretesa di saturare ogni altro rinvio o ricerca di verità. Anzi, il *nomos* dell'icona fa dell'icona (cioè della pura immagine simulacrale) la verità, ossia il primato dell'apparente sull'intelligibile nello svuotamento di ogni *altro*.

La mera corrispondenza del segno a significati che quasi galleggiano sulla massa acquosa e fluttuante delle rappresentazioni, li connota come *segni-sughero*, percepibili proprio perché

[10] Cfr. J. Baudrillard, *Il più bell'oggetto di consumo: il corpo*, in *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*, Il Mulino, Bologna, 1976, pp. 149-177.

[11] La prospettiva simulacrale è quella in cui il simulacro è portato alla sua estrema contrazione e rarefazione semiotica, in un gioco perverso di costante esposizione della vita, in ogni suo snodo. In questa prospettiva, all'analisi corporea delle relazioni sfugge l'idea del corpo come luogo di piacere e dispiacere, di linguaggi simbolici e risonanze del profondo, che tracciano distanze e vicinanze tra i vissuti e le azioni umane. A proposito del concetto di relazione corporea, si veda tra gli altri: A. Lapierre, *Psicomotricità relazionale e analisi corporea della relazione*, in G. Pesci (a cura di), *Il corpo nella relazione*, Armando Editore, Roma, 1991, pp. 11-13.

privi del peso e del rischio della profondità, e dunque senza allusione ad alcuna forma di velamento *dis*velante (pensiamo alla *aletheia* heideggeriana[12]) che sottenda una *visione* della trama retrostante, e dei fili della trama stessa[13].

In tal senso, ogni iconomia instaura l'*iconocrazia* di una cultura dell'immediatezza e della parvenza, in cui trova sempre più spazio la modularità e l'artificialità delle relazioni, delle identità e dunque anche dei corpi.

Questo fenomeno, ricondotto ad una analisi della corporeità, non solo disegna in maniera evidente quella che viene definita la odierna antropologia dell'*homo videns*[14]; ma, più sottilmente, porta in superficie le fratture e le ambiguità di una decostruzione antropologica in cui prevale il visibile, declinato in tutte le sue metafore: schermo, monitor, interfaccia, ecc. Al di là della carne, il corpo scompare, si nullifica. Resta una superficie in cui il vedere senza capire rende i corpi presenti solo in quanto si rendono *es-ponibili*.

In questo sfondo, la concezione dominante della corporeità è quella dell'arbitrarietà e della strumentalità funzionale dei corpi, ma anche della loro manipolazione e modificazione secondo modelli culturali prefigurati. Così, anche la questione della identità, intimamente connessa alla significazione unitaria del nostro essere, si presenta dai confini «liquidissimi», per usare una espressione ormai nota di Z. Bauman.

Quello che stupisce è appunto il fatto che quanto più vediamo il corpo acquistare centralità nell'immaginario comune e nell'immaginale (cioè nel nostro pensare conscio e inconscio), tanto

[12] Si veda M. Heidegger, *Sull'essenza della verità,* a cura di G. D'Acunto, Armando, Roma, 1999.

[13] Si tratta anche di quell'oscillazione involutiva che, dal pensare per immagini, si risolve a fare dell'immagine l'unico modo di pensare (o di non pensare), come testimonia l'odierna cultura videocentrica, in cui «il visibile prevale sull'intelligibile, il vedere si impone sul capire e la parola è assuefatta all'immagine», così che il linguaggio finisce per «significare solo ciò che significa». Cfr. A. Cesaro, *In terra di ciechi il monocolo è re*, in A. Cesaro (a cura di), *La dama e il liocorno*, Luciano editore, Napoli, 2008, pp. 15-16.

[14] G. Sartori osserva che, dall'*homo sapiens* all'*homo symbolicum* di Cassirer, oggi ci troviamo a che fare con le antrotopie dell'*homo videns*. Cfr. G. Sartori, *Homo videns*, Laterza, Roma-Bari, 2010.

più emerge la perdita della sua costituzione simbolica[15], intesa come realtà vissuta e intimamente identitaria.

Insomma, quanto più il coinvolgimento identitario è pressante nel *rappresentarsi* e nel *riconoscersi* (o non riconoscersi) in quel corpo lì, tanto più le attuali tendenze culturali privilegiano modelli corporei *de*-identificanti, nel senso di orientati al principio della serialità e del conformismo consumistico.

Ogni corpo, in quest'ottica, può essere sostituito con un corpo *altro*, purché sia copia di uno standard, e dunque si risolva in *misura* condivisa e accettata che può anche tradursi in una *dis*-misura, in un eccesso di autorappresentazione. Così, anche la tensione affettiva che investe i corpi spinge ad ipostatizzarli, a farne entità che si contendono fette di mercato, o estensioni sensoriali che si spengono e si accendono come monitor nell'interfaccia digitale.

In questa parabola, sembra venir meno la consapevolezza che *io sono quel corpo lì*, profondamente coinvolto nella costituzione della soggettività, soprattutto nelle sue dimensioni e produzioni simboliche liminari[16]. Oppure, è proprio in forza di questa chiara consapevolezza che si interviene sulla rappresentazione simbolica del corpo e *si fa uso* del suo potere mitopoietico?

Sul piano inclinato della presa iconocratica, potremmo dire che il corpo postmoderno, detto anche postorganico, non è più solo oggetto di modificazioni virtuali e protesizzazioni tecnologiche, ma si fa modello di una corporeità piegata alla logica dell'allineamento e della modularità funzionale al controllo dei corpi, e dunque anche al controllo delle vite[17].

[15] Il significato di simbolico qui adottato allude ai suoi caratteri immaginali, ossia di compresenza di realtà sensibile e di immaginazione. Sul rapporto tra immaginario e immaginale, cfr. G.M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica politica I*, Franco Angeli, Milano, 2006.

[16] Considerando il simbolo come un «vissuto partecipato da parte di chi lo percepisce appunto come simbolo», esso è da considerare come uno stato di coscienza liminare, «dove per liminare si intende la soglia in cui si incontrano nella nostra coscienza il conscio e l'inconscio, l'immaginario e il reale». G.M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica politica II*, Franco Angeli, Milano, 2010, p. 11. Sulla dimensione *liminare*, si veda anche G.M. Chiodi, *La coscienza liminare*, Franco Angeli, Milano, 2011.

[17] La prospettiva biopolitica nel suo risvolto bioeconomico mostra chiaramente come il progetto di «una presa diretta del potere sulla vita trova compimento nella biopolitica come forma di un potere che pervade e plasma corpi e vite

Pertanto, se è vero che il corpo non è esclusivamente un dato naturale, ma un costrutto sociale plasmato dalla forza dell'immaginario e ricco di connotati simbolici, uno snodo fondamentale è costituito dal rapporto tra corpo e potere nel dispiegarsi di un potere politico del corpo e sul corpo.

Non c'è spazio qui per sviluppare questa linea di riflessione che piega e dirige nel cuore delle teorie biopolitiche. Mi limito però a ricordare che, come scrive, Foucault, «Il corpo è direttamente immesso in un campo politico: i rapporti di potere operano su di lui una presa immediata, l'investono, lo marchiano, lo addestrano, lo suppliziano, lo costringono a certi lavori, l'obbligano a delle cerimonie, esigono da lui dei segni»[18].

Questo investimento politico del corpo è legato, secondo Foucault, al fatto che «il corpo viene investito da rapporti di potere e dominio soprattutto in quanto forza di produzione, ma reciprocamente, il suo costituirsi come corpo produttivo può aver luogo solo a partire dal suo assoggettamento, il corpo diviene forza utile solo quando è contemporaneamente corpo produttivo e corpo assoggettato»[19]. In tal senso, Foucault parla di una *tecnologia politica del corpo* che si situa al livello di una «microfisica del potere che gli apparati e le istituzioni mettono in gioco, ma il cui campo di validità si pone in qualche modo tra questi grandi meccanismi e gli stessi corpi, con la loro materialità e le loro forze»[20].

Ma c'è anche chi, come J. Baudrillard, autore dalle tesi spiazzanti, ritiene che siamo ormai avviati verso forme di superamento delle differenze, appunto tenendo conto degli interventi artificiali sul corpo e della pervasività delle tecnologie virtuali; fino ad arrivare a vere e proprie tecniche di sterilizzazione della diversità nell'omologazione, e di ibridizzazione delle identità in

---

che cooperano alle influenze da cui sono attraversati […], fino al paradosso di pagare per esserne pervasi». Cfr. L. Bazzicalupo, *Il governo delle vite*. *Biopolitica ed economia*, Laterza, Roma-Bari, 2006, pp. 111-112.

[18] M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, tr. it. di A. Tarchetti, Einaudi, Torino, 2003, p. 29.

[19] *Ibidem*.

[20] *Ivi*, p. 30. In questo senso «il "corpo politico" è un insieme di elementi materiali e di tecniche che servono da armi, collegamenti, vie di comunicazione e punti d'appoggio alle relazioni di potere e di sapere che investono i corpi umani e li assoggettano facendone oggetti di sapere» (*ivi*, p. 32).

quella che lui chiama era del Transessuale, «in cui i conflitti legati alla differenza, e anche i segni biologici e anatomici della differenza, si perpetuano a lungo dopo che l'alterità reale dei sessi è scomparsa»[21]. Questa ipotesi, che configura un processo di de-simbolizzazione della differenza, e dunque anche quella dei corpi, fa sorgere la domanda se tali fenomeni non siano profondamente connessi con quell'irrisolta tensione tra forme di desacralizzazione e di ri-sacralizzazione del corpo nella cultura postmoderna[22].

In ogni caso, ciò che sembra venir meno nella nostra società è quel fondamentale requisito della corporeità come soglia liminare tra un portato fisico, empirico e sensoriale, ed un portato extraempirico che attinge a dimensioni profonde e persino subliminali. E viene da chiedersi se quella che Baudrillard chiama la «materializzazione pornografica di ogni cosa» non apra davvero ad un destino di «codifica integrale del corpo nel visibile»[23], in cui non c'è più distanza, illusione, metafora, né seduzione o trascendenza.

Ma non ci sono più nemmeno territori dell'*io* e del *noi* da attraversare senza inciampare nel troppo pieno del «*tutto qui*, *a portata di mano*» della società capitalistica globale in cui siamo immersi.

Forse davvero, come scrive G.M. Chiodi, questo eccesso di *plenum*[24] è il risvolto di un «enorme *vacuum*» riconducibile a tre macrofenomeni della nostra epoca: autoriproduzione cieca della tecnologia, burocratizzazione procedurale, massificazione come

[21] J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, Raffaello Cortina, Milano, 1996, p. 121.

[22] Penso, ad esempio, alla sacralità egizia, dove piano naturale e soprannaturale non sono distinti né confusi, e dove tutto è indirizzato ad essere fruito dall'«occhio dell'anima», dal defunto e dal mondo dei morti. E basterebbe, invece, pensare agli odierni riti di passaggio dalla morte alla vita, alle forme di intervento sul corpo dei defunti, alle tecniche di correzione estetica delle salme, per renderci conto di quanto la prospettiva sia completamente mutata nel rapporto tra corpo e sacralità, producendo una serie di manifestazioni e di ritualità sostitutive della sacralità stessa. Si veda in proposito, G.M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica politica I,* Franco Angeli, Milano, 2006*,* pp. 135-145 e *passim*.

[23] Cfr. J. Baudrillard, *Il patto di lucidità o l'intelligenza del Male*, Raffaello Cortina, Milano, 2006, pp. 59-62.

[24] Si veda anche, J. Baudrillard, *La profusione e la panoplia*, in Id., *La società dei consumi*, op. cit., pp. 4-6.

pianificazione globale e riduzione o scomparsa delle alterità[25].

Questo «drago a tre teste» mostra alcune derive di fondo del quadro epocale, in cui le tensioni sui corpi sono investite ed operano centralmente; ma spinge anche ad interrogarci più profondamente sulle radici e sulle rappresentazioni collettive da cui esse traggono forza e pulsione.

Una via esplorativa per analizzare questa complessità può essere quella di indagare il rapporto tra il potere dell'immagine ed il potere dei corpi sul e nell'immaginario collettivo di una cultura.

Ciò implica la rivisitazione e la ricerca dei nessi costitutivi di un più ampio paradigma, quello tra corpo-immagine, immaginazione, immaginario e rappresentazione[26].

Teniamo presente che l'immaginario supera ogni livello meramente riproduttivo e, come scriveva E. Cassirer, è *poietico*: crea trasfigurando, ricrea trasferendo[27]. Ma in questo paradigma entrano in gioco anche l'immaginale ed il liminare. Secondo gli studi di Chiodi, sia l'immaginario che l'immaginale sono da ricollegarsi all'immaginazione, cioè alla facoltà immaginativa operante come intelletto, emozione, istinto e sentimento, pur esprimendo direttrici di elaborazioni differenti. Ma se l'immaginale, intreccio di emozionalità e razionalità, cioè di aspetti ponderabili e imponderabili della psiche, trae forza da quel misto di realtà e immaginazione, dal suo vissuto come una totalità, l'immaginario rappresenta e ricrea oggetti e contenuti in una visione puramente mentale che si pone su un piano che prescinde dal loro aggancio o dalla loro derivazione dalla realtà[28].

---

[25] G.M. Chiodi, *La coscienza liminare*, op. cit., p. 11. Cfr. *ivi*, pp. 14-15.

[26] Per un sintetico chiarimento, l'immaginario non riguarda la riproduzione rappresentativa (sensibile o mentale) di una realtà esterna percepita, ma attinge alla forma creativa o ricreativa delle facoltà umane, e dunque va oltre la rappresentazione, aprendo ben più ampie vie di analisi simbolica di contenuti, concetti, o forme sensibili.

[27] Cfr. E. Cassirer, *Saggio sull'uomo*. *Una introduzione alla filosofia della cultura*, tr. it. di C. d'Altavilla, Armando, Roma, 1996, pp. 153-154.

[28] Si veda, per un approfondimento, G.M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica politica I*, Franco Angeli, Milano, 2006, pp. 24-31.

Da queste considerazioni preliminari, vorrei ora indicare il senso del trittico proposto a tema della mia relazione, *Elena, Maria e Marilyn*, in cui ognuna di queste immagini di donne mito-simboliche e mitopoietiche è contrassegnata da una forte valenza simbolica del corpo, e soprattutto di quanto è riconducibile al corpo femmineo.

Quello che propongo è un paradigma che, richiamando una simbolica della differenza, metta in luce e lasci affiorare, attraverso l'esame delle tre figure, il potere del corpo di genere sotteso al modo di rappresentare, mitizzare, decostruire, mercificare il corpo simbolico che inerisce al loro corpo fisico sessuato.

Si tratta insomma di tentare la ricostruzione di alcuni paradigmi della simbolica della differenza nel loro farsi paradigmi di una differenza politica e gerarchizzante[29].

Va precisato che utilizzare l'espressione *simbolica*[30] della differenza[31], piuttosto che *simbologia* della differenza, è una scelta lessicale e semantica che indica anche una scelta di

[29] «La differenza di sesso, non diversamente da quella di classe o di razza, costituisce un gruppo sociale, accomunato al proprio interno e distinto dagli altri, in ragione di una identità specifica e non già della sua esclusione dai diritti/poteri definiti dal patto sociale», M.L. Boccia, *La differenza politica. Donne e cittadinanza*, Il Saggiatore, Milano, 2002, pp. 27-28.

[30] La simbolica è la forma di studio rivolta appunto ad evidenziare direttamente quelle manifestazioni dell'essere e dell'agire che sono espresse dal profondo, dall'immaginario e dall'immaginazione creativa e performativa, dalle strutture di senso, identitariamente costitutive. L'assunto di base è che solo nella dimensione simbolica siano reperibili la totalità e la complessità che esprimono la vita comune degli esseri umani nelle loro relazioni. Pertanto la simbolica studia il mondo dei simboli non solo sotto il profilo delle loro manifestazioni sensibili, visive o materialmente costituite, ma anche sotto quello delle dimensioni fisicamente inespresse, ad esempio dell'immaginazione, e dell'immaginario individuale e collettivo. Il simbolo è costitutivo, non è arbitrario, è speculare, è identitario, è energetico, è enantiodromico. Cfr. *ivi*, pp. 42-43.

[31] La *differenza* parla di un senso autonomo del proprio esserci (dei corpi, delle esperienze nel mondo di soggetti femminili e maschili) che è nell'ordine simbolico delle relazioni. Non mi interessa tanto il pensiero della differenza in quanto tale, quanto l'ordine simbolico su cui si fondano le sue espressioni, le sue produzioni, le sue categorie di comprensione, di interpretazione e di gerarchizzazione dei significati del mondo in cui viviamo.

metodo ed una differente considerazione di quanto attiene al simbolo. Come precisa G.M. Chiodi, «"simbolica" si riferisce a manifestazioni del vissuto di origine liminare in entità identitarie definite come simboli. La parola "simbologia", invece, si adatta più appropriatamente ad indicare ciò che riguarda la conformazione esteriore, le fattezze specifiche dei simboli nelle loro forme e nelle loro proprietà manifeste, che differenziano ciascuno di essi da altri simboli, nonché lo studio di tali fattezze»[32].

Tra i compiti di una ermeneutica simbolica c'è anche quello di identificare i *paradigmi simbolici archetipali*. Un paradigma archetipale per eccellenza è, ad esempio, «la struttura verticale rappresentata dal rapporto Cielo-Terra (simboli anche dei due principi vitali, maschile e femminile) sul quale si costruisce l'*axis mundi*»[33]. Da Esiodo a Mircea Eliade, il matrimonio primordiale tra Cielo e Terra rappresenta la prima ierogamia, ed è uno dei temi fondamentali della mitologia universale[34]. Come anche l'archetipo della Terra-Madre[35] è un paradigma simbolico potente, impressivo e penetrato profondamente nella coscienza e nell'immaginario collettivo della nostra civiltà[36].

Ora, viene da chiedersi se le figure simboliche del trittico che ho emblematicamente assunto a paradigma siano riconducibili ad uno specifico *axis mundi* che ci consenta di comprenderne i paradigmi simbolici sottostanti e costituivi.

Penso all'asse maschile/femminile; ma, ancor più, a quello Cielo-Terra, alto-basso, che connette gli «spazi della trascenden-

[32] G.M. Chiodi, *La coscienza liminare*, op. cit., pp. 90-91.

[33] *Ivi*, p. 92. Il concetto di *axis mundi axis sui*, secondo la elaborazione di G. M. Chiodi, rappresenta «la struttura costante ed operante» che collega un basso e un alto, cielo e terra; e per estensione, il meglio e il peggio, la salita e la discesa, il progresso e il regresso; è dunque un principio che sovrintende sia la dimensione individuale che collettiva o politica, costituendo una sorta di «baricentro psico-affettivo, perno produttivo di autoriconoscimento di portata radicale». Dunque, è «un riferimento produttivo di energie identitarie e capace di dare senso e pienezza al pensiero e all'azione» (cfr. *ivi*, pp. 92-95). Si veda sull'argomento anche, Id. *Speculum symbolicum*, Scriptaweb, Napoli, 2011, pp. 11-29 e *Propedeutica alla simbolica politica II*, op. cit., pp. 13-20.

[34] Cfr. M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, nuova edizione a cura di P. Angelini, Bollati Boringhieri, Torino, 2004, p. 216 e *passim*.

[35] Si veda sulla maternità ctonia, *ivi*, pp. 222-223.

[36] Si veda tra gli altri, L. Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, Ed. Riuniti, Roma, 1991.

za con quelli del subtellurico»[37], e che rinviano all'impossibilità di considerare l'uno senza l'altro. Infatti, possono essere pensati come i punti di un *axis* cosmico che indica la tensione, e talvolta la lacerazione, dell'essere umano tra qualcosa che è più in alto di sé a cui tendere; e qualcosa che sta più in basso, o che lo porta in basso.

Se dunque pensiamo ad un *axis* composto dai principi maschile/femminile, esso mostra che nessun essere umano è per natura esclusivamente conformato in un sesso, cioè che il maschile non esclude mai completamente la componente femminile in uno stesso organismo, o in uno stesso sistema. E ci ricorda anche che i principi del maschile e del femminile non sono la stessa cosa della natura dell'identità sessuale di un individuo, che poi distinguiamo in maschio e femmina[38].

Ma qui non mi interessa analizzare la simbologia della differenza in quanto tale, quanto l'ordine simbolico del genere femminile su cui si fondano le sue espressioni, le sue produzioni, le sue categorie di comprensione, di interpretazione e di gerarchizzazione. E, più in particolare, mi interessa mostrare come l'esame di queste tre figure simboliche (*Elena*, *Maria* e *Marilyn*), intensamente archetipali, sia anche un modo di interrogarsi su quale idea e quale valore del corpo dia corpo alla differenza[39]. «La sembianza del mondo dipende anche dalle sembianze assunte sul e nel mondo, di cui si appropria quell'immaginario ideale che ne sostanzia poi la forma in codici e paradigmi interpretativi della realtà stessa, posti e im-posti con un ritorno quasi sublimato oggettivamente sulla molteplicità dell'essere»[40].

---

[37] *Ivi*, p. 95.

[38] Va detto che la differenza sessuale non esprime, di suo, la superiorità di un sesso rispetto all'altro. È stata piuttosto introdotta, potremo dire, già dalle società arcaiche, proprio per dare un ordine sociale alla convivenza, finendo per sancire una superiorità sociale sull'altra. Qui la differenza tra sessualità e genitalità andrebbe ben rimarcata, almeno considerando che spesso i due termini sono stati fatti coincidere perdendo i rispettivi differenti campi di significazione di ordine simbolico dei significati e dei ruoli. La potenza creatrice del corpo femminile, ossia di quel corpo che genera la vita, è l'unico elemento gerarchizzante di questa differenza.

[39] Cfr. P. Caporossi, *Il corpo di Diotima*. *La passione filosofica e la libertà femminile*, Quodlibet, Macerata, 2009, pp. 77-107.

[40] *Ivi*, p. 77.

Dunque, pensare la differenza sessuale significa innanzitutto non *de*-finirla con una logica gerarchica; ma, piuttosto, tener presente che la differenza presuppone e mette in luce un *differire*[41]. Ciò significa non tanto tematizzare la derivazione o la gerarchizzazione di un genere sull'altro, quanto piuttosto superare il modello gerarchico-dicotomico tipico della tradizione occidentale e cominciare a pensare la differenza, nello specifico quella di genere, come una prospettiva ed una visione di parzialità e non di universalità.

La parzialità in questo caso non è mera indeterminatezza, mancanza o incompletezza; è piuttosto la consapevolezza che ogni condizione relazionale della soggettività, pur nella sua dimensione contingente, rinvia ad altri piani.

Come rileva A. Cavarero, la struttura stessa della storia, e dell'ordine simbolico, è sempre stata di difficile rottura; ma, appunto per questo, pensare la differenza sessuale oggi può aiutare a tematizzare le differenze, sia quelle individuali che altre politicamente molto rilevanti, come, ad esempio, le cosiddette differenze culturali e quelle etniche[42].

Tenendo conto di queste premesse, i *modi* e i *medi* attraverso cui si è declinato, nel tempo e nella storia, il paradigma *donna/dea, donna/madre, donna-incantatrice*, a cui rinvia il trittico *Elena, Maria e Marilyn*, consentono di ridefinire il senso politico nella vita di relazione tra uguali-diversi, una vita politica come luogo in cui non si relazionano soggetti astratti e dunque

[41] La *differenza* da sé non è un valore (né un disvalore), è quasi un'orbita vuota senza sguardo. Direi piuttosto che è una opportunità ed una dimensione di condizione della relazione tra persone, tra soggetti, innanzitutto. Soggetti che non traggono forza e identità dal rivendicare una componente tutta femminile o tutta maschile; ma che sono uomo o donna nella misura in cui si compongono, equilibrano e intrecciano in lui/lei il maschile ed il femminile. Dunque, pensare e rimodulare la differenza non in termini gerarchizzanti significa, a mio avviso, non tanto rivendicare la razionalità ed il rigore logico da parte delle donne sottraendo il primato di tale requisito all'uomo, ma più radicalmente rimettere in discussione il principio stesso di una natura dicotomica e di categorie in opposizione tra loro (appunto ragione-passione; seduzione-misura ed equilibrio, ecc.) e quindi rompere la citata dicotomia, l'opposizione cioè fra la ragione e la passione, fra la ragione e l'irrazionale come caratteri attribuibili dialetticamente all'uno o all'altro dei generi.

[42] Significativo al riguardo lo studio di A. Cavarero, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Feltrinelli, Milano, 2003.

asessuati; ma soggetti che *di-vergono* e che per questo chiedono linguaggi di donazione di senso che mantengano inalterata l'unicità senza sganciarla dal riconoscimento della reciprocità *differente*.

Ad un primo sguardo del trittico simbolico in esame, da una parte abbiamo il *corpo materno*, ovvero un corpo che genera e che dunque non può essere immaginato eroticamente; dall'altra, abbiamo una rappresentazione della donna come *corpo osceno*, *corpo erotico*, oggetto del desiderio sessuale maschile. Questa polarità rivela radici lontane e un profondo legame tra politica e corporeità di genere, soprattutto femminile, che trova un punto di codificazione estremamente significativo nel pensiero greco[43].

Va ricordato che nel mito l'elemento femminile e quello maschile non sono ancora in contrapposizione sotto l'aspetto della differenza sessuale, pur delineando molti margini di inquietudine e conflittualità tra figure femminili e maschili. È nel formarsi della *polis* greca che si afferma il carattere sostanzialmente logocentrico e fallologocentrico greco, che oppone appunto il *logos* al corpo come *bios*, e si traduce sostanzialmente nell'opposizione maschile-femminile protrattasi per millenni.

Qui l'ordine politico, attraverso le varie metafore del corpo come modello organologico dello stato e della società, considera il corpo della donna come sessuazione e campo dell'istinto e della irragionevolezza, della passione, dunque del caos, in opposizione al *logos*[44].

Il corpo femminile, infatti, proprio per quel suo portato di oscurità e di incontrollatezza, viene espulso, rimosso, e ricacciato nel gineceo. Il gineceo è un luogo non solo fisico-domestico di

[43] Come osserva A. Cavarero, il mito di Demetra e Kore è sintomatico di questa cancellazione del femminile nella mitologia e cultura greca. Ma è sintomatico anche del ruolo svolto dalla madre simbolica: «il ruolo materno diventa il più potente ruolo di identificazione femminile e diventa, per così dire, un ruolo obbligatorio», A. Cavarero, *Il femminile negato. La radice greca della violenza occidentale*, Pazzini Editore, 2007, p. 46 e *passim*.

[44] Cfr. *ivi*, pp. 7-13. Secondo questa rappresentazione simbolica, la donna incarnerebbe il principio femminile come campo dell'irrazionale, dell'istintuale e coincidente biologicamente con un corpo atto alla procreazione. In questa chiave politica, la donna verrebbe a rappresentare lo stato pre-logico della natura, e in quanto tale perturbatore dell'ordine, della misura, dell'armonia come principio etico-politico.

identificazione della donna/moglie e madre, ma è anche luogo simbolico di separazione e di controllo delle sue mansioni, delle sue funzioni e delle ben circoscritte, per non dire negate, possibilità di partecipazione alla vita politica.

Il maschio, invece, è identificato con il principio del *logos* in quanto ordine e razionalità. Quindi è inteso come avente la capacità di ordinare, di governare la società e gli individui: non essendo investito da alcuna carica o propensione naturale corruttrice e perturbante, come accade invece alla materia femminile, solo il corpo dell'uomo può essere pensato e considerato in analogia con il corpo politico. Anzi, come ben rileva A. Cavarero, la metafora organologica del corpo politico allude esclusivamente all'idea del corpo maschile[45].

La donna incarnerebbe, quindi, il principio femminile come principio irrazionale, istintuale e biologicamente coincidente con un corpo atto principalmente alla procreazione o al piacere del maschio. In questa linea interpretativa, la donna viene a rappresentare comunque lo stato pre-logico della natura, l'elemento perturbatore dell'ordine e della misura, e dunque un corpo femmineo che la politica scaccia e teme come impolitico per natura[46].

Consideriamo, inoltre, che il corpo sessuato femminile viene simbolicamente descritto nei testi greci, fin dal periodo arcai-

[45] Il ripensamento, dunque, di una cultura che dia spazio e voce ad una filosofia della differenza femminile, deve fare i conti con il reiterarsi, pur con evoluzioni e trasformazioni delle società, di quella dicotomia: il femminile come irrazionale; il maschile come *logos* che esprime ed esercita ragionevolezza, parola ordinatrice e politicamente rilevante.

[46] Com'è noto, infatti, il corpo femminile, proprio per quel suo portato di oscurità e di impurità, viene espulso, rimosso, ricacciato nello spazio del gineceo. Il gineceo è luogo non solo fisico-domestico di collocazione e circoscrizione della donna/femmina, ma è più propriamente luogo simbolico di separazione e di controllo delle sue mansioni, delle sue funzioni e possibilità, negate, di partecipazione alla vita comune. A meno che non si parli di etére che, come ben sappiamo, avevano accesso alla vita e agli spazi pubblici insieme agli uomini, ma per esercitare la loro funzione di diletto e di intrattenimento maschile. Ma qui dovremmo aprire un discorso a parte. Cfr. A. Cavarero, *Corpo in figure*, op. cit., pp. 9-10.

co, come *terra*, *campo*, *solco*[47], *forno*, *mancanza*[48], e questa rappresentazione simbolica sembra alludere a quella antinomia che sempre più marcatamente, nella storia del pensiero occidentale, si presenterà come l'alternativa duale e dicotomica tra un modello femminile materno/generativo e uno seduttivo/distruttivo[49].

Pertanto, viene anche da chiedersi se i risvolti etici e politici di questo paradigma siano ancora presenti nella costruzione simbolica della cultura contemporanea, così concentrata ad investire sul potere e sulle seduzioni del corpo femminile.

Più specificamente, i corpi femminili nell'antichità sono metafore di un «pensiero inattuale», secondo le parole di Nietzsche; o definivano ruoli, identità, categorie di pensiero e di azione, ancora oggi presenti ed operanti nella nostra cultura occidentale?

Elena, Maria, Marilyn

Passando ad analizzare la prima delle tre figure simboliche, Elena di Troia[50], la prima questione che si pone in termini di domanda è la seguente: quali implicazioni etico-politiche ritroviamo tra il corpo di questa donna innalzato presso i Greci ad ideale di Bellezza, ed il corpo politico di una *polis* come Sparta, che per lei affrontò guerre e distruzioni; o di una città come Troia che a causa sua fu assediata, ingannata e distrutta? E, più in generale, come mai il mito di Elena continua ad avere una così

[47] Sul rapporto tra terra, donna e fecondità, e sulla assimilazione della donna alla terra coltivata, si veda: M. Eliade, op. cit., pp. 215-238.

[48] Si veda lo studio di P. DuBois, *Il corpo come metafora. Rappresentazioni della donna nella Grecia antica,* Laterza, Roma-Bari, 1990, pp. 51-226.

[49] M. Eliade fa notare come l'assimilazione della donna alla terra coltivata si incontra in molte civiltà, ed è stata conservata nelle tradizioni popolari europee. Possiamo citare la mitologia Indù, come quella egizia, i popoli semitici e testi musulmani, in cui la donna è chiamata "campo", "vigna", ecc. Cfr. M. Eliade*, La terra, la donna e la fecondità*, in op. cit., pp. 235-236.

[50] Sull'analisi del mitosimbolo di Elena, mi permetto di rinviare al mio, F. Ricci, *Elena di Troia: corpo dell'incanto, corpo del reato. In Euripide e Isocrate*, in F. Ricci (a cura di), *Corpo, politica e territorio. Luoghi e non luoghi della corporeità*, Nuova Cultura, Roma, 2010, pp. 351-381.

grande importanza nella letteratura, nell'arte e nel pensiero occidentale fino ai nostri giorni?[51]

La figura di Elena sintetizza in sé, da un lato, una donna che incarna l'ambiguo e irrisolto gioco dei conflitti della natura umana (adultera o costretta dalla divinità all'adulterio, colpevole o vittima d'amore) e, dall'altro, una civiltà, come quella greca, sostanzialmente androcentrica, che attraverso il mito di Elena, nelle sue varie versioni, si consegna ai posteri, con differenti cromatismi ermeneutici, metafora di antinomie immortali della colpa e dell'innocenza, dell'ideale terreno femmineo e dell'intervento divino, della guerra combattuta per valori eroici o solo per un simulacro (e dunque solo per una mera credenza), della devozione e dell'infedeltà, dell'identità e del suo doppio, della passione irragionevole e ingannevole, e delle ragioni politiche ed etiche con cui essa si scontra.

Infatti Elena, assunta a *topos* di un corpo femminile che diventa metafora di un paradigma complesso e ambiguo non solo della donna, ma anche del rapporto tra donne mortali e immortali, tra mito e razionalità greca, tra *Eros* e *Thanatos*, tra imputabilità della colpa e ineluttabilità della volontà divina, ha continuato attraverso i secoli a suscitare un grande interesse nella letteratura e nell'arte. E permane ancora oggi nell'immaginario e nell'immaginale come figura multiforme, dall'ampio paradigma semantico, icona di una femminilità che riconduce al valore della bellezza un intreccio complesso di colpe e purificazioni, di identificazioni e di rifiuto, di pura idealità e di indomabile carnalità, di elevazione spirituale e di dannazione[52].

Nella galleria di tipi femminili che l'antichità ci ha tramandato – Fedra, Antigone, Ecuba, Elettra, Medea, Clitemnestra, ecc. –, Elena, per quantità di opere letterarie e artistiche dedicate alle sue vicende, e per i culti che a Sparta, ad esempio, verranno professati in suo onore, rappresenta un vero e proprio *unicum* nella storia della cultura occidentale.

Più genericamente, con la figura mitica di Elena di Troia si è codificata l'immagine mitopoietica della donna bella e amma-

[51] Per un quadro più completo di opere ed autori che si sono ispirati al mito di Elena, cfr. *ivi*, pp. 380-381.

[52] Cfr. M. Bettini, C. Brillante, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino, 2002.

liatrice, foriera di guerra e distruzione, a cui, per antitesi, si contrappone la donna moglie e madre amorevole, rassicurante e fedele, (pensiamo a Penelope), classica immagine della donna greca, moglie accogliente, dedita al maschio e alla casa e ai lavori di filatura, generatrice di vita, dispensatrice di armonia domestica. Ma credo si debba andare ben oltre questo binomio.

L'oggettivazione dei miti, spesso anche nell'*epos*, passa attraverso la pietrificazione dei corpi, tale da esserne obliati o negati nel tempo. Per esempio, che fine fa Elena di Troia? Scrive Christa Wolf, citando il *Faust* di Goethe, che Elena, tanto lodata e tanto vituperata, caduta la fortezza di Troia, ritorna di nuovo a Sparta, da dove Paride l'aveva rapita, nelle mani del consorte Menelao e non riconosce più se stessa, sentendosi come morta: «ecco, svanisco e idolo divento ormai a me stessa»[53]. In questo risolversi in immagine fantasmatica, c'è il rischio della perdita totale di sé, come *eidolon* che si cristallizza in qualcosa che è stato strappato via da un corpo vivo.

Ma soprattutto per i suoi attributi fisici di una bellezza pari solo alle dee, Elena esprime il modello femminile ideale per l'uomo omerico, per il quale la donna si misurava in bellezza e statura, nonché per la cura che metteva nelle faccende domestiche.

Ma è altresì vero che Elena, sia nella versione omerica che in quelle successive, mostra tratti caratteriali e comportamentali che sfidano le consuetudini femminili e appare capace di essere, come direbbe Pirandello, una, nessuna e centomila: una donna seduttrice di uomini e città, tessitrice di inganni e a sua volta ingannata dalla divinità, spregiudicata e al tempo stesso vittima di *eros* e *logos*; carnale e sfuggente come un simulacro, o una falsa apparenza.

Già a partire dai poemi omerici, *Iliade* e *Odissea*, la figura di Elena appare strettamente intrecciata con la sua corporeità e con le implicazioni politiche che, dall'essere donna e straordinariamente bella, ne scaturivano.

E attraverso le narrazioni di grandi autori dell'antichità, fino ai nostri giorni, rimane un *topos* letterario-simbolico in cui ogni sfumatura di significato, ogni venatura metaforica, ogni pre-

[53] C. Wolf, *Premesse a Cassandra*, Roma, 1984, p. 160.

gnanza emotiva, ogni rovinosa presa pàtica, si rivelano, quasi per un destino inestinguibile, connesse con il corpo, il suo corpo e tutto ciò che esso ha causato, evocato, rappresentato, turbato e sovvertito. Elena è donna, certo, ma è soprattutto, ammaliatrice, seduttiva, rovinosa, avvincente, anche se non solo fisicamente.

La cifra del suo modello-simbolico non è la seduzione dell'intelligenza che prescinde dalla fisicità, ma una fisicità in cui si irradia una intelligenza seduttiva, o una seduzione intelligente.

Come sappiamo il mito per sua natura è gioco di rimandi. È un tessuto narrativo di paradigmi simbolici, costituito e intriso di *mitosimboli*, ossia «immagini e rappresentazioni mentali nei quali generalmente una comunità riconosce se stessa o alcune delle proprie dimensioni, passioni e inquietudini»[54]. Un mitosimbolo è infatti dotato di forte carica significante ideoaffettiva e identitaria, trasmettendo un magnetismo psico-immaginativo e psico-emozionale, che trasfonde energie pàtiche che agiscono nel profondo delle rappresentazioni individuali e collettive. E se può attribuirsi al simbolo il carattere enantiodromico, cioè il rovesciamento di ciò che rappresenta, l'ambivalenza dei termini che si legano per opposizione[55], allora ritroviamo in Elena di Troia la piena e compiuta espressione di un mitosimbolo che ha agito attraverso i secoli e che ancora oggi incide poderosamente nel nostro universo culturale[56].

La seconda figura del paradigma, Maria (ossia Madre, umana e divina), ha una valenza simbolica che affonda le radici in paradigmi archetipali, modelli di identità condivise e forme di identificazione collettiva, di cui i corpi sono luoghi di irradiazione e di appello. L'archetipo della Madre, o la simbolica della madre, è una figura in cui si concentrano e si sovrappongono più livelli di rappresentazione simbolica.

In primo luogo, le metafore e i simboli materni sottintendo-

[54] G.M. Chiodi, *Propedeutica alla simbolica politica I,* op. cit., p. 40.
[55] Cfr. *ivi*, pp. 42-44.
[56] Elena si presenta, inoltre, come una figura dell'immaginale nel senso proprio che ancora oggi sollecita e interseca i due universi dell'immaginazione e della realtà; infatti, come sottolinea G.M. Chiodi, l'immaginale non ha tanto un valore immaginario, ossia di contrapposizione alla realtà, quanto piuttosto, è pienamente evocativo e costituivo di una fusione di stati di coscienza interiori e immagini (letterarie, iconografiche, psicosociali) che ne ha dato la storia. Come appunto nel caso di Elena.

no e alimentano il parallelismo tra vita naturale e cultura. Ma la potenza simbolica racchiusa nella relazione femminile con la madre, come scrive L. Muraro, spesso neutralizzata dal dominio maschile, è in grado di restituire alla società, e alla sua composita differenza, la consapevolezza di un riconoscimento reciproco indifferibile. «Dalla madre, dalla nostra antica relazione con lei, se lasciamo che ci parli, possiamo imparare a combattere il nichilismo, che è perdita del senso dell'essere»[57].

Viene qui in mente anche l'incidenza della Grande Madre[58], divinità femminile primordiale che assume personificazioni distinte a seconda dei cicli della terra e della vita (come Demetra, la madre della fertilità dei campi), e della *magna mater* della mitologia romana, che ne fa definitivamente un culto patriarcale[59].

La Grande Madre, come figura archetipale è quasi una riappropriazione del peso specifico qualitativo dell'essere femminile originario, è cioè il ri-portarsi ad un livello simbolico che richiama innanzitutto quello dell'origine. Tale origine per la donna è appunto quella madre naturale che raccoglie in sé verità e giustizia, qualità che, non a caso, sono le questioni primarie della (ma si potrebbe dire di ogni) differenza, come tratti peculiari della alterità.

Il simbolo della Madre si collega a quello del Mare, così come a quello della Terra, nel senso che entrambi sono ricettacoli

---

[57] L. Muraro, op. cit., p. 29.

[58] Com'è noto, nella psicologia di Jung la Grande Madre è una delle potenze luminose dell'inconscio, un archetipo di grande ed ambivalente potenza, distruttrice e salvatrice, nutrice e divoratrice.

[59] Il ciclo naturale delle messi implica la morte del seme, perché esso possa risorgere nella nuova stagione, la Grande Madre è connessa anche a culti legati al ciclo morte-rinascita e alla Luna, che da sempre lo rappresenta (i più arcaici di questi riti sono riservati alle donne, come quello di Mater Matuta o della Bona Dea). Ad esempio, nelle feste e nei misteri in onore del gruppo Demetra/Cerere-Persefone/Proserpina, il suo culto segna il volgere delle stagioni, ma anche la domanda dell'uomo di rinascere come il seme rinasce dalla terra. Altro carattere che permette di riconoscere le tracce della Grande Dea nelle sue più tarde eredi, è poi la ripetizione di specifici *attributi iconologici* e simbolici che ne richiamano l'orizzonte originario. Si veda lo studio di M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., pp. 3-36, e 215-238.

e matrici di vita[60]. Il Mare e la Terra sono simboli del corpo materno, in cui vita e morte sono correlati. La Terra Madre, insieme al Cielo, è infatti la prima ierogamia – come osserva M. Eliade – da cui emerge la coppia primordiale Cielo-Terra che è alla base della mitologia universale, e di tutte le divinità della Terra, o ctonie[61].

Nascere significa uscire dal ventre della madre; morire è ritornare alla terra. Per cui nella Madre c'è il simbolo protettivo e rassicurante del nutrimento e della vita; ma anche quello del rischio, intrinseco alla relazione affettiva che si costituisce con la figura materna, spesso castrante e conflittuale.

Ricordiamo, tuttavia, che proprio gli studi di E. Neumann, allievo di Jung che dedicò i propri studi ai vari aspetti del femminile, testimoniano come l'archetipo della *Grande Madre* sia tendenzialmente conservativo e nemico della differenziazione, e come sia il principale ostacolo allo sviluppo del Sé individuale, che, per conquistare la propria parte femminile, deve sviluppare le proprie capacità di separazione ed autoaffermazione[62].

Ma bisogna chiedersi se il simbolo della Grande Madre come luogo di origine resti solo tale, o se rischia di assorbire, con una potenza svuotante, ogni identità differente successiva, facendo trascurare, ad esempio, la specificità dottrinale della Vergine Maria e del culto mariano che, dal Cristianesimo in poi, influenzerà profondamente la nostra cultura[63].

---

[60] Le grandi dee madri sono state tutte dee della fecondità: Gaia, Rhea, Era, Demetra in Grecia; Iside in Egitto e nelle regioni ellenistiche; Ishtar presso gli assiro-babilonesi; Astarte presso i Fenici; Kali presso gli Indiani.

[61] Sulle ierofanie telluriche e maternità ctonia, cfr. M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, op. cit., pp. 215-223. Di estremo interesse l'analisi del binomio *homo/humus*, che «non deve essere inteso nel senso che l'uomo è terra in quanto è mortale, ma in quest'altro senso: che se l'uomo poté essere vivo, fu perché veniva dalla terra, perché dalla *Terra Mater* nacque e in essa ritorna» (*ivi*, p. 229).

[62] Cfr. E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1978; Id., La *psicologia del femminile*, Casa Editrice Astrolabio, Roma 1975; Id., *La Grande Madre*. *Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, Casa Editrice Astrolabio, Roma, 1981.

[63] Per meglio comprendere questa profonda influenza, basti pensare a tutta la rappresentazione iconografica e simbolica di Maria, come madre Regina in trono, nelle opere pittoriche e scultoree tra Medioevo e Rinascimento. In questo periodo, Maria come Madre di Dio, cioè come *Theotokos*, è spesso rap-

Come sappiamo, i Padri della Chiesa hanno elaborato il concetto che Maria è la figlia di suo Figlio (in quanto egli è Dio suo creatore) ed è la madre del suo Dio (in quanto egli è uomo, essendosi incarnato in lei): è detta infatti la *Theotokos*.

Maria, madre di Cristo e di Dio, rimane ancora oggi Madre dell'umanità, madre simbolica per eccellenza. E ci mostra ancora una volta, e forse in un senso pieno e pregnante, che «c'è una *via femminile all'essere* che va oltre alla promessa di vita perché apre la strada a *risonanze continue* e vitali, in quanto *opera* della madre, non riducibile, appunto, quest'ultima, a strumentale *grembo* di corporeità inerte»[64].

In sintesi, la Madonna, «in quanto madre e regina, è portatrice di valenze simboliche che da un lato poggiano su pratiche cultuali e devozionali arcaiche, indirizzate a divinità femminili della fertilità (le Grandi Madri); dall'altro derivano dal ruolo che Ella svolge nella storia della salvezza: regina in quanto madre di Cristo, madre per eccellenza, intermediaria tra le istanze umane e il divino»[65].

Proprio per questo, secondo la trasposizione mistica del cristianesimo, Maria come Madre di tutti, è la Chiesa, concepita come la comunità in cui i cristiani attingono alla vita della grazia; ma dove possono anche subire, nelle distorsioni del mondo umano, una tirannia spirituale abusiva.

La pienezza di Maria, sia dogmaticamente che simbolicamente, risiede in questo svuotamento che dà la pienezza al mondo. Ma è un darsi tra visibile e invisibile, una mediazione tra cie-

---

presentata iconograficamente come Madonna Regina in trono, e alle sue immagini spesso attribuiti poteri di tutela sacrale, sulle persone, sul territorio e sulle comunità. Si veda in proposito lo studio di G. Profeta, *Le Sette Madonne Sorelle e la magnificazione del nume*, Japadre Editore, L'Aquila, 1997; Id., *I sistemi di tutela sacrale del territorio e i santuari mariani delle Sette Sorelle*, in Abruzzo, "Rivista dell'Istituto di studi Abruzzesi", Chieti, 1992, pp. 235-286; G. Tardio, *Le leggende delle Sette Madonne Sorelle*, San Marco in Lamis, 2008; M. Vittorini, *Le effigi della Madonna con il bambino: iconografia e devozione*, in *Madonne d'Abruzzo tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di L. Arbace, op. cit., p. 30.

[64] P. Caporossi, *Il corpo di Diotima*, op. cit., p. 140.

[65] M. Vittorini, *Le effigi della Madonna con il bambino: iconografia e devozione*, in *Madonne d'Abruzzo tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di L. Arbace, op. cit., p. 30.

lo e terra[66]. Nel vuoto di un ventre si pone la possibilità della vita e la sua promessa di rigenerazione; e ciò accade e si può centuplicare e potenziare ogni volta si presenti la situazione per cui un «presunto *vuoto* palesi il contrario dell'assenza, fecondando lì la consapevolezza di una propria autenticità *genealogica* e simbolica, *oltre il visibile* imposto e acclarato»[67].

L'essere una mediazione tra umano e divino è comunque l'essere un tutto umano ed un tutto divino. La verginità non esclude la maternità; e la maternità *non conosce uomo*. Questo dogma mette in rilievo in eguale misura il radicamento diretto del Cristo nella natura umana della Madre e in quella divina del Padre.

Come terza figura del paradigma ho scelto Marilyn Monroe come emerge nella rappresentazione artistica di Andy Warhol, che ne fa una icona della pop art e un modello/simbolo di ripetizione, consumismo, spersonalizzazione.

Con la trasfigurazione artistica dei ritratti di Warhol, infatti, non c'è più la persona, né il tentativo di fissare la sua essenza attraverso l'immagine, ma c'è solo la cristallizzazione comunque effimera di una sua copia/immagine, pubblica e pubblicizzabile.

Nelle opere di Warhol, in particolare nei ritratti, la ripetizione del volto non è un rafforzamento ma una frantumazione, un depotenziamento del rinvio delle immagini stesse, analogamente a quanto accade alle vite delle persone che, perdendo la loro identità, diventano oggetto di consumo di massa. La pubblicità infatti, secondo Warhol, tende, da un lato, a personificare i prodotti, conferendo loro una identità ben definita; dall'altro, a rendere oggetto di consumo di massa le persone al pari degli oggetti che esse stesse consumano.

Alla serie di *Marilyn* Warhol comincia a lavorare subito dopo la morte dell'attrice, nel 1962. Una donna, in vita desideratissima e fragilissima, che incarna l'icona della sensualità decadente, l'oggetto del desiderio che diventa oggetto di consumo di

[66] Ora, se pensiamo ad esempio alle immagini delle Madonne *in trono lactans*, vediamo che in esse e attraverso di esse la Verità divina si incarna, per tradizione cristiana, in un interno femmineo umano, nascosto e misterioso all'apparenza, ma vero cuore evangelico di quel mondo religioso, che rende possibile il Verbo nell'involucro del corpo mariano.

[67] P. Caporossi, *Il corpo di Diotima*, op. cit., p. 107.

una società di massa sempre più cinica, distratta e seriale. A questa icona Warhol affida la valenza simbolica di un volto/senza volto come fungibilità totale delle esistenze e come conseguente perdita di identità dei soggetti nella moltitudine omologante dei bisogni e dei consumi.

Infatti, nella *Marilyn Monroe* di Warhol spariscono sia il corpo che l'anima, ed anche il volto perde ogni forma di spiritualità o di identità, diventando mera proiezione[68].

«*La gente non mi vede! Vede solo i suoi pensieri più reconditi e li sublima attraverso di me, presumendo che io ne sia l'incarnazione*». Questa è una famosa dichiarazione della Monroe rilasciata ad un giornalista, che esprime bene l'oscillazione, conflittuale e irrisolta, tra due immagini, e dunque due identità che l'attrice dava di sé e che lei viveva tormentatamente: una reale e una simbolica, una idealizzata e immaginaria, l'altra drammaticamente fragile, inquieta e carnale.

Marilyn è rimasta infatti la metafora di un soggetto femminile la cui fisicità veniva ad assorbire e ad imporsi anche su quanto in essa non si risolveva, anche sul suo indicare ad un *ulteriore* dal corpo, che però doveva fare i conti con esso.

Insomma, la *Marilyn* di Warhol diventa linguaggio afasico di un corpo-immagine frantumato, riassunto in un *qualcosa* che sia idoneo al consumo[69]. Non dimentichiamo che per Warhol il senso di un quadro sta nella superficie dell'opera, e nel caso delle *Marilyn* la superficie diventa una maschera, una maschera di sensualità e di affetto mancato. Una maschera che in fondo vorrebbe anche difendere l'intimità dell'attrice, privando il viso di Marilyn di qualunque potenziale emotivo. Così il volto si risolve in un modulo astratto, ripetitivo e puramente decorativo.

Osservando tutta la serie di opere dedicate alla diva[70], si

---

[68] Cfr. D. Quaranta, *La vita e l'arte*, in *Warhol, I classici dell'arte. Il Novecento*, Rizzoli, Milano, 2004, pp. 39-41.

[69] Cfr. A. Bonito Oliva-A. Masoero-L. Ravasi, *Andy Warhol. Un mito americano. Opere grafiche*, Mazzotta, 2003; K. Honnef, *Andy Warhol 1928-1987. L'arte come commercio*, Colonia, 1990.

[70] «Nei primi ritratti di Marilyn, risalenti al 1962, Warhol sembra trascurare volutamente la qualità della stampa serigrafia, ora eccedendo nell'inchiostrazione, ora evitando di pulire il telaio di seta e ottenendo quindi delle immagini quasi cancellate, sfalsate rispetto alle aree di colore sottostanti [...] dal 1964 eviterà di intaccarne la bellezza, ma l'ambiguità continuerà a segnare quelle

nota anche che l'artista usa sempre la stessa foto, forse perché la vera Marilyn è morta e non le si addice più la varietà dinamica della vita, ma il volto truccato di un cadavere, quasi l'effetto di fissità di una immagine di morte.

Dal simbolismo della ripetizione spersonalizzante vuotata da ogni profondità, dalla privatezza del suo dramma, sembra che Warhol voglia continuare a ripetere: *I media hanno ucciso Marilyn e i media ne uccidono la memoria*[71].

J. Baudrillard, che nelle sue opere prende spesso in considerazione l'arte di Warhol, scrive: «Ogni immagine di Warhol è così insignificante in sé e, al tempo stesso, ha un valore assoluto, quello di una figura da cui ogni desiderio trascendente si è ritirato, lasciando solamente il posto all'immanenza dell'immagine. È in tal senso che essa è artificiale»[72]. Baudrillard coglie e denuncia appunto l'operazione di questo artista che elimina dall'immagine ogni rinvio immaginario, e ne fa, attraverso la sua rielaborazione, un «puro prodotto visivo». In tal modo, non vi è più trascendenza ma puro potenziamento del segno nel vuoto della sua «luce artificiale». Tanto che arriva a concludere: «Tutto in Warhol è fittizio: l'oggetto è fittizio, poiché non è più relativo al soggetto, ma solamente al desiderio d'oggetto. L'immagine stessa è fittizia poiché non è più relativa a un'esigenza estetica, ma soltanto al desidero di immagine»[73].

Questo «nulla nel cuore dell'immagine» sta come vuoto nel cuore della visione, su cui ormai predomina il potere dei simulacri.

Ma in fondo, non è proprio questo che Warhol attraverso le *Marilyn* intende provocatoriamente rappresentare?

In sintesi, Marilyn, come Elena e Maria, esprimono e portano in superficie, anche nella negazione di ogni possibilità espressiva e significante, la criticità ma anche l'esigenza del riconoscimento identitario di genere, che, o si traduce in un percorso di liberazione e di progettualità autonoma, o non sarà mai in grado di attuare una rappresentazione e autorappresentazione di sé nella costituzione relazionale differente che le contraddi-

---

labbra troppo rosse e quell'ombretto slavato», D. Quaranta, op. cit., p. 88.

[71] Cfr. *ibidem*.

[72] J. Baudrillard, *Il delitto perfetto*, op. cit., p. 81.

[73] *Ivi*, pp. 84-85.

stingue.

I corpi delle donne, anche quando resi muti da de-costruzionismi simbolici, parlano di come i rapporti di potere traccino solchi, segnino confini, marchino i corpi al di là della segnatura materica, rivelando tutta la "topografia simbolica" delle appartenenze e delle estraneità che definiscono una cultura[74].

[74] Cfr. P. Caporossi, *Il corpo di Diotima*, op. cit., p. 25.

Corpi scaduti
Note a margine di alcuni scritti di Günther Anders

di Aldo Meccariello

Premessa

Ci sono luoghi nell'opera di Günther Anders che contribuiscono a dare nuova forma e nuova linfa a quella "antropologia negativa" che viene abbozzata già alla fine degli anni Venti in una conferenza dal titolo *Die Weltfremdheit des Menschen* [L'estraneità dell'uomo nel mondo] che – come ricorda l'Autore – «tenni allora presso la Kantgesellschaft di Francoforte e nella quale, anni prima di Sartre, trattai *la libertà dell'uomo come affermazione in positivo del suo non potersi stabilire in alcun luogo*. La conferenza in tedesco non esiste più, mentre la versione francese è poi stata pubblicata sette anni più tardi, ma ancor sempre troppo in anticipo, con il titolo *Pathologie de la liberté* nelle *Recherches Philosophiques* del 1936»[1]. L'idea centrale di questa *antropologia negativa* è quella secondo cui *l'uomo è senza mondo*, cioè *senza casa,* esposto alla nuda contingenza e segnato da una condizione di indeterminatezza. L'uomo, a differenza degli animali non umani, non ha predisposizioni biologiche che ne determinano l'appartenenza a un ambiente specifico, o che ne prefigurano le risposte adeguate[2]:

> […]noi uomini (forse i soli fra le specie a noi note) non sia-

[1] G. Anders, *Une interprétation de l'a posteriori*, in «Recherches Philosophiques», IV, 1934-35, Boivin & Cie, Paris, *Pathologie de la liberté,* ivi, VI, 1936-37, [tr. it. *Patologie della libertà, Saggio sulla non-identificazione*, introd. di K. P. Liessmann e postfaz. di R. Russo, Bari, Editrice Palomar 1993]. Il volume raccoglie la traduzione dei due testi, il primo col titolo, *La natura dell'esistenza*, tr. it di F. Fistetti, pp. 29-51 e il secondo col titolo, *Patologia della libertà*, tr. it. di A. Scricchiola.

[2] G. Anders, *Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur*, München, Beck, 1984; ed. it. a c. di S. Velotti, *Uomo senza mondo. Scritti sull'arte e la letteratura*, Ferrara, Spazio Libri 1991, p. 33.

> mo predisposti a nessun mondo e a nessun stile di vita specifici, ma piuttosto siamo costretti – in ogni epoca, in ogni luogo, se non addirittura quotidianamente – a procurarci o a crearci un mondo e uno stile di vita nuovi; e non facciamo altro che rendere positivo questo difetto antropologico della "non predisposizione" quando ci autodefiniamo "storici" e "liberi".

L'uomo per Anders è «senza mondo», instabile, naturalmente 'artificiale', costretto a crearsi un mondo. «Infatti, per darne una definizione paradossale, l'artificialità è la natura dell'uomo e la sua essenza è l'instabilità»[3]. L'assenza di un ambiente «determinato» nel quale l'uomo, da sempre e senza attriti, sia "naturalmente" inserito, lo condanna alla solitudine e all'estraneità. Frappone tra lui e il mondo esterno una frattura irrimediabile, e mai ricomponibile. Ora, nella vasta e multiforme produzione di Anders troviamo scritti di occasione ora artistici ora letterari editi e in parte inediti che non solo rappresentano un'esemplificazione efficace di questa *antropologia negativa* ma prefigurano anche una sorta di teoria estetica che non è affatto marginale rispetto al suo pensiero complessivo.

Vorrei provare in questo saggio a focalizzare tre variazioni artistico-letterarie sul tema della corporeità che ci porta nel cuore di una domanda: *abbiamo o non abbiamo un corpo*? Per rendere più esplicita questa domanda occorre ricordare che già negli anni Venti, il giovane (Stern) Anders aveva scritto un libro significativo dal titolo *Über das Haben. Sieben Kapitel zur Ontologie der Erkenntnis* in cui si misurava con l'ontologia di Hartmann e di Heidegger e con la fenomenologia di Husserl[4]. Senza entrare in questo ambito specifico che richiederebbe ulteriori riflessioni, si può dire che il nostro Autore anni dopo sostenga che, con l'avvento della tecnica, il corpo sia ridotto a materia t*out-court* e che l'uomo sia oggetto (letteralmente) dei suoi appetiti: inseminazione artificiale, clonazione sono *possibilità* della genetica, che, ac-

[3] *Ibidem*, p. 55.

[4] G. Anders, *Über das Haben. Sieben Kapitel zur Ontologie der Erkenntnis*. Verlag Cohen, Bonn 1928. Cfr. la postfazione di R. Russo in Id., *Patologia della libertà*, cit., pp. 100-102.

comunate all'imperativo per cui *tutto ciò che è possibile va fatto*, costituiscono uno scacco per l'essere umano e per la sua dignità, soprattutto la fine del corpo e del suo ridursi ad una serie di pezzi o frammenti in cerca di un essere che una volta si chiamava *uomo*.

> *«Uomo», ripeté Bamba, facendo scivolare il dito indice sopra una colonna. «Non riesco a trovarlo. Come si scrive?»*

Così comincia una favola-apologo del 1957 in cui il dio Bamba non ricorda più il nome *uomo* se non quando il suo segretario glielo rammenta come un fatto curioso «perché la specie umana è stata la prima ad estinguersi da sé.»[5] L'uomo è finito e della sua fine il mondo non ne ha mai risentito. In un altro apologo, *Meglio mai che contingente,* del 1948, «il dio Bamba, con un braccio automatico, tirò fuori dalla tinozza collocata accanto a lui, dove custodiva degli Io pronti per le sue nuove creature, uno degli *Io*, il primo che gli capitò fra quelli in cima, per infilarlo dentro il suo nuovo prodotto, affinché questo potesse di sé dire *io*»[6]. Siamo nel cuore della *conditio humana* andersiana, il luogo fondamentale della sua filosofia in cui i corpi estratti dall'esistenza vivente sono pezzi assemblati, e sottoposti a continui tentativi di trasformazione per saggiarne, in «condizioni inusitate e innaturali», «l'estremo limite di sopportabilità» e quindi di modificabilità. Günther Anders esplora la soglia entro la quale il corpo «informe» – «mero e deperibile pezzo unico» – può essere modellato e, integralmente utilizzabile, divenire partecipe delle virtù conferite agli apparecchi, diventare cioè perfettamente adeguato agli imperativi stabiliti e imposti dalle macchine. I corpi dunque vengono osservati, scrutati, spiati, manipolati, resi ogget-

[5] G. Anders, *Der Blick vom Turm*, tr. it., *Lo sguardo dalla torre*, a cura di D. Colombo, prefazioine di G. Fofi, Mimesis, Milano 2012, pp. 119-120. Si tratta di un volume davvero prezioso che l'Autore pubblicò nel 1968 e poi nel 1989, e ora uscito di recente in lingua italiana. L'opera raccoglie, sulla scia di Kafka e di Brecht, favole filosofiche eleganti e dissacranti scritte nell'arco di quarant'anni, *schegge di filosofia,* che come scrive il curatore, riassumono i capisaldi del pensiero andersiano e offrono una visione complessiva delle diverse fasi del suo itinerario intellettuale (p. 182).

[6] *Ibidem,* p. 103.

to di sperimentazioni, forzati non per apprenderne i limiti o «tracciare tali limiti con metodo cartografico», bensì per cogliere «il lato debole […] della natura corporea», ovvero individuare quei punti in cui quella natura «è rimasta amorfa, indefinita, fluttuante e ambigua» e perciò tanto più facilmente modellabile[7]. Elemento di questa sconvolta visione della natura umana, rigata da profonde fratture tra corpo fisico ed esistenza, tra materia biologica e pensiero vivente è l'impossibilità di un ritorno all'umano. Per il nostro Autore si impongono altre ragioni, altri effetti, altre forme per comprendere stadi evolutivi dall'intero vivente che si presta ad essere «potenziale territorio di occupazione» in cui confluiscono come un magma indistinto energie, cose, uomini[8].

Prima variazione
Corpi disobbedienti nella caverna molussica

La Catacomba molussica è un romanzo che Anders ha scritto agli inizi degli anni '30, poi rielaborato nell'esilio parigino in una versione definitiva nel 1938 ma pubblicato a Monaco solo nel 1992, anno della morte dell'Autore, ora disponibile anche in versione italiana[9]. Pronto per la stampa già nel 1933, venne inviato all'editore Kiepenheuer, che lo tenne nascosto sotto una carta dell'Indonesia sulla quale aveva fatto aggiungere l'isola di Molussia e, quando la Gestapo fece irruzione, questa credette che il romanzo fosse una raccolta di favole ambientate in quel paese

[7] G. Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen Band I: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München, Beck, (1956) 1980; tr. di L. Dallapiccola, *Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Il Saggiatore, Milano 1963, poi Bollati Boringhieri, Torino 2003. Id, *Die Antiquiertheit des Menschen Band II. Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, München, Beck, 1980; tr. it. di M. A. Mori, *L'uomo è antiquato. 2. Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

[8] *Ibidem*.

[9] G. Anders, *Die Molussische Katakombe*, Munchen 1992, tr. it. di A. Mantovani, *La Catacomba molussica,* Lupetti, Milano 2008.

orientale. Vi si raccontano storie di prigionieri chiusi in una buia caverna di un immaginario paese, la Molussia, retto da un sofisticato sistema totalitario. Nel silenzio di questo tenebroso "mondo dei morti" i carcerieri mettono per iscritto i dialoghi di due condannati, Olo e Yegussa, unici detentori di una segreta verità del sottosuolo contrapposta alla fallace e menzognera propaganda del superbo "mondo dei vivi". Da generazioni il prigioniero più anziano, che prende sempre il nome di Olo, trasmette al prigioniero più giovane, che prende sempre il nome di Yegussa, un sapere in forma di apologhi e parabole. Da questo controcanto di fantasmi indefiniti e tuttavia recitanti, emerge la parabola della vera storia di Molussia e della ricerca di un senso che si vuole perduto e inattingibile, sepolto sotto le macerie della ragione, della politica e persino della rivoluzione.
Olo e Yegussa hanno rinunciato al proprio nome e alla propria identità ma riescono a sopravvivere soltanto esercitando le funzioni dell'ascoltare e del parlare, dove solo l'ascolto e la voce hanno una dimensione di vitalità e di vissuto. I corpi disobbedienti dei prigionieri non si possono vedere perché nella catacomba regna un buio assoluto, così come i loro volti sono inconoscibili; i vecchi non sanno nemmeno se ancora conservano la vista. La notte diventa così la condizione per un'esperienza militante e resistente fino al potenziale sacrificio estremo contro le potenze annientanti del giorno che si servono della manipolazione e del controllo dei prigionieri. Che forse sono tanti ma per artificio narrativo la vicenda tocca solo la sorte di due di loro. Come ha fatto notare Pier Paolo Portinaro in un lungo e prezioso saggio[10], l'attenzione di Anders «si concentra non sull'apparato repressivo e di controllo ideologico dei carcerieri quanto sulle vane strategie di ricerca di senso dei prigionieri. Attraverso il dialogo filtra la consapevolezza della perdita di autonomia dell'individuo rispetto alla tirannia del collettivo, il dubbio circa l'efficacia della dottrina, la perplessità sugli obiettivi dell'azione, la convinzione dell'inadeguatezza degli intellettuali alla guida

[10] P. P. Portinaro, *La prigione della storia. Günther Anders e la catacomba molussica* in "George Orwell. Antistalinismo e critica del totalitarismo. L'utopia negativa". Atti del convegno, Torino, 24-25 febbraio 2005, a cura di M. Ceretta, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2007.

della rivoluzione, più in generale il paralizzante sgomento davanti alla contingenza del mondo»[11]. Nel buio di questa catacomba è costruita la vera storia di Molussia: per questo le storie narrate dalle voci-ombre dei prigionieri sono varie e complicate, al punto che la scrittura andersiana finisce per apparire programmaticamente scrittura infinita e scrittura all'infinito nel senso grammaticale del termine. Olo e Yegussa non sono uomini, non hanno memoria del corpo e delle sue funzioni originarie, quindi non sono corpi vitali ma *corpi scaduti, spettri, fantasmi* che, per sopravvivere, succhiano linfa vitale dalle parole delle storie che raccontano. Con il procedere della narrazione, le storie appaiono come il frutto di una fantasia autoconsolatoria. «Le favole non sono rappresentazioni, sono mezzi»[12], così Olo dà la sua definizione delle favole che sono ammonimenti, spiegazioni, come dei microscopi che non alterano e non deformano la realtà, contrariamente all'opinione corrente, ma mostrano le cose nella loro giusta dimensione mentre è l'occhio nudo che le travisa. Le favole riescono a ritornare alle radici dei rapporti e al fondo dei mutamenti in atto, fino descriverli, a coglierne l'essenza, a metterne a nudo le contraddizioni e a prevederne gli sviluppi, per aprire squarci di emancipazione e di pensiero libero. Quelle di Olo sono *favole della verità* che si contrappongono alle *favole della menzogna* di cui si serve il potere in maniera pervasiva costruendo un mondo di finzioni e di falsificazioni.
Favole di verità e *favole di menzogna* sembrano però non distinguersi nel letargo sepolcrale, profondamente malinconico, dei due prigionieri, esposti ad un gorgo di smarrimenti e stordimenti tanto che solo la parola auto consolatoria può riscattarli da un destino già segnato. «Ho lavorato molto su di te», cominciò Olo nel cuore della notte, «presto non apparirai più nello stato in cui sei ora, senza nome, con un passato mutilato, senza coscienza, senza denaro, e di fatto un residuo: solo vagamente somigliante a un uomo e per nulla a un giovane uomo, per non parlare del nostro

[11] *Ibidem,* p. 89.
[12] *Ibidem,* p. 97.

famoso *uomo completo*»[13]. Sottratta al doppio automatismo della nostalgia e della speranza, l'iconoclastia andersiana rifugge da approdi consolatori ma non rinunzia a progettare una linea di resistenza destinata però all'implosione, una linea che i prigionieri non riescono a cementare oltre la logica ripetitiva prodotta dall'intreccio delle storie che, con evidente estensione allegorica, diventano sbarre di un'altra gabbia. Olo e Yegussa hanno bisogno di nuove storie per perpetuare la loro sopravvivenza in attesa di una liberazione che non ci sarà. Il rivoluzionario, spiega Olo, «è un uomo dell'astrazione: capace di prescindere dall'idea che il mondo è come è»[14]. È facile desumere da quest'insegnamento la velenosa ambiguità dell'astrazione perché, se da un lato è l'esercizio di chi nega ciò che è e quindi di chi si esercita alla libertà, immaginando perfino che la prigione non c'è più[15], dall'altro, l'astrazione è l'impossibilità di fare i conti con la realtà, è la pietosa rimozione di ciò che non si vuol vedere. Ne deriva che l'esperienza dei prigionieri è rappresa e risolta nell'esibizione di un trauma: «la rivoluzione è più difficile di quanto avessi immaginato, ammise Yegussa. Perché inizia il giorno dopo la vittoria della rivoluzione»[16]. Il romanzo si chiude con la morte di Olo a cui segue il giorno successivo quella di Yegussa senza che vi sia un altro discepolo a cui tramandare la sapienza rivoluzionaria. E così la catena della tradizione si interrompe e i dialoghi evaporano in un gioco illusorio e spettrale che li svuota di ogni carica eversiva e liberatoria. I prigionieri della neocaverna andersiana incarnano una disperata retroguardia e aspettano solo il momento opportuno per congedarsi come in una presa d'atto che non vi sono vie di uscite e ogni battaglia è già persa[17]. La storia dei prigionieri di Molussia è la prima grande diagnosi dell'epoca dei regimi totalitari, soprattutto nella descrizione dei meccanismi di propaganda e delle strategie di ottundimento: ricordiamo che l'Autore mette a punto i materiali già negli anni

[13] *Ibidem,* p. 133.
[14] *Ibidem,* p. 125.
[15] *Ivi.*
[16] *Ibidem,* p. 175.
[17] *Ibidem,* p. 311.

tra il 1930 e il 1932 prima dell'avvento di Hitler al potere. Non vi è dubbio che il romanzo risenta molto dell'influenza di Brecht, quello de *Le storie del signor Keuner*[18], che il drammaturgo tedesco compose a partire dagli anni '20 fino alla morte: si tratta di una raccolta di brevi storie (la parabola, la massima, l'aneddoto), che possono essere «interpretate come risposte a domande poste dai discepoli».[19] Günther Anders estrae da questa singolare opera brechtiana ibridazioni di stile, commistioni linguistiche, contenuti pedagogici e generi retorici che concorrono a definire l'impianto e l'andamento narrativo in forma di apologhi della *Catacomba molussica*. «Brechtiana è poi nel romanzo di Anders l'insistenza sulla necessità di apprendere dai comportamenti più che dalle teorie e di emanciparsi dai propri maestri[…] Brechtiano è altresì l'ammantare i dialoghi di saggezza classica orientale»[20]. Il Signor Keuner che l'alter ego di Brecht, è un *saggio rivoluzionario o un rivoluzionario saggio che racconta storie non da leggere o da sfogliare ma da sperimentare per dimostrare come la natura dell'uomo e del mondo sia trasformabile.*[21] Il vecchio Olo della *Catacomba* ha qualcosa della saggezza rivoluzionaria di Keuner: ad un certo punto egli si ammala perché diventa superfluo[22], consapevole che ogni attesa di liberazione si fa sempre più irreale e impossibile. Lo sa bene anche il suo discepolo Yegussa che non ha più nulla da imparare né riesce più a ricominciare i suoi racconti, le sue favole, le sue poesie[23]. Anche lui muore. Lo sanno bene i carcerieri dei due prigionieri che finalmente prendono atto che non c'è più nulla da ascoltare.

---

[18] B. Brecht, *Die Geschichten von Herrn Keuner*, tr. it. di C. Cases, *Storie del signor Keuner,* Einaudi, Torino 2008. Cfr. G. Anders, *Storie del signor Keuner,* in *Uomo senza mondo,* cit., pp. 139-154 e Id., *Colloqui e discorsi,* in *Uomo senza mondo*, cit., pp.111-131. Sui rapporti tra Brecht e Anders c'è ancora molto da scrivere.

[19] G. Anders, *Storie del signor Keuner,* in *Uomo senza mondo,* cit., p. 144.

[20] P. P. Portinaro, *La prigione della storia. Günther Anders e la catacomba molussica,* cit., p. 195.

[21] G. Anders, *Storie del signor Keuner,* in *Uomo senza mondo,* cit., p. 153.

[22] G. Anders, *La Catacomba molussica,* cit., p. 308.

[23] *Ibidem*, pp. 313-314.

Seconda variazione
Corpi senza casa. Auguste Rodin

Nelle prossime due variazioni prenderò in esame alcuni scritti di Anders sull'arte, in particolare sullo scultore francese Auguste Rodin (1840-1917) e sul pittore tedesco George Grosz (1893-1959). Chiariamo subito che la concezione andersiana dell'arte non è affatto marginale rispetto alle sue opere filosofiche più note, anzi il suo interesse per artisti come Rodin o come lo stesso George Grosz sta nel fatto di chiarire da altre angolazioni punti fondamentali della sua *antropologia negativa.* La pittura, la scultura, la letteratura e più in generale l'opera d'arte non sono per Anders eventi estetici ma hanno semmai uno spessore ontologico nel senso che comprendere l'opera d'arte è comprendere l'apertura di un mondo e ciò che l'opera disvela di esso, per usare una celebre espressione di Martin Heidegger[24]. Fare l'analisi di un'opera significa capirne il trascendimento e il suo prodotto. In più di una pagina dei suoi scritti sull'arte, Anders si è molto interrogato, sulla scia di Heidegger, sul significato dell'arte che «diventa l'organo postumo del pensiero critico e dell'indignazione morale»[25]. Egli arriva ad Auguste Rodin attraverso il saggio rilkiano del 1907[26] in cui il poeta tedesco parlava delle sculture di Rodin come incollocabili nel paesaggio urbano del «nuovo tempo» – nel mondo delle cose ridotte alla loro funzione di utilità. «Questo

[24] M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in Id., *Holzwege,* tr. it. a cura di P. Chiodi, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 3-69. Sinteticamente per Heidegger l'essere dell'opera d'arte (accuratamente distinto da quello dell'oggetto della fruizione estetica e da quello del manufatto artistico) è pensato come una contesa tra terra e mondo, che rappresenta la modalità peculiare in cui la verità – ossia la più originaria contesa dell'*aletheia* in cui si dispiegano al tempo stesso il contrasto e la coappartenenza tra una dimensione di illuminazione e una di nascondimento – accade.

[25] P. P. Portinaro, *Il principio disperazione. Tre studi su G. Anders*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 43.

[26] R. M. Rilke, *Rodin*, tr. it. di C. Croff, SE, Milano 2004. Cfr. H. Arendt e G. Stern, *Rilkes 'Duineser Elegien'*, in «Neue Schweizer Rundschau», XXIII, 1930, pp. 855-871; tr. it. di S. Maletta, *Le'Elegie duinesi' di Rilke*, in «aut aut», nn. 239-240, 1990.

è un uomo la cui vita non si lascia narrare», così ha detto Rilke di Rodin[27]. Rilke è stato segretario di Rodin per alcuni anni, quando ancora il poeta praghese è alla ricerca di una vocazione autentica e, a dare significato a questo incontro, è la scultrice Clara Westhoff, allieva del maestro nel 1899 e da poco era diventata moglie di Rilke. Prima di incontrare Rodin, il poeta aveva trovato i propri modelli in altri grandi artisti, fra cui Michelangelo – la traduzione rilkiana dei suoi sonetti uscì soltanto postuma – e Tolstoj, che aveva conosciuto di persona in Russia; più tardi egli scoprì anime affini anche in Baudelaire, Cézanne e Van Gogh. Certo è però che Rodin fu per lui una sorta di guida, di "Padre" che lo aiutò a sviluppare una nuova concezione di poesia, facendogli scoprire l'importanza dell'esercizio caparbio e della padronanza artigianale nei processi della creatività. L'incontro con Rodin, allora sessantaduenne, fu per Rilke fatale. Dal primo settembre del 1902 il giovane poeta fece visita quasi quotidianamente allo scultore nella sua villa di Meudon, e il maestro diventò per lui il modello, la quintessenza dell'artista. Ma cosa spinge il filosofo tedesco ad interessarsi di Auguste Rodin in terra americana durante il periodo tormentato dell'esilio? A parte il dato biografico che passa attraverso la lettura di Rilke, che era uno dei suoi grandi autori, la scultura di Rodin appare ad Anders come una sorta di traduzione in immagini della sua ontologia negativa.

«Cose - Dinge. È con questa sobria parola che Rainer Maria Rilke cominciò- circa quarant'anni fa – il famoso discorso sul suo maestro, quella parabola che rese possibile ad un'intera generazione di vedere, di comprendere e di fraintendere Rodin[28]». Le sculture di Rodin dicono il grandioso fallimento delle cose che, per sopravvivere, non hanno più dimora, non hanno più casa. Rainer Maria Rilke denuncia il segno di un'epoca che non dispone (più) di un'architettura o di uno spazio per lo scultore, cosicché questo è costretto a fare «cose isolate». Cose

[27] *Ibidem*, p.14.

[28] G. Anders, *Homeless Sculpture*, tr. it. di S. Cavenaghi in *Saggi dall'esilio americano*, Palomar, bari 2003, p. 7. Questo discorso, *Scultura senza casa*, fu pronunciato dall'Autore a Brentwood, in California , il 13 Marzo 1943, e poi comparso in lingua inglese col titolo *Homeless Sculpture* in *Philosophy and Phenomenological Research*, 2 dicembre 1944.

senza raccordo col mondo, che solo così possono salvarsi. Cosa sono *una chiesa, una brocca, una casa*? Non sono più nulla, non sono più cose in un mondo fatto solo di macchine e di beni[29]. In una lettera da Muzot del 13 Novembre 1925 a Withold Hulewicz, Rilke scrive: «Ancora per i padri dei nostri padri una 'casa' era una 'casa', una'fontana' una 'fontana' una torre conosciuta, persino la loro propria veste, il loro mantello, infinitamente più familiare; quasi ogni cosa un vaso, in cui essi rintracciavano l'umano […]. Le cose animate, vissute, *consapevoli con noi*, declinano non possono più essere sostituite. *Noi siamo forse gli ultimi che abbiamo conosciuto tali cose*»[30]. Insomma, le cose non sono oggetti, sono rapporti, evocano legami, sono eventi di senso: esse casomai trascendono gli oggetti perché risvegliano memorie, ridestano significati, ricreano istanti. Il vero lavoro di Rodin fu dunque dare conto di questa testimonianza:

> La scoperta della sua arte era la superficie di grandezza variabile […]. Non esistevano pose, né gruppi e neppure com-

[29] *Ibidem*, p. 8.

[30] R. M. Rilke, *Lettere da Muzot. 1921-1926,* tr. it., Cederna, Milano 1947. Cfr. Remo Bodei, *La vita delle cose*, Il Mulino, Bologna 2009. Al di là del *pathos* che spira da questa e altre citazioni, ciò che si vuole argomentare è che la cosa è appunto l'oggetto riguardato non più nella sua materialità, ma nella complessità e ricchezza di senso che riceve nel rapporto con il soggetto che la considera. Per Bodei, la cosa è questo senso e il senso è questo rapporto: «nella prospettiva che ho scelto l'aura è … la percezione dell'inafferrabilità e dell'eccedenza di senso della cosa, che dispiega i suoi contenuti, erogandoli in misura crescente a chi la considera, ma restando inesauribile nella sua profondità» (p. 49). Insomma la cosa è *rapporto* e il rapporto è *senso*. Questo rapporto può estendere il senso al passato e al futuro, sicché non solo tutta la nostra vita psichica può risultarne confortata, ma può sentirsi sospinta a rinvigorire e a slanciarsi in avanti: «La trasformazione degli oggetti in cose […] presuppone anche una sviluppata abilità nel risvegliare memorie, nel ricreare ambienti, nel farsi raccontare storie e nel praticare sia la nostalgia "chiusa", che si ripiega in se stessa nel rimpianto di ciò che si è perduto, sia la "nostalgia aperta", capace di elaborare positivamente il lutto della perdita […] Nella nostalgia aperta le cose non sono più sottoposte al desiderio inappagabile di ritorno a un irrecuperabile passato, non aderiscono al sogno di modificare l'irreversibilità del tempo, di rovesciare o perpetuare la sequenza di quegli eventi che si presentano una sola volta per tutta l'eternità, ma sono diventate veicoli di un viaggio di scoperta di un passato carico anche di possibile futuro» (p. 55).

posizioni. Esistevano solo infinite superfici viventi, c'era solo vita, e il mezzo espressivo che egli si era forgiato tendeva esplicitamente a questa vita. Ora bisognava impadronirsene, afferrare la sua infinita pienezza. Rodin colse la vita ovunque presente là dove la vide. La colse nei punti più impercettibili, la osservò, la seguì. La attese nei momenti di transizione e di indugio, la catturò dove fluiva, la trovò ugualmente grande in tutti i luoghi, ugualmente possente e trascinante. Nessuna parte del corpo era inespressiva o di poco valore: il corpo viveva[31].

Torso di Adele (1882)

L'interpretazione andersiana del saggio rilkiano su Rodin muove dalla categoria dell'*essere senza casa*, dell'*essere senza mondo*[32] nel senso che non esiste un luogo sociale adatto a contenere le sculture dell'artista francese. Rodin dovette pertanto predisporre le sue opere fuori dal mondo.
Il filosofo tedesco invita il lettore ad osservare il famoso *Torso di Adele* del 1882.

Nel *Torso di Adele*, del 1882, «Il corpo non è eretto come in una normale scultura, ma giace come un corpo reale su un lenzuolo di velluto reale. Non c'è piedistallo, né ponte, né tentativo di

[31] R. M. Rilke, *Rodin*, cit., pp.21-22.
[32] G. Anders, *Homelesse Sculpture*, cit., p.12.

connettere architettonicamente il corpo con il mondo, con un posto al quale dovrebbe appartenere, perché in realtà non c'è un posto al quale appartiene»[33]. Per questa scultura è davvero difficile, quasi impensabile, «immaginare un posto socialmente accettabile... Una chiesa? Un edificio del Governo? Una casa borghese? Una piazza pubblica? Tutti egualmente impossibili. Un giardino? A stento. La natura? Forse». «Non c'è piedistallo, né ponte, né tentativo di connettere architettonicamente il corpo con il mondo, con un posto al quale dovrebbe appartenere, perché in realtà non c'è un posto al quale appartiene»[34].

Parimenti anche nell'opera *Les Citoyens de Calais,* il gruppo scultoreo più noto dello scultore francese, il nostro Autore legge un destino apolide.
Infatti, nella concezione del progetto originario, Rodin voleva che l'opera fosse eretta sul tappeto d'erba di una piazza di Calais, in più senza piedistallo, al livello del suolo; ma – osserva Anders – la municipalità rifiutò questa proposta dell'artista[35]. Il gruppo scultoreo evoca con forza figure sparse su un suolo loro negato, private della loro monumentalità dall'assenza di ogni supporto.

La storia di questi cittadini di Calais è una storia patriottica, di abnegazione di virtù. Nel gennaio del 1347, in seguito all'assedio della città fortificata di Calais da parte di Edoardo III d'Inghilterra, si forma una resistenza. Durerà 8 mesi. Agosto 1347: il governatore della città accetta la resa, ed è a questo punto che appaiono sei borghesi di Calais, scalzi e con la corda al collo, per consegnare le chiavi della città a Edoardo III. Si offrono in sacrificio affinché l'invasore risparmi la popolazione.
La regina inglese meravigliata da tale coraggio, chiede allora al marito di risparmiare la vita ai sei uomini. La questione principale riguarda il basamento e il significato che questo conferisce all'insieme del gruppo scultoreo. Dev'essere rialzato per sopportare l'amor patrio o essere inesistente, con le statue fissate direttamente sulle lastre della piazza di Calais «come un ricordo collet-

[33] *Ibidem*, p.11.
[34] *Ivi.*
[35] *Ivi.*

tivo di sofferenza e sacrificio» affinché «gli abitanti odierni di Calais che in loro si sarebbero quasi imbattuti (possano sentire) la solidarietà tradizionale che li lega a questi eroi».

I Citoyens de Calais (1884-1889)

Il piedistallo sia monumentale o basso sollecita lo spettatore a percepire questa sofferenza e spirito di sacrificio che Rodin ha infuso nella sua scultura. Il destino di questi «intrusi» di pietra» è quello di essere abbandonati in uno spazio che rifiuta l'ospitalità, imprimendo un segno alla condizione dell'arte moderna. Il segno di «un'epoca che non dispone (più) di un'architettura o di uno spazio per lo scultore», cosicché questo è costretto a fare «cose isolate»[36]. Anders adatta rilkianamente la scultura di Rodin al suo pessimismo pronosticando la sorte infausta dei cittadini di Calais colti nell'attimo in cui inizia il loro duro viaggio verso la morte.

[36] Cfr. M. Heidegger, *Sulla Sistina*, tr.it. e introduz. di V. Cuomo in *Kainos* (www.kainos-portale.com) *L'immagine*, n.1, 2001. Il pensatore tedesco in un breve testo del 1955 sulla *Madonna Sistina* del Raffaello affermava che«In qualunque posto dove ancora questa immagine potrà essere collocata là essa avrà già perduto il suo luogo. Le resta preclusa l'ostensione della sua essenza in maniera inaugurale, vale a dire la determinazione di questo stesso luogo».

L'Uomo che cammina (1907)

Anche *L'Uomo che cammina* è una scultura senza casa: una statua in bronzo raffigurante un uomo senza testa né braccia.
Qui Rodin mostra «il camminare» senza la persona che cammina… e pertanto può fare a meno della testa della figura»[37].
Questa caratteristica rispecchia una precisa scelta di Rodin di ricercare la vita in un frammento, in un'opera incompiuta per sottolineare il valore espressivo del frammento, dell'opera in costruzione e di predisporla fuori dal mondo.
Guardiamo questi pezzi – scrive il filosofo tedesco – sono molto simili agli esseri descritti da Aristofane nel *Simposio* di Platone. Esseri che sono stati tagliati e che bramano di ricongiungersi gli uni con gli altri[38]. Non c'è dubbio che Anders elevi forse in maniera un po' disinvolta le sculture di Rodin a simboli della sua

[37] *Ibidem,* p. 17.
[38] *Ibidem*, p. 18.

antropologia negativa che apparenta la posizione dell'uomo «senza mondo» a quella delle opere d'arte che *nascono* «senza casa», ignorando i principi dell'estetica dello scultore francese che modella i suoi lavori attraverso un rovesciamento dei canoni classici dell'arte quali la bellezza, l'armonia, l'ordine e la proporzione. La maggior parte delle opere potrebbe far pensare a una scultura dell'incompiuto: abbiamo trovato su questi materiali quasi delle cicatrici, gli accidenti del processo di fusione del bronzo o gli abbozzi della modellatura. Gli esseri di Rodin non hanno carattere né significato drammatico. «Le loro nature, puramente fisiche, sono torsi; e quando Rodin le rappresenta come torsi, la loro forma intenzionalmente frammentaria concorda pienamente con la loro natura di torsi»[39]. Vale a dire l'idea andersiana di de-umanizzazione dell'uomo. In un bellissimo passaggio del suo diario americano, datato 30 Aprile 1949, è possibile intravedere alcune coordinate teoriche della sua proposta 'antropologica quando ad esser chiamata in causa *è la posizione eretta dell'uomo*, da sempre considerata come "differenza specifica" e l'affrancamento dal suolo grazie alla presa della mano libera di custodire, possedere e utilizzare gli oggetti senza 'esaurirli in maniera bestiale. La 'chiosa' di Anders è in proposito molto illuminante: «[…] la mano libera di *fabbricare*; dunque libera *per l'idea*. Perché cos'altro è l'*idea*' se non l'immagine ideale di ciò che si fabbrica? - Quindi: in un sol colpo d'occhio la stazione eretta si propone come l'essere-*homo faber* e come spirito. I tratti distintivi umani che insensatamente furono considerati in modo separato, si disvelano essere un tratto distintivo unico»[40]. La conseguenza più importante della *stazione eretta dell'uomo* è dunque la libertà della mano che sola ci fa intravedere l'umano nella sua interezza per superare la *spröde Fremdheit*, la *riottosa estraneità* del mondo e della natura.

[39] *Ibidem*, p. 19.

[40] G. Anders, *Amare, ieri. Appunti sulla storia della sensibilità*, a cura di S. Fabian, Bollati Boringhieri, Torino 2004, pp. 107-108.

Terza Variazione
Corpi deformi. George Grosz

Il sopravvissuto (1944)

Se le sculture di Rodin sono torsi, corpi a pezzi, le figure di Grosz sono corpi deformi, cavità vuote. Per Günther Anders, il pittore tedesco fu il più radicale di tutti i pittori suoi contemporanei, più radicale dello stesso Picasso di *Guernica* perché qui la distruzione ossia la macerazione dei corpi, le macerie reali sono ritradotte ancora in un evento figurativo[41]. La sua musa era la nausea, *oggetto della sua arte non era il mondo concreto ma la distruzione del mondo concreto*[42]. *Deformare vedere ed esagerare per constatare* sono i nuclei dinamici dell'estetica andersiana di cui il saggio sullo stesso Grosz offre passaggi e momenti esemplificativi.

Il disegno di Grosz deforma, spezza, s'interrompe, esplode, corrode facendo «tabula rasa dell'illusionismo, che relegava la distruzione nel mondo dell'immagine»[43]per colpire il mondo reale

[41] G. Anders, *Uomo senza mondo. Scritti sull'arte e la letteratura*, cit., p. 189.
[42] *Ibidem,* p. 191.
[43] *Ibidem*, p.189.

di cui faceva parte, per destare orrore nell'osservatore. Per Anders, l'artista tedesco sceglie di non dipingere contorni netti e definiti, né di ricercare la densità corposa dei colori per evitare di conferire al mondo vuoto «un'identità troppo definita» e un'«eccessiva consistenza dell'essere». Nei dipinti, ma soprattutto nei disegni e nelle litografie il pittore non risparmia nessuno: politici, industriali, clero, insegnanti, tutti ugualmente responsabili dell'entrata in guerra della Germania, della sua disfatta, dei disastri della Repubblica di Weimar e della progressiva ascesa del nazismo. Strade, tuguri, salotti, caserme, il mondo notturno dei caffè, dei music-hall, dell'alcolismo, della prostituzione, dell'avidità e dello sfruttamento, sullo sfondo di una città fredda e impersonale sono come vivisezionati dall'artista che ne svela impietosamente il cinismo e la violenza. «Il mondo, infatti, che egli registrava come *suo*, l'inferno di Berlino dopo il 1919, non conteneva soltanto 'il volto della classe dominante', non solo i tipacci violenti, non solo i profittatori privi di scrupolo di quegli anni di crisi; brulicava anche degli anonimi tipi di retrobottega della miseria, di affamati e puttane da tre soldi, e degli infimi mezzi caratteri della meschinità»[44].

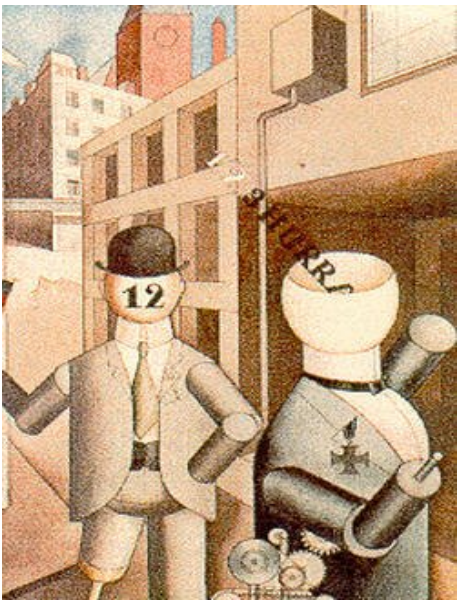
Grosz descrive brechtianamente l'orrore della guerra, la dura violenza del capitalismo, la sofferenza del proletariato umiliato dallo sfruttamento e dalla povertà. Anche il popolo viene accusato d'essere "una mandria di vitelli facilmente influenzabili, a cui non piace altro che scegliersi i propri macellai". L'unica speranza la vedeva negli artisti e li spronava a uscire allo scoperto, impegnandosi politicamente. Per questo motivo Grosz era marxista perché i suoi lavori «sono piuttosto 'raffigurazioni critiche' nello stesso senso in cui il marxismo ha concepito se stesso come teoria critica»[45]. Anzi, la sua opera potrebbe essere interpretata persino come *una versione ottica del marxismo*[46] per la dichiarata volontà di demolire ogni falsa rappresentazione del mondo.

[44] *Ibidem*, p. 194.
[45] *Ibidem,* p. 197.
[46] *Ibidem*, p. 196.

Capitalista (1932)

Grosz - scrive Anders - ricorre alla *tecnica dell'omissione*, ovvero «egli omette proprio l'essenza, per mostrare, tramite la sua assenza, che fa parte della natura dell'uomo di oggi il sacrificio della sua *essenza*. […] Dal momento che nell'arte figurativa il corpo visibile dell'uomo rappresenta l'uomo, la rappresentazione dell'uomo distrutto, che è *nulla e nessuno*, può aver luogo soltanto mediante la rappresentazione del corpo distrutto. In pratica, ciò significa che, quando Grosz vuol dire o mostrare che le sue creature non hanno più identità, o che il loro essere è costituito dal loro non essere, le costruisce *disseminando* intorno *il nulla*, buchi, cavità di finestre, facendo in modo che i corpi servano da cornici a tali cavità vuote (sfrangiate e dentellate nel modo più casuale e arbitrario): un po' come una struttura muraria può ser-

vire da cornice a finestre bruciate»[47].



Automi repubblicani, 1920

Omettere l'essenza non è che la presa d'atto che l'uomo è *un corpo scaduto, antiquato*. Sembra profilarsi per Günther Anders, a partire dall'opera di Grosz, più che un'estetica militante, un'estetica dell'orrore e dell'impotenza.
Emblematica è l'opera *Automi repubblicani* del 1920. Qui l'artista tedesco descrive automi, manichini privi di arti, caricature. Gli edifici della città metropolitana sono raffigurati come alveari anonimi per una massa di individui disumanizzati che hanno dimenticato la propria corporeità.Parimenti l'opera *Il disoccupato,* concepita in un momento drammatico della storia tedesca, esprime più delle altre di Grosz l'incarnazione andersiana *dell'uomo senza mondo.*
Se, come si vede, la pittura di Grosz incalza coi suoi corpi deformi e decomposti (cfr. *Il sopravvissuto*, *Il capitalista*, *il disoccupato*, *Anonimi repubblicani,* tanto per fare degli esempi), offrendo una dura rappresentazione del caos della storia, ciò che più

[47] *Ibidem*, p. 215.

colpisce delle analisi di Anders è la profonda affinità con l'arte del pittore tedesco: il medesimo sguardo impotente e di condanna che scava nella realtà, per richiamare la disumanità dell'umano. La traiettoria cronologica e l'orbita tematica dei lavori dell'artista tedesco richiamano così una sorta di *ontologia nera*[48] secondo cui *essere* e *non essere* d'ora in poi sono divenuti intercambiabili, ove non è più possibile alcuna rappresentazione. In questo senso le sue figure sono portatrici di un'alterità da inseguire, di un orizzonte che non è mai quello in cui la realtà le circoscrive, ma congestionate in una dialettica dell'inversione: dalla norma all'incertezza, dalla legge all'anarchia, dalla centralità all'emarginazione, dal centro alla periferia, dalla forma al deforme. *Artista eversivo, negativo, nichilistico, osceno, cinico*? Stiano attenti, ammonisce Anders, coloro che liquidano frettolosamente l'opera di Grosz potrebbero trasformarsi all'improvviso in quelle creature che il pittore tedesco ha raffigurato così efficacemente nel suo percorso di artista[49]. Ovvero corporeità ir-rappresentabili, che ri-emergono dalla sua opera.

Il disoccupato (1934)

[48] *Ibidem*, p.216.
[49] *Ibidem*, p.234.

Alla luce di queste tre variazioni sul tema della corporeità si può forse desumere la convinzione del filosofo tedesco che l'arte o la verità artistica abbia una maggiore efficacia rispetto al pensiero di mobilitare le coscienze contro i traumi della storia e di *provocare* negli esseri umani ancora un sussulto di stupore e di resistenza.

Dovremmo migliorare la natura umana? Il dibattito filosofico sull'enhancement

di Maurizio Balistreri

Introduzione

In quest'articolo intendo discutere la questione del potenziamento umano da un punto di vista filosofico. Non voglio analizzare in dettaglio i differenti modi che abbiamo oggi a disposizione per migliorare la natura umana o cercare di predire quali interventi sul corpo e sul cervello saranno possibili nei prossimi decenni grazie allo sviluppo delle biotecnologie e della scienza[1]. Preferisco concentrarmi su alcune questioni più generali che riguardano l'*enhancement* e cercare di comprendere qual è il modo migliore per avvicinarsi al tema. Per questa ragione il mio lavoro non sarà normativo perché non ho l'intenzione né di difendere una posizione particolare circa il potenziamento umano né di elaborare una riflessione di carattere politico per aiutare le istituzioni e la società a fare i conti con lo sviluppo sempre più imprevedibile delle nuove tecnologie. Voglio semplicemente mettere a fuoco i pregiudizi che non ci permettono di confrontarci correttamente con i problemi che concernono le nuove tecnologie e, più in particolare, il miglioramento umano. Per prima cosa discuterò l'idea che lo sviluppo delle biotecnologie e della scienza abbia fatto emergere nuove questioni morali che non avevamo prima e che non avremmo mai potuto immaginare di avere (nelle pagine seguenti chiamerò questa posizione «tesi della discontinuità» e ne mostrerò l'insostenibilità), procederò quindi rifiutando l'idea che le nuove tecnologie ci permetteranno di superare definitivamente la nostra fragilità e mortalità rendendoci sani, forti e invulnerabili alle malattie (nelle pagine seguenti chiamerò questa posizione

[1] A questo riguardo, Kaku M., *Fisica del futuro. Come la scienza cambierà il destino dell'umanità e la nostra vita quotidiana entro il 2100*, Edizioni Codice, Torino 2012.

«la tesi religiosa o l'approccio religioso alle biotecnologie»). Dopo aver spiegato che non abbiamo alcuna possibilità di fermare il miglioramento della natura umana, concluderò la mia analisi mostrando l'inaccettabilità dell'idea che le questioni relative al potenziamento dovrebbero essere affrontate soltanto con la ragione e senza perciò lasciare spazio ai sentimenti e alle passioni.

L'ubiquità dell'enhancement

In genere si pensa che noi ci troviamo davanti e dobbiamo risolvere questioni che le generazioni passate non avevano e questa convinzione è ancora più forte quando si discutono i problemi del miglioramento umano. Sembra che sia la prima volta nella storia che noi abbiamo acquistato la capacità di intervenire sulla natura umana e di cambiare, anche profondamente, le caratteristiche fisiche e mentali della nostra specie. Da questa prospettiva, cioè, le nuove tecnologie ci costringerebbero a scegliere tra il rispetto della natura e l'artificialità, e il sacro – ovvero ciò che non può essere oggetto della tecnica e, più in generale, dell'intervento umano – sarebbe

> la sola resistenza alla dissoluzione dell'umano nel meccanismo dell'artificialità virtuale, capace di autoprodursi senza alcuna mediazione esterna. In questa dissoluzione si compie il destino dell'Occidente nel suo inesorabile tramonto. Solo il limite del "sacro" consente ancora di vedere "oltre", di ridefinire lo spazio e il tempo di un nuovo accadere. […] Senza il limite non c'è "futuro" e senza futuro non ci sono né profezia né politica, c'è solo fuga nella fantasticheria dell'utopia.[2]

Una posizione, questa che – tra coloro che non sono disposti ad ammettere l'accettabilità morale del miglioramento – viene sostenuta soprattutto da coloro che pensano che la ricerca genetica rappresenti non tanto una promessa quanto piuttosto una minaccia per l'esistenza nostra e quelle delle generazioni future:

[2] P. Barcellona, *L'epoca del postumano*, Città aperta, Troina (En) 2007, p. 49.

«La promessa è che forse potremmo presto curare e prevenire un gran numero di gravi malattie. La difficoltà è che il recente sapere genetico può metterci in condizione di manipolare la nostra natura, di migliorare i nostri muscoli, la nostra memoria e il nostro umore; di scegliere il sesso, la statura e altri tratti genetici dei nostri figli; di potenziare le nostre facoltà fisiche e cognitive fino a stare, per così dire, "più che bene"».[3] Dove anche da questa prospettiva la scelta che le biotecnologie imporrebbero è tra natura e artificialità o, se si preferisce, tra bene e male, in quanto, da questo punto di vista,

> il problema dell'eugenetica e dell'ingegneria genetica è che rappresentano il trionfo unilaterale della volontà sui doni naturali, del dominio sulla riverenza, del modellare sul contemplare. Ma perché, possiamo domandarci, questo trionfo dovrebbe preoccuparci? Perché non liberarci del disagio di fronte al miglioramento genetico considerandolo semplicemente una forma di superstizione? Cosa andrebbe perso se la biotecnologia cancellasse il nostro senso del possedere doni naturali. Dal punto di vista della religione, la risposta è chiara. Credere che il nostro talento e le nostre facoltà siano interamente nostri è fraintendere il posto dell'uomo nel creato, fare confusione tra il suo ruolo e quello di Dio. Ma la religione non è la sola ragione per curarsi dei doni naturali. La posta in gioco morale può essere espressa anche in termini laici. Se la rivoluzione genetica erode la nostra considerazione del carattere di dono delle possibilità e delle realizzazioni umane, allora finirà fatalmente con cambiare tre caratteristiche chiave del nostro paesaggio morale: l'umiltà, la responsabilità e la solidarietà.[4]

Comunque, l'idea che noi siamo vicini a una nuova fase dell'evoluzione completamente nuova nella quale noi possiamo per la prima volta manipolare la nostra natura viene difesa non soltanto da coloro che non intendono accettare il potenziamento ma anche da coloro che invece difendono il potenziamento e lo ritengono

[3] M. Sandel, *Contro la perfezione. L'etica nell'età dell'ingegneria genetica*, Vita e Pensiero, Milano 2008, pp. 22-23.
[4] M. Sandel, *Contro la perfezione. L'etica nell'età dell'ingegneria genetica*, cit., p. 89.

addirittura doveroso in considerazione evidentemente dei vantaggi che esso potrebbe apportare alle nuove generazioni. Per esempio nel suo libro più recente sulle biotecnologie, *Enhancing Evolution*, John Harris scrive che

> è significativo che noi abbiamo raggiunto un punto nella storia umana a partire dal quale nuovi tentativi di rendere il mondo un posto migliore dovranno includere non soltanto cambiamenti per il mondo ma anche cambiamenti per l'umanità, forse con il risultato che noi, o i nostri discendenti, cesseremo di essere umani, almeno nel senso in cui noi ora comprendiamo questo concetto. Questa possibilità di una nuova fase dell'evoluzione nella quale l'evoluzione darwiniana, per selezione naturale, sarà rimpiazzata da un processo di selezione scelto in maniera deliberata, i risultati del quale, invece di dover aspettare i milioni di anni attraverso cui l'evoluzione darwiniana si è realizzata, saranno quasi immediatamente percepiti e vissuti.[5]

A differenza di coloro che considerano l'*enhancement* intrinsecamente negativo, John Harris è convinto che il miglioramento vada incoraggiato e sostiene non soltanto che il potenziamento è accettabile ma anche che, in alcuni casi, è doveroso (non farlo, cioè, rappresenterebbe una mancanza grave e, dal suo punto di vista, sarebbe causa di sofferenza e danno): come i critici dell'*enhancement*, però, anche lui pensa che la scienza e le nuove tecnologie aprano possibilità di scelta e, di conseguenza, di intervento completamente nuove e finora inimmaginabili.
Tuttavia, la tesi della discontinuità – come visto, ampiamente sostenuta nell'ambito della bioetica – non è corretta: ciò che può apparire come natura umana è già un nostro prodotto o, più precisamente, qualcosa di culturale e, di conseguenza, porta le tracce e l'impronta delle attività e delle scelte delle generazioni passate. Nella storia dell'umanità noi abbiamo sempre cambiato e manipolato noi stessi: noi oggi possiamo fare cose che le generazioni passate nemmeno potevano arrivare a pensare che un giorno avremmo fatto. Pensiamo, ad esempio, a quanto è

[5] J. Harris, *Enhancing Evolution. The Ethical Case for Making Better People*, Princeton UP, Princeton 2007, p. 3.

cambiata la riproduzione negli ultimi decenni. Fino a poco tempo fa i bambini potevano essere concepiti soltanto con un rapporto sessuale: oggi, con il contributo delle (bio)tecnologie, il sesso non rappresenta più una condizione necessaria della riproduzione. Il concepimento può essere il risultato di una fecondazione di vitro o di un intervento di clonazione. Questo significa che anche coloro che soffrono di problemi di sterilità possono avere dei bambini: mentre, precedentemente, chi soffriva di questa stessa condizione non poteva sperare di riprodursi. Con questo non voglio difendere il potenziamento umano – non è questo lo scopo della mia riflessione – voglio soltanto richiamare l'attenzione sulle differenze che ci sono tra noi e le generazioni passate. Per marcare con forza questa differenza ho fatto riferimento alle nuove condizioni del concepimento, ma sarebbe stato sufficiente anche considerare i mezzi di comunicazione che attualmente usiamo. Noi oggi possiamo comunicare con persone che vivono in paesi o città che sono da noi molto lontani e noi abbiamo evidentemente la possibilità di entrare in contatto con qualsiasi persona e quando vogliamo. Una possibilità che le generazioni passate non avevano e non potevano nemmeno immaginare di avere, dato che evidentemente il loro spazio comunicativo era limitato, in ogni momento, dallo prossimità fisica. E naturalmente noi possiamo muoverci senza le limitazioni che invece caratterizzavano le generazioni passate. Ovviamente non è vero, come si potrebbe pensare, che nel tempo è cambiato solo ciò che possiamo fare. Negli ultimi secoli la nostra costituzione (o se si preferisce, la nostra natura) è cambiata profondamente: noi siamo più alti, più longevi, più resistenti alle malattie e più forti di chi ci ha preceduto. Dove cure mediche e alimentazione appropriata sono disponibili, la tendenza alla crescita e allo sviluppo aumenta. Comunque noi dovremmo considerare che se la migliore alimentazione che è stata assicurata dalla rivoluzione agricola della metà del diciottesimo secolo ha cambiato i nostri corpi in maniera significativa[6], essa, allo stesso tempo, ha alterato profondamente anche la nostra mente facilitando lo sviluppo neurologico. È un fatto, del resto, che le abilità psicologiche non sono le stesse rispetto al passato. Inoltre, abbiamo evidenze forti

[6] A. Buchanan, *Beyond Humanity*, Oxford UP, Oxford 2011, p. 39.

circa i mutamenti prodotti sul nostro cervello e sulla nostra mente dall'alfabetizzazione: si può affermare infatti che «L'alfabetizzazione è al cuore dell'impresa scientifica, e l'applicazione della scienza alle questioni pratiche ha esteso la nostra capacità per l'azione in una miriade di modi. Presi insieme, l'alfabetizzazione e la capacità di far di numero sono miglioramenti profondi e di vasta profonda».[7] Un risultato, questo, che è stato prodotto anche dalle nuove tecnologie informative e di comunicazione: anche se, infatti, i computer sono esterni al corpo,

> sarebbe un errore dire che i computer non sono veramente miglioramenti né miglioramenti delle capacità cognitive umane normali. I computer permettono di superare molti dei limiti biologici per quanto attiene alle funzioni di calcolo e di elaborazione delle informazioni del cervello umano, migliorando in un senso vero e proprio le nostre abilità cognitive. In maniera simile, l'abilità a impegnarsi in attività coordinare con un grande numero di altri resa possibile dalle istituzioni, e lo sviluppo culturale basato sulla capacità di fare calcoli, l'alfabetizzazione e la scienza, ci hanno aiutato a diventare ciò che siamo. Queste cose hanno profondamente cambiato la nostra concezione di noi e del nostro mondo e plasmato la maggior parte delle nostre relazioni sociali fondamentali. Chiamare i grandi miglioramenti storici meramente esterni o ambientali equivale a negare che la cultura gioca un ruolo significativo nello sviluppo delle nostre capacità umane fondamentali».[8]

Per questa ragione noi possiamo essere d'accordo con quelli che affermano che in confronto ai grandi miglioramenti storici, i cambiamenti che è probabile saranno prodotti dagli interventi di potenziamento biomedici, inclusi quelli sulla linea germinale per incrementare l'intelligenza, la forza fisica o la longevità, possono sembra poca cosa. Quanto meno, «il confronto smonta l'idea comune che i miglioramenti biomedici sono intrinsecamente più profondi e per questa ragione presentano aspetti decisamente più problematici dal punto di vista morale».[9] Dobbiamo aggiungere,

[7] A. Buchanan, *Beyond Humanity*, cit., p. 38.
[8] A. Buchanan, *Beyond Humanity*, cit., p. 39.
[9] A. Buchanan, *Beyond Humanity*, cit., p. 40.

inoltre, che è fuorviante affermare che è soltanto ora, nell'era della biologia molecolare o delle biotecnologie, che gli esseri umani sono capaci di cambiare la loro natura in modo irreversibile: è sufficiente considerare che in alcuni casi è molto più facile azzerare il potenziamento biomedico che il miglioramento culturale o quello medico. Nei prossimi decenni, i bambini che nasceranno con un genoma migliorato avranno la possibilità di decidere se cancellare il miglioramento con una nuova operazione oppure, nel caso in cui il miglioramento non è genetico, semplicemente smettendo di assumere farmaci. Per questa ragione, se c'è una differenza tra miglioramento biomedico e miglioramenti tradizionali che sono stati prodotti attraverso il cambiamento culturale, non è perché – come vorrebbero farci credere autori come Michael Sandel – i primi sono irreversibili mentre i secondi no, ma perché i miglioramenti storici o tradizionali hanno effetti molto più profondi di quelli biomedici. Come dimostra anche il fatto che i cambiamenti storici hanno anche contributo all'evoluzione del nostro genoma, producendo una pressione selettiva sul nostro genoma che altrimenti non ci sarebbe stata: «Per esempio, la proliferazione degli allevamenti da latte nel medio oriente e nelle popolazioni europee ha creato una pressione selettiva che ha portato all'evoluzione di geni associati con la tolleranza al lattosio. Gli effetti più ovvii sul genoma umano è che gli esseri umani sopravvivono per riprodurre chi altrimenti non ci sarebbe; in tale misura i grandi miglioramenti storici hanno contribuito alla più grande diversità genetica nella nostra specie».[10]

Una posizione radicale e ottimistica sul corso futuro dello sviluppo umano

La seconda questione che vorrei analizzare riguarda l'idealizzazione del miglioramento umano realizzabile: spesso si pensa che le nuove biotecnologie potrebbero essere usate per trasformare la nostra natura e per renderci simili a delle divinità. Ora è vero che – come scrive, ad esempio, John Harris – grazie alle nuove tecnologie i nostri discendenti cesseranno di essere umani nel senso

[10] A. Buchanan, *Beyond Humanity*, cit., p. 41.

in cui noi ora comprendiamo questo concetto. Non soltanto gli interventi genetici, ma anche l'inserimento di parti meccaniche permanenti o rimovibili e di microchips nel corpo cambieranno profondamente la nostra struttura. Forse è vero anche che l'umanità è vicina al periodo di maggiore trasformazione della sua storia: ma non penso che si potrà veramente arrivare alla Singolarità o vicino alla Singolarità, cioè, come spiega Agar,

> a quel periodo futuro durante il quale il ritmo dei cambiamenti tecnologici sarà così rapida, il suo impatto così profondo, che la vita umana sarà irreversibilmente trasformata – come Ray Kurzweil predice nel suo libro. È possibile che noi avremo una fusione graduale dell'umano con la macchina che insieme con lo sviluppo della chimica e della capacità di modificare il nostro codice genetico che ci permetterà di produrre un corpo e una mente molto differente da quelli che abbiamo. Per esempio, le nanotecnologie diventeranno una tecnologia di trasformazione umana principalmente mediante robot microscopici chiamati nanobots. Una volta introdotti nel corpo umano, i nanobot saranno capaci di produrre miglioramenti che non possono essere prodotti con l'inserimento, la cancellazione o la trasposizione di lettere chimiche di DNA. Alcuni nanobot puliranno le nostre arterie dal colesterolo cattivo, mentre altri ricostruiranno i nostri ricordi. Altri ancora creeranno realtà virtuali ricche e vivide che renderanno sfocata la distinzione tra realtà reale e virtuale.[11]

Sebbene lo sviluppo scientifico permetterà di realizzare sicuramente miglioramenti importanti delle nostre abilità, questo non significa che potrà renderci perfetti. Coloro che difendono il potenziamento radicale e quelli che invece lo rifiutano valutano diversamente le biotecnologie, ma convergono sull'idea che le biotecnologie ci metteranno nella condizione di poter superare una volta per tutte la morte, la malattia e, più in generale, le nostre imperfezioni. La speranza di liberarsi della morte, della malattia e dell'imperfezione non è ovviamente nuova:

[11] N. Agar, *Humanity's End. Why We Should Reject Radical Enhancement*, Mit Press, Cambridge (Massachusetts) 2010, p. 6.

> La religione e il mito sono ricchi di storie di esseri umani che cercano e ottengono potenziamenti radicali. […] Nel mito della Grecia antica, Zeus dona a Titone il dono della vita eterna. Una cosa che egli non ha ricevuto, comunque, è l'eterna giovinezza. […] Per i cristiani, la strada maestra per il potenziamento radicale è il paradiso. Questo è dove i fedeli fanno esperienza di un'eternità di beatitudine in presenza di Dio. Secondo molti cristiani, c'è un altro luogo, più caldo, che offre una versione in qualche modo inferiore dell'esistenza eterna. Ciò che è comune a queste storie – conclude Agar – è l'idea che uno riceva il miglioramento radicale attraverso l'intercessione di esseri divini o attraverso l'interagire con forze soprannaturali.[12]

Coloro che discutono sul potenziamento umano non domandano l'intercessione di una divinità: essi immaginano che il miglioramento sia qualcosa che noi potremmo gestire con le nostre proprie forze. Ma, come accennavamo, questa posizione non esprime altro che una vana e mera speranza che è irrealizzabile. Anche se le biotecnologie ci permetteranno di fare cose che non possiamo immaginare o prevedere, esse non potranno trasformare completamente la natura umana (e il nostro corpo e la nostra mente). Noi continueremo ad aver bisogno delle altre persone e di conseguenza a non essere autosufficienti: la scienza e la tecnologia potranno, cioè, con molta probabilità aiutarci ad avere una migliore qualità della vita, a sviluppare trattamenti che sono al momento incurabili e ad avere una vita più lunga. Non potranno invece liberarci di quegli aspetti indesiderabili che sono «connaturati» alla nostra esistenza. In altre parole è immaginabile che la nostra scelta a favore del potenziamento umano non creerà una situazione completamente nuova e che continueremo ad ammalarci e morire.

Possiamo veramente fermare il miglioramento umano?

Il terzo pregiudizio che considererò riguarda l'idea che noi possiamo fermare il potenziamento umano. Questa è un'idea che è

[12] N. Agar, *Humanity's End. Why We Should Reject Radical Enhancement*, cit., p. 3.

spesso avanzata da quelli che non accettano il potenziamento umano e che pensano, di conseguenza, che noi potremmo vivere e vivere felici lasciando che sia la natura a decidere per noi. Il fatto è che il potenziamento umano si realizzerà indipendentemente dalla nostra volontà e/o preferenze. Quelli che rifiutano il potenziamento umano non vogliono rifiutare gli interventi a fini terapeutici. Ma gli interventi terapeutici possono evidentemente avere effetti migliorativi sul singolo individuo: noi pratichiamo un intervento di cura e il risultato è che noi abbiamo prodotto un miglioramento. È sufficiente pensare a quanto la medicina ha allungato la vita, un effetto collaterale della cura che noi accettiamo:

> Se un aumento drammatico dell'aspettativa di vita è stato mai raggiunto – scrive Harris – è più probabile che questo accadrà soprattutto attraverso l'uso della medicina rigenerativa, lo sfruttamento del potere rigenerativo delle cellule staminali, capaci di riparare e rimpiazzare i tessuti malati e danneggiati. Questi stessi poteri che possono riparare e rimpiazzare i tessuti malati e danneggiati, possono, in un individuo sano, migliorare il funzionamento normale dell'organismo. È questo il motivo per cui la medicina rigenerativa non può mai essere semplicemente terapeutica, ma tende ad avere sempre una dimensione migliorativa.[13]

Inoltre non c'è bisogno di ripetere che qualunque cosa facciamo può migliorare la nostra natura, anche quando, come abbiamo visto, lo scopo consapevole del nostro fare non è di fatto il potenziamento. Noi pertanto potremmo anche decidere di opporci e di rifiutare qualsiasi forma di potenziamento, ad esempio in nome della dignità umana o, come alcuni dicono, dei diritti umani fondamentali e, tuttavia, grazie a quegli strumenti che svilupperemo per vivere meglio e per riuscire a soddisfare meglio i nostri desideri e le nostre preferenze il miglioramento umano in futuro comunque si realizzerà. È vero che in questo caso il perfezionamento della natura umana non sarebbe prodotto dalla medicina, ma, come ricorda Buchanan, sarebbe un errore pensare «che soltanto i miglioramenti biomedici meritano il titolo di migliora-

[13] J. Harris, *Enhancing Evolution*, cit., pp. 32-33.

mento degli esseri umani, sono irreversibili, si traducono in cambiamenti nella nostra biologia o nel nostro make up genetico, creano opportunità per i giudici e sollevano perciò particolari questioni morali».[14] Infine, proprio perché il miglioramento è onnipresente nella storia umana, riuscire a controllarlo vorrebbe dire dar prova di un potere e di capacità che nessuno ha mai avuto prima: significherebbe cioè raggiungere uno stadio di sviluppo che potrebbe essere giustamente considerato un potenziamento.

Il dibattito sul potenziamento

L'ultimo pregiudizio che vorrei considerare riguarda l'idea che il modo migliore per avvicinarsi alle questioni morali dell'*enhancement* è di assumere un punto di vista razionale. Il dibattito sull'*enhancement* è, a mio avviso, la prova più evidente dei limiti di un'analisi che vuole basarsi soltanto sulle nostre capacità razionali. Sono d'accordo con Buchanan che la qualità di questo dibattito è molto basso sotto differenti aspetti: 1) la maggior parte degli argomenti contro il potenziamento sembra avere solamente una forza retorica: «figure preminenti nel dibattito tendono a sostituire al ragionamento una retorica altisonante …]. Che io sappia non c'è altra parte della letteratura di etica pratica nella quale gli scrittori accademici continuano, malgrado le critiche articolare, corrette e forti, a far ricorso a slogan altisonanti ma profondamente ambigui senza mai cercare di tradurli in argomenti sensati»[15]; 2) la maggior parte degli argomenti contro il miglioramento non sono compatibili con la biologia evoluzionistica e darwiniana: «Nella misura in cui si fa ricorso ad affermazioni sulla natura umana per sostenere la propria posizione in favore o contro l'*enhancement*, ciò che si dice non dovrebbe contraddire i principi di base della biologia evoluzionistica. Questo vincolo modesto viene abitualmente violato da quegli autori influenti che scrivono contro il potenziamento umano»[16]; 3) Il dibattito è debole da un punto di vista metodologico: «Il problema non è semplicemente che le semplici affermazioni sono offerte senza spie-

[14] A. Buchanan, *Beyond Humanity*, cit., p. 43.
[15] A. Buchanan, *Beyond Humanity*, cit., pp. 2-3.
[16] A. Buchanan, *Beyond Humanity*, cit., p. 6.

gare quali le premesse da cui si parte, il fatto è che non sembra esserci alcuna consapevolezza circa il bisogno di evidenza empirica per le conclusioni che vengono sostenute. Per esempio […] critici del potenziamento come Michael Sandel e Leon Kass ripetutamente si lasciano andare a generalizzazioni empiriche circa la psicologia di coloro che ricercano il potenziamento. Essi affermano che cercare il potenziamento vuol dire sforzarsi di raggiungere un controllo totale sull'esistenza umana e tendere ossessivamente alla perfezione […]»[17]; 4) molte posizioni contro il potenziamento umano non sono affatto comprensibili: «Forse il più grande problema con la retorica dei critici più duri dell'enhancement è che essa è così oscura che rende veramente difficile comprendere chiaramente che cosa esattamente essi stanno sostenendo e quale argomento stanno avanzando contro il potenziamento. Se autori e critici dell'enhancement come Sandel, Kass e Fukuyama intendono prendere a bersaglio coloro che sostengono che tutti i miglioramenti, in qualsiasi condizione immaginabile, sono buoni, o che la nostra società dovrebbe abbandonarsi, senza alcun senso critico, all'enhancement, essi allora stanno combattendo contro i mulini a vento perché non c'è nessuno che sostiene veramente una tale posizione».[18]

Vale la pena chiedersi perché il dibattito sul potenziamento umano è così debole e scadente. La mia idea è che c'è ancora un problema a immaginarsi un mondo dove le biotecnologie e la scienza permettono di far nascere individui con una nuove abilità e con una vita ancora degna di essere vissuta. Quello che voglio sostenere è che il dibattito sull'*enhancement* è profondamente retorico e ambiguo non perché coloro che vi partecipano sono irrazionali o dovrebbero usare meglio le loro capacità razionali, ma perché essi mancano della capacità di immaginare quale potrebbe essere la vita delle persone i cui genitori hanno fatto ricorso alle nuove possibilità della tecnica per migliorare il loro corpo e la loro mente. Noi ancora crediamo che le biotecnologie ci porteranno a un mondo come quello descritto da Aldous Huxley nel suo libro forse più famoso *Il mondo nuovo* (*Brave New World*). Per riuscire a confrontarci in una maniera ap-

[17] A. Buchanan, *Beyond Humanity*, cit., p. 9.
[18] A. Buchanan, *Beyond Humanity*, cit., p. 10.

propriata con le maggiori questioni dell'*enhancement* abbiamo bisogno di coltivare la nostra immaginazione perché soltanto in questo modo comprenderemo che il potenziamento non è incompatibile con la felicità, la libertà, l'autonomia, la dignità umana e il rispetto, che è poi la tesi avanzata da coloro che invece ritengono l'*enhancement* intrinsecamente inaccettabile:

> Se l'ingegneria genetica ci permettesse di non tener conto dei risultati della lotteria genetica e di sostituire il caso con la scelta, il carattere di dono del talento e dei successi umani passerebbe in secondo piano e con esso, forse, la nostra capacità di vederci come votati a un comune destino. Chi ha successo avrebbe ancora più probabilità di ora di immaginarsi fatto-da-sé e autosufficiente, quindi pienamente responsabile del suo successo. Chi è in fondo alla scala sociale non sarebbe considerato svantaggiato e con un titolo a un qualche risarcimento, ma malriuscito e bisognoso di una qualche messa a punto.[19]

Ci sono pertanto molti modi in cui noi possiamo correggere e migliorare il dibattito sul potenziamento: è naturalmente importante raggiungere una comprensione più adeguata dei problemi che vengono trattati in modo da limitare, per quanto è possibile, l'influenza negativa e distorcente dei nostri pregiudizi. Ancora più importante però è imparare ad avvicinarci con l'immaginazione alle generazioni future perché soltanto così potremo avere un'idea più chiara di come le loro esistenze potrebbero essere molto più fortunate e meno segnate da sofferenze. Inoltre proprio coltivando ed espandendo la nostra immaginazione possiamo riuscire a cogliere meglio le motivazioni che possono spingere i genitori a ricorrere a interventi di miglioramento e, quindi, a comprendere che non c'è contraddizione tra amore per i figli e i desiderio di potenziare le loro capacità o tra rispetto per la vita e la richiesta di interventi di ingegneria genetica a fini per l'appunto migliorativi. Voler migliorare i propri figli non significa, cioè, necessariamente aver il desiderio di padroneggiare la vita: può essere invece il segno di un carattere

[19] M. Sandel, *Contro la perfezione. L'etica nell'età dell'ingegneria genetica,* cit., p. 94.

sensibile alle altre persone e alle loro sofferenze in quanto evidentemente si può parlare propriamente di miglioramento soltanto quando abbiamo a che fare con condizioni che rendono la vita delle persone più buona di quanto altrimenti esse si sarebbero potuto aspettare: «migliore a livello di esperienze del mondo che si possono fare con tutti i sensi, migliore a livello di quanto si possono assimilare ed elaborare queste esperienze, migliore a livello di ricordi e di comprensione […]».[20]

Conclusione

Non c'è dubbio che l'opportunità di avere una vita più lunga possa apparire desiderabile: dovendo scegliere tra la morte e la possibilità di continuare a vivere, ognuno sceglierebbe la seconda opzione, almeno in quelle situazioni dove la vita non è un fardello insopportabile o non sta per diventarlo. Tuttavia, secondo alcuni critici dell'*enhancement*, questa posizione non tiene conto di che cosa una vita più lunga potrebbe significare sia per la società che per i singoli individui. Per prima cosa, una vita più lunga comporterebbe per la società una richiesta di assistenza sanitaria più lunga e pressante da parte dei suoi cittadini che, anno dopo anno, perderebbero sempre più la funzionalità dei propri organi e del proprio corpo. Inoltre, è ragionevole supporre che una vita più lunga favorirebbe una maggiore tensione sociale, in quanto il meccanismo del ricambio generazionale sarebbe molto più lento di quello attuale. I più anziani avrebbero maggior peso sociale e meno ragioni per mettersi da parte e, quindi, per le nuove generazioni sarebbe molto più difficile trovare posti di lavoro o aspirare comunque a posizioni prestigiose. Finora, si afferma, la durata breve della nostra vita e la difficoltà di mantenere le stesse capacità nel corso degli anni non permette a una nuova generazione di esercitare un potere troppo forte nel confronti delle altre. Se in futuro, però, le persone potranno vivere e lavorare fino a 90-100 anni o anche oltre quell'età, i più giovani avranno sempre meno spazio e sempre meno occasioni importanti per affermarsi:

[20] J. Harris, *Enhancing Evolution*, cit., p. 2.

> Nelle società più democratiche e/o più meritocratiche esistono meccanismi istituzionali che consentono la rimozione di capi, leader e amministratori delegati per raggiunti limiti di età, ma i termini della questione non cambiano. Il problema fondamentale è il fatto che le persone che si trovano in cima a una gerarchia sociale di solito non vogliono perdere il proprio status, e spesso fanno uso della propria notevole influenza per proteggerlo. È difficile che qualcuno più giovane prenda l'iniziativa di rimuovere un leader, un capo, un campione dello sport., un professore o un membro del consiglio di amministrazione, almeno fino a quando l'età non ne abbia deteriorato notevolmente le capacità.[21]

Proprio per questo, il miglioramento produrrebbe anche un rallentamento del progresso economico e culturale, in quanto sono per l'appunto le generazioni più giovani il motore del rinnovamento, quelli che, cioè, sono capaci di dare alla società nuove idee e nuove energie:

> C'è un detto secondo il quale la disciplina economica progredisce funerale dopo funerale – sostiene Fukuyama. Il che purtroppo è più vicino alla realtà di quanto molti sono disposti ad ammettere. La sopravvivenza di un "paradigma" fondamentale (per esempio il pensiero keynesiano o il liberalismo di Friedman), che in un determinato periodo storico influenza il modo di pensare della comunità scientifica e intellettuale, non dipende solo dalla sua verifica empirica, come a qualcuno piace pensare, ma anche dalla sopravvivenza dei suoi curatori.[22]

Si afferma, poi, che l'allungamento della vita avrebbe conseguenze negative dirette anche per il singolo individuo, in quanto non ci sarebbe un collegamento necessario tra miglioramento della durata della vita e miglioramento della sua qualità. Al contrario ci sarebbero ragioni per ipotizzare che l'allungamento della vita comporti sempre una peggiore qualità della vita, almeno

[21] F. Fukuyama, *L'uomo oltre l'uomo. Le conseguenze della rivoluzione biotecnologica*, Mondadori, Milano 2002, p. 92.
[22] F. Fukuyama, *L'uomo oltre l'uomo. Le conseguenze della rivoluzione biotecnologica*, cit., p. 94.

se consideriamo gli anni che con l'enhancement potremmo guadagnare:

> La professione medica è votata al principio che ogni cura in grado di sconfiggere la malattia e prolungare la vita sia per definizione qualcosa di positivo. La paura di morire è uno dei sentimenti più antichi e profondi dell'uomo, quindi la celebrazione di ogni avanzamento della tecnologia medica in grado di posporre la morte è comprensibile. Le persone però si preoccupano anche della qualità della loro vita, e non solo della sua durata: idealmente non si desidera solo vivere di più, ma anche conservare le proprie facoltà il più a lungo possibile, in modo da non dover attraversare un periodo di invalidità prima di morire.[23]

Infine, il soggetto potenziato dovrebbe fare i conti anche con una perdita significativa, per un maggior numero di anni, della propria autonomia, in quanto le malattie lo metterebbero necessariamente in una condizione di dipendenza. Il che significa che ci sarebbe il pericolo concreto che la società che ricorre alle biotecnologie migliorative diventi simile a una grande casa di riposo con cittadini che dovranno essere necessariamente affidati per un terzo della loro vita alle cure di altre persone. Considerazioni come queste, però, non tengono conto della nostra capacità di adattarci alle nuove condizioni di vita e, in particolare, a far fronte a un aumento significativo della durata media della vita delle persone. Per quanto riguarda, ad esempio, le possibili conseguenze dell'allungamento della vita sulla questione demografica non dovremmo dimenticare che lo sviluppo tecnologico e scientifico potrebbe permettere al Pianeta di garantire la sopravvivenza di persone maggiore di quello che attualmente si pensa. Per altro, dato che l'allungamento della vita avverrà molto gradualmente, è prevedibile che i maggiori problemi si porranno in un distante futuro e che allora ci sarà già stata l'occasione di trovare possibili soluzioni per fare i conti con una realtà molto diversa dalla nostra e che ora non riusciamo a immaginare. È molto probabile, poi, che, per affrontare le questioni occupazioni ed

[23] F. Fukuyama, *L'uomo oltre l'uomo. Le conseguenze della rivoluzione biotecnologica*, cit., p. 95.

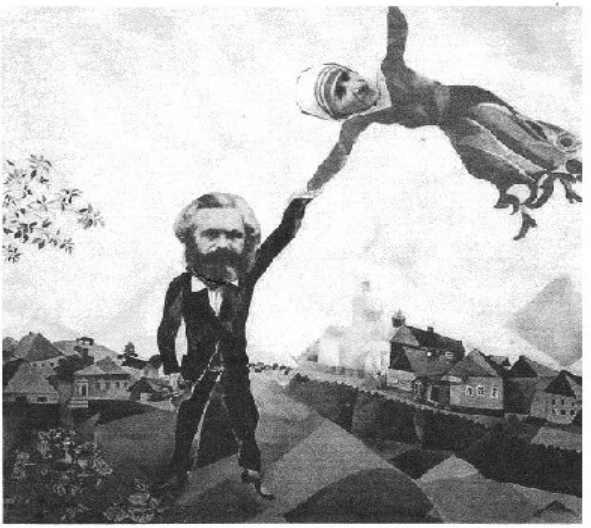
economiche, si arrivi a limitare la libertà riproduttiva delle persone o, in alternativa, a considerare eticamente poco apprezzabile riprodursi. Dal nostro punto di vista questo appare moralmente inaccettabile, ma non è detto che debba apparire tale anche a coloro che vivranno molto tempo dopo di noi in un mondo molto diverso dal nostro: inoltre, in questa società il desiderio di avere dei figli potrebbe essere meno forte di quello che sentiamo noi e il ricambio generazione potrebbe anche non essere necessario per il rinnovamento culturale e delle idee. Per altro, come abbiamo detto, l'*enhancement* si realizzerà indipendentemente da quello che vogliamo: pertanto, la questione che dobbiamo porci non è se l'allungamento della vita sia desiderabile, ma cosa possiamo e dovremmo fare per affrontare le questioni che necessariamente emergeranno quando si avrà la possibilità di vivere più a lungo e l'allungamento della vita riguarderà l'intera popolazione mondiale. Infine, non regge la tesi che una vita più lunga debba essere per forza una vita con più sofferenze e malattie. Come è vero che le biotecnologie nel prossimo futuro allungheranno la vita, così è vero che esse potrebbero migliorare le nostre capacità garantendoci una buona qualità della vita anche dopo una certa età.

Arti dei corpi

Esercizi di filosofia per immagini
Corpi

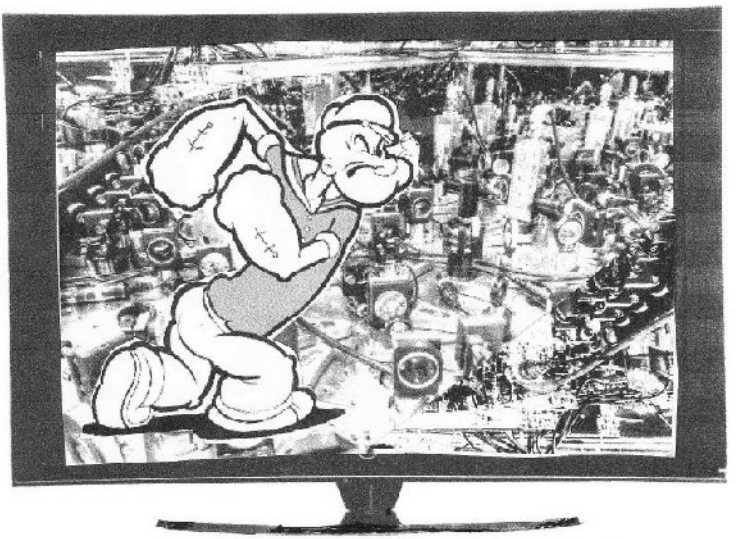
di Mario Costa

"Io non ho un corpo, io sono un corpo"



Corpo terreno e corpo astrale

"Se la carne fosse nata a causa dello spirito sarebbe una meraviglia,
ma se lo spirito fosse nato a causa del corpo
sarebbe una meraviglia delle meraviglie"
(Vangelo di Tommaso Apostolo, Gnostico, Apocrifo, Detto 29)



"Ma siamo seri! Corpo di Bacco!!"

Quando il corpo incontra l'oggetto: storia e storie della body-art

di Maura Favero

"D'un tratto la poesia
cessa di essere *arte* e si arroga la funzione
sia di indicare ad ogni pratica
l'eterogeneità che la attua
sia di dare ad ogni evanescenza di senso
un dispositivo ed una portata pratica".
Julia Kristeva,
*La révolution du langage poètique***,** 1974

Il corpo, ovvero il linguaggio come pratica

Il Novecento è percorso dalla centralità assunta dal corpo in ogni scienza ed ambito culturale. Nel giro di alcuni decenni una molteplicità di ricerche e di studi condotti in diverse discipline testimoniano un nuovo interesse per il corpo: dalle teorie dell'inconscio di Sigmund Freud al ruolo del corpo della madre e dei fantasmi di un *corpo frammentato* proposto da Melanie Klein, fino al corpo *da prendere alla lettera* di Jacques Lacan; nel campo della psicologia Henri Wallon invita a prendere coscienza del *corpo proprio* e Jean Piaget parla di una teoria dell'*organismo*; in ambito sociologico importanti sono gli studi sulle tecniche del corpo e le monografie etnologiche sulle *pratiche corporali* nelle società primitive di Marcel Mauss. Notevole è stato il contributo della linguistica e, più specificatamente, della semiologia nei confronti del *linguaggio corporale*. Dobbiamo ricordare infine il ruolo preponderante avuto dalla fenomenologia tedesca e francese nel prendere in considerazione il corpo come "essere al mondo" (Maurice Merleau-Ponty).
Risalgono all'inizio del secolo le prime azioni che spostano l'attenzione sulla fisicità e sul corpo come organismo: a Monaco,

Frank Wedekind, drammaturgo attivista e sovversivo, urina e si masturba sulla scena; nel 1909, a Vienna, Oskar Kokoschka ricorre a flussi di sangue durante la rappresentazione del suo dramma *Mörder, des Hoffnung der Frauen*; nel 1914 i futuristi russi, David Burliuk e Vladimir Majakovskij si dipingono viso e corpo; Marcel Duchamp, nel 1919, si fa fotografare da Man Ray dopo essersi rasato (*Tonsure*) e, nel 1920, vestendo abiti da donna, crea il suo alter ego femminile: *Rose Sélavy*. È tuttavia nella seconda metà del secolo che il corpo assume le potenzialità di un nuovo linguaggio, di un *medium* che l'artista sperimenta e aziona: *nuova pratica significante*, il corpo sarà in grado di produrre processi di significazione inediti nel campo delle arti visive[1].

La centralità e l'importanza assunte dal corpo sono state spesso messe in relazione agli eventi traumatici che hanno segnato il Novecento: la II Guerra Mondiale, l'Olocausto, l'avvento dell'era atomica. L'essere umano ha la necessità di elaborare un immaginario a partire da queste esperienze e di ri-affermarsi come soggettività, riposizionandosi all'interno di una nuova consapevolezza, quella della propria fragilità. Azionare, sperimentare, mettere al centro di ogni fare il proprio corpo ha significato soprattutto comprendere la possibilità di sentire, ascoltare, conoscere e riconoscere *sopra* e *attraverso* la carne, esperire dunque i limiti corporei di un sé che è essere umano.

In Giappone gli artisti affrontano il sentimento di irrealtà che li circonda in seguito al lascito disastroso del II conflitto mondiale. La situazione è esplosiva: i segni della guerra sono ancora visibili ma il paese guarda avanti verso una ripresa tecnologica ed economica, tanto che già nel 1968 sarà tra le potenze economiche mondiali più importanti. Nel 1950 il poeta Hara Tamiki cerca l'essere umano nei corpi tumefatti ed orribili "generati" dalla bomba atomica e scrive *This is a Human Being* ("This is a Human Being. / Please note what changes have been affected by the atomic bomb. / This body is grotesquely bloared, / Male and female characteristics are indistinguishable"); nel 1955 l'artista Kazuo Shiraga, durante la prima esposizione Gutai al Ohara

1 Carla Subrizi, *Il corpo come pratica significante. Passioni e emozioni nell'arte della seconda metà del Novecento (Trauma e esperienza)*, in "Critica del testo", XIII/3, 2010, pp. 295-316.

Kaikan Hall di Tokyo, si getta nel fango e si muove come lottando contro di esso (*Challenging Mud*); Saburo Murakami, durante la medesima manifestazione, si avventa contro una serie di superfici bidimensionali (*At one moment opening six holes*, poi documentato l'anno seguente come *Breaking through many paper screens*). Volontà di agire anche contro e oltre il fango, e al di là delle realtà fino a quel momento conosciute: la presenza del corpo in questi anni ha significato l'impegno risolutivo di una affermazione che diviene coraggiosa testimonianza.
Nel 1952 l'artista francese Yves Klein si reca in Giappone, dove vive una esperienza che lo porterà, nel 1958, ad abbandonare la pittura monocroma per scegliere invece di utilizzare il corpo come "pennello vivente": in *Anthropometry of the Blue Epoch*, del 1960, Klein dirige due modelle nude che si coprono di vernice blue ed imprimono il loro corpo su ampi fogli di carta appesi al muro, creando composizioni di *silhouettes*. Le tracce lasciate dai corpi sono per l'artista memoria delle ombre di Hiroshima nella catastrofe atomica. Contemporaneamente anche Piero Manzoni inizia a *segnare*, mediante il proprio corpo, la realtà circostante. Il 21 luglio del 1960 presenta alla Galleria Azimut di Milano la performance *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico divorare l'arte*. L'artista firma, con l'impronta del pollice, alcune uova sode che sono distribuite al pubblico per essere consumate. Nel 1961, presso la Galleria La Tartaruga di Roma, Manzoni firma per la prima volta degli esseri umani trasformandoli in *Sculture viventi*.
Body art, *art corporel*, *arte del comportamento*, sono tutti termini con i quali si è definito un uso del corpo da parte dell'artista mediante azioni, eventi, *performance*, che hanno previsto la presenza o meno di un pubblico consapevole di quello che poteva avvenire e la documentazione mediante video e fotografie. Riviste quali "Avalanche" di Willonghby Sharp e "Artitudes", i manifesti sull'*art corporel* di François Pluchart hanno presentato e fatto conoscere le differenti espressioni e modalità operative delle pratiche artistiche legate all'uso del corpo[2].

2 Per una più ampia trattazione si rimanda a: François Pluchart, *Body as Art*, in "Artitudes", n. 1, 10/19/1971; RoseLee Goldberg, *Performance art: from Futurism to the present*, Thames and Hudson, London 1979; RoseLee Goldberg, *Live art since the '60s*, Thames and Hudson, London 2004; Amelia

Il corpo (dell'artista) assume su di sé l'urgenza di dichiarare la necessità di una fondazione originaria: l'azione non ha più il significato di un agire meccanico, concatenato, ma diviene possibilità di creare un *discorso di senso*. Il corpo e l'azione attivano processi che producono significati, all'interno dell'*esperienza del linguaggio*. Corpo dunque *come linguaggio*, e come bisogno di trattare con qualcosa di *represso, rimosso* che ritorna alla superficie dell'esperienza. Questo afferma Lea Vergine nel 1974, quando analizza il ruolo del corpo come soggetto agente, nel tentativo di comprendere i termini attraverso i quali inscrivere l'ossessione performativa per il corporeo. Il corpo dell'artista è, per Vergine, ossessionato dall'obbligo di *esibirsi per essere capace di essere*. Alla base della Body art si trova la necessità inappagata di un amore, un *amore primario*, e l'aggressività che contraddistingue molte *performances* nascerebbe dunque da questo amore non corrisposto[3]. L'uso del corpo negli anni Sessanta è esercizio critico che, secondo Vergine, denota un sentimento di nostalgia estetizzante che richiede un rapporto con il reale, di cui ci si sente incapaci.

Dobbiamo ricordare che il linguista inglese John Langshaw Austin, nelle lezioni tenute tra il 1951 e il 1955, osservava come elementi di performatività fossero inscritti all'interno del linguaggio. Parlando di *atti* linguistici (*speech acts*), Austin individuava la funzione di prestazione (*performance*) del linguaggio, ovvero quella nella quale esso si configura come *un fare*, legato all'azione[4].

Il linguaggio performativo di Austin è illuminante se accostato alle pratiche artistiche che utilizzano il *corpo come linguaggio*. Il corpo diventa un gesto, corpo espressivo, a volte un corpo attivista, o un corpo feticcio.

Negli anni Sessanta la presenza del corpo e la potenzialità del suo agire assumono centralità anche nel contesto socio-politico. I

Jones, *Body Art. Performing the subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998.

3 Lea Vergine, *Il corpo come linguaggio. Body art e storie simili*, Prearo, Milano 1974 (nuova ed.: *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano 2000), p. 7.

4 John Langshaw Austin, *Come fare cose con le parole*, (*How to do Things with Words*, 1962), Marietti S.p.A., Genova-Milano 1987.

movimenti di liberazione delle donne e per i diritti civili, il pacifismo, le rivolte studentesche e quelle contro la guerra nel Vietnam, caratterizzano questo decennio per lo straordinario grado di interazione tra azione e politica, e per il contenuto sociale ed estetico dell'arte. Le agitazioni, i cambiamenti politici, economici e culturali interessano l'intera sfera sociale e mostrano i segni di una crisi identitaria profonda nei paesi occidentali. Le trasformazioni evidenti nelle pratiche artistiche coincidono dunque con le trasformazioni che sconvolgono la società. Le sperimentazioni radicali del corpo individuano la possibilità di utilizzare un nuovo linguaggio all'interno del quale si indagano l'azione, il gesto, i comportamenti, la sessualità, le emozioni, che diventano i nuovi materiali dell'arte. L'opera d'arte si situa al livello dell'atto e del tempo reale ed il corpo emerge come luogo dove il pubblico dominio incontra il privato, dove il sociale è negoziato. Il corpo, come suggerisce il sociologo francese Henri Lefebvre, è il mezzo tramite il quale noi produciamo noi stessi come esseri sociali, tramite il quale noi generiamo *spazio sociale*[5].
Per Julia Kristeva è impossibile pensare un campo d'azione e di pensiero che non sia la pratica, perché è in questo stato che il soggetto non cessa mai di essere messo in atto. Il soggetto, anzi, si costituisce in virtù di tale pratica[6]. Comprendiamo dunque in quale senso Carla Subrizi parla di *corpo come pratica* in grado di proporre nuovi dispositivi significanti[7].

Oggetti in azione

Vorrei prendere in considerazione la presenza e l'uso di oggetti nelle pratiche artistiche in cui il corpo è centrale. Quali necessità dichiara il corpo che si relaziona verso l'esterno, anche mediante

5 Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, Anthropos, 1974.
6 Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, (*La révolution du langage poètique*, 1974), Spirali, Milano 2006, p. 170.
7 Si veda il già citato Carla Subrizi, *Il corpo come pratica significante. Passioni e emozioni nell'arte della seconda metà del Novecento (Trauma e esperienza)*, in "Critica del testo", XIII/3, 2010; e, della stessa autrice, *Il corpo disperso dell'arte,* Lithos, Roma 2000.

la scelta di specifici oggetti? E quali strategie d'azione e reazione mette in campo? Quali significati *ulteriori* produce l'uso di oggetti nelle pratiche corporali?
Gran parte della critica ha spesso sostenuto che gli artisti che hanno operato attraverso il corpo, a partire dalla svolta del secondo Novecento, lo fecero come alternativa alla produzione di un'opera come prodotto, come defezione dalla commercializzazione e dalla mercificazione[8]. Per Kristine Stiles si tratta invece di considerare gli oggetti che provengono dal "compiere azioni" (in ingl. *to come "out of action"*) come *action-objects* che assumono il valore di *connettori* di significato. Compreso come *connettore*, l'oggetto dichiara non solo se stesso come opera d'arte, ma esprime anche le modalità che conducono indietro lo spettatore fino all'azione, in una catena di interdipendenza. La studiosa suggerisce di considerare gli oggetti con i quali l'azione si rapporta come qualcosa che descrive ciò che *ora* è connesso a *ciò che viene dopo il momento attuale*, l'ora, sottolineando dunque la *relazionalità tra azione,* che muove attraverso l'oggetto, ed *i testi*, fino ad entrare in connessione con le *persone* e i *luoghi* che accolgono l'opera, in una serie continua di reciprocità[9].
Come avremo modo di vedere attraverso gli esempi selezionati, sono le artiste donne che nel Novecento hanno affermato con maggiore forza e determinazione la necessità di rendere presente, visibile il corpo (un corpo non più rappresentato nelle stereotipate figure di Maria o Maddalena), di sentire la carne e gli organi di cui è composto per dimostrare capacità e possibilità d'azione nel sociale. E le donne, più degli uomini, hanno messo in contatto il proprio corpo con gli oggetti o, per meglio dire, con un certo tipo di oggetti. Tali oggetti sono stati utilizzati per rinforzare il discorso e lo spazio d'azione in cui le artiste hanno voluto discutere ed affrontare temi fino a quel momento inammissibili: la

8 Allan Kaprow, *Assemblage, Enviroments, and Happenings*, Harry Abrams, New York 1966, p. 156; Lucy Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Praeger Publishers, New York 1972, p. 263; Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, London and New York 1993, p. 146.
9 Kristine Stiles, *Uncorrupted joy: international art actions*, in Paul Schimmel (ed. by), *Out of actions between performance and the object. 1949-1979*, Thames and Hudson, London 1998, pp. 227-329.

violenza sessuale, la gravidanza, il parto, il lavoro domestico, la sessualità, il corpo stesso in tutte le sue funzioni. Per le donne dunque l'arte è in questi anni un terreno di indagine prima di tutto personale, per rivelarsi però un luogo di presa di coscienza politica.

Proprio in questi decenni, spronate anche dalla lettura di Simone de Beauvoir che, nel *Secondo sesso* (pubblicato in Francia nel 1949 e in Italia nel 1961), constata lucidamente che "donne non si nasce, lo si diventa"[10], le donne si riuniscono in "gruppi di autocoscienza", con l'intenzione di affrontare e gettare luce su meccanismi secolari di abusi.

Dalle proteste contro la scarsa presenza di artiste nelle gallerie e nei musei alla riscoperta del linguaggio perduto delle arti decorative artigianali, la prima fase della loro produzione artistica è molto attiva e porta all'organizzazione di manifestazioni ed esposizioni dedicate a queste problematiche[11]. Nel 1972 Judy Chicago allestisce una esposizione dal titolo *Womanhouse*, in cui ventiquattro donne artiste ristrutturano una casa di Los Angeles, fondendo lo spazio dell'esposizione con quello domestico. Chicago realizza *Menstruation Bathroom*. In un vero e proprio bagno sono disseminate le piccole cose triviali di una intimità solitamente lontana dagli sguardi maschili: cosmetici, assorbenti, biancheria, cuffie da bagno, indumenti intimi.

È fondamentale in questa prima fase sovvertire ruoli, posizioni e tecniche tradizionali che nel tempo hanno costituito un vero e proprio canone. Shigeko Kubota, con una operazione di rovesciamento dell'idea del *pennello vivente* di Yves Klein, esegue la

---

10 Simone de Beauvoir*, Il secondo sesso* (*Le deuxième sexe*, 1949), Il Saggiatore, Milano 2002.

11 Ricordiamo l'organizzazione del *Feminist Art Program*, a Fresno, in California, nel 1970, da parte di Judy Chicago e, nel 1971, la costituzione, da parte della stessa Chicago insieme a Miriam Shapiro, del *Cal Arts* di Valencia (California), primo programma dedicato alla produzione artistica di e sulle donne.

Per un approfondimento e una analisi più ampia si rimanda a: Linda Nochlin, *Why have there been no great women artists?*, in "Art News" 69 (mar. 1970-feb. 1971), pp. 22-39; Linda Nochlin, *Women, art, and power and other essays*, Thames and Hudson, London 1989; Linda Nochlin, *Representing women*, Thames and Hudson, London 1999; Rozsika Parker, Griselda Pollock, *Old mistresses. Women, art and ideology*, Pandora, London 1981;

performance *Vagina Painting*, nel 1965, partecipando al Perpetual Fluxus Festival, Cinematheque, a New York. Dopo aver disteso a terra un grande foglio di carta, l'artista fissa al cavallo della sua biancheria intima un pennello e traccia vigorose pennellate di vernice rossa. Niki de Saint-Phalle, altrettanto vigorosamente, spara con un fucile calibro 22 contro la tela su cui ha collocato piccoli sacchi carichi di pittura colorata (*Tir à volontè*, 1961). Attacchi alla *carne* dell'opera, i *tiri* di Niki de Saint-Phalle mettono in relazione il fucile ed il quadro, due oggetti che mediante la modificazione della loro struttura interna, rimettono in discussione i propri ruoli. La configurazione definitiva del quadro sarà quella di una tela che porta con se le tracce della violenza subita, della sua precedente distruzione. I colori fuoriusciti saranno la *patina*, l'*impronta* di una azione.
L'azione artistica come possibilità di eliminare l'oggettività dell'opera d'arte, la sua materialità, è molto importante. La distruzione dell'opera e la messa a nudo del corpo e dei rapporti sociali sono evidenti in *Cut Piece* (1964), performance durante la quale Yoko Ono rimane ferma, immobile, mentre le persone del pubblico, utilizzando una forbice messa a disposizione dall'artista, sono invitate ad avvicinarsi e a tagliarle gli abiti. Riflessione sull'abuso e sulla capacità di resistere e sopravvivere, questa performance permette di comprendere come nessun discorso sul corpo possa essere neutro, ma obbliga a chiarire le dinamiche ad esso connesse, i desideri, la sua temporalità, la sua fragilità. L'oggetto si fa veicolo per l'esperienza corporea, per indirizzare lo stato psichico del soggetto e per relazionarsi con l'esterno e con l'altro.
Gli oggetti giocano un ruolo importante nella regolazione e nell'adattamento dei ruoli, incarnando i rapporti sociali e rappresentando una sorta di materializzazione di tali rapporti[12].
Il lavoro di Lygia Clark si focalizza sulla dimensione psicologica dell'esperienza sensoriale. L'artista realizza una serie di opere chiamate *propositions*, oggetti utilitari e facilmente reperibili, come costumi, sacchetti di plastica, sassolini, strisce di carta, ai

Helena Reckitt (a cura di), *Arte e Femminismo*, Phaidon, London 2005.
12 Bruno Latour, *Science in action. How to follow scientists and engineers through society*, Milton Keynes, Open University Press, 1987; Langdon Winner, *Do artifacts have politics?*, in "Daedalus" n. 109, 1980, pp. 121-133.

quali Clark associa istruzioni per interagire con essi. L'artista invita le persone a sottoporsi ad una sperimentazione sensoriale, utilizzando occhiali di protezione, guanti e maschere. Importante è il momento dell'interazione. La costruzione del senso e la modificazione dello spazio sono infatti delegati in gran parte allo spettatore, che integra l'opera con la dimensione temporale, ovvero con la durata del suo intervento. Nella serie *Nostalgia del corpo*, del 1966, l'artista lavora con *oggetti transitori*. Alcune opere non sono realizzate con l'intenzione di essere esposte ma sono costituite da indicazioni: "Soffiare in un sacco di plastica, chiuderlo, comprimerlo tra le mani e mettere un peso in equilibrio su uno degli angoli". Sono queste istruzioni che spingono ad una nuova definizione del rapporto tra l'artista, l'oggetto e lo spettatore, e ad abolire lo *status* di spettatore per sostituirlo con quello di partecipante. Come luogo di incontro dell'individuale e del collettivo, il corpo è mobilizzato per attivare e cancellare la divisione tra l'io e l'altro, il corpo e lo spazio.

L'esplorazione del corpo intorno agli anni Settanta si muove per l'artista VALIE EXPORT, vicina al contesto degli Azionisti viennesi, verso una auto-appropriazione del corpo femminile come oggetto da guardare e toccare, supporto di segni di informazioni. Trasgredendo i limiti imposti dai taboo, l'artista cerca il confronto con il pubblico. In *Tapp und Tastkino* (*Bussa e tocca*), nel 1968, EXPORT cammina per la strada con un teatrino in miniatura costruito intorno al torace nudo. Con l'aiuto di un megafono, Peter Weibel invita il pubblico ad avvicinarsi, infilare le mani nel teatro e toccare i seni dell'artista. L'infrazione dei limiti della comunicazione socialmente accettata smaschera dunque l'oggettificazione del corpo della donna. È il corpo stesso che è utilizzato come forma plastica nel ciclo *Körperkonfigurationen* (*Body Configuration*, 1972-1976), in cui l'artista si conforma alle diverse strutture spaziali, adagia e *adatta* il proprio corpo in un paesaggio, seguendone le linee o imita la configurazione degli oggetti: accovacciata accanto ad un blocco di pietra, oppure sdraiata a formare i gradini di una scala.

Negli anni Settanta si mettono in risalto e si criticano le dinamiche culturali che per millenni hanno perpetuato un medesimo stereotipo culturale come punto di vista principale di riferimento.

Le artiste rileggono la storia dell'arte e ne individuano i passaggi legati allo sguardo maschile. Se nei secoli precedenti la presenza del corpo femminile era relegata ad una raffigurazione sublimata (corpo bello, sacro, iconografia mariana, la madre, santa, o prostituta, bella e provocante) che tuttavia manteneva e accertava una distanza dalla realtà, negli anni Sessanta e Settanta le donne vogliono affermare la loro esistenza e la loro presenza fisica, reale. Quali gli strumenti che permetteranno questo processo? Tutto ciò che fino a questo momento è stato demonizzato, cancellato, considerato da relegare in zone oscure dell'intimità femminile - mestruazioni, assorbenti, pannolini dei bambini, etc. - assume rilevanza e forza espressiva.

Come artista e come oggetto. Ovvero alcuni corpi e alcune donne.

Nel 1975 Carolee Schneemann, indossando solamente un lenzuolo, annuncia al pubblico che leggerà un brano tratto dal proprio libro *Cézanne. She Was a Great Painter*. Si disfa del lenzuolo e stende grandi pennellate di fango sui contorni del corpo e del volto. A questo punto sale su un tavolo e legge il testo assumendo pose da modella, con il libro in equilibrio su una mano. Lasciato cadere il libro estrae lentamente un rotolo di carta dalla vagina e legge brani tratti da testi femministi scritti da lei stessa per un'opera precedente. *Interior scroll* è il titolo di questa opera. Il corpo è territorio visivo e testo: non è solo produttore di immagini, ma esplora i valori delle immagini della carne come materiale.
In *S.O.S. Starification Object Series* (1974-79) Hannah Wilke, come un manichino, indossa particolari di un abbigliamento che allude a stereotipi femminili: occhiali da sole, cappello da *cowboy*, etc. e realizza una serie di autoritratti. Le "stigmate" di *chewing-gum* applicate su tutto il suo corpo, come cicatrici, imitano forme di vagine, denotando ulteriormente la sessualità del suo corpo, corpo ferito e *scarificato*. La serie, composta da ventotto fotografie, nasce dalla performance in cui l'artista, a petto nudo, flirta con gli spettatori che masticano *chewing gum*, poi fissati sopra la sua pelle e modellati come labbra. "Creare le mie

proprie immagini come artista e come oggetto – dichiara Wilke – è stato importante per me, per rifiutare totalmente l'essere oggetto. Mi sono trasformata in oggetto per idealizzare la donna, nella maniera in cui gli uomini lo fanno così spesso, per restituirgli il suo corpo. Ho ripreso possesso del mio corpo in luogo del farlo *creare* da qualcun altro"[13].
La sensazione, come potenzialità della percezione, è la nuova modalità di riflessione. Sempre più importante è dunque l'esperienza, da sperimentare sul corpo, o meglio sulla carne. La pelle, pellicola tra interno ed esterno, assume la valenza di un confine, un limite da esperire. E la ferita permette di aprire, di rendersi disponibili al sentire, al mutamento, all'alterazione, alla divisione. Marina Abramovic, in *Rhythm 10*, del 1973, applica il meccanismo del gioco russo alla volontà di mettersi alla prova, di confrontarsi con il dolore, con il sangue ed i confini fisici e mentali del proprio corpo. L'artista conficca velocemente il coltello fra un dito e l'altro della sua mano e tutte le volte che si taglia sostituisce il coltello (ne ha venti a disposizione) e registra l'operazione sul primo registratore. Dopo essersi tagliata venti volte riavvolge il nastro, riascolta i suoni e ripete il gioco tagliandosi altre venti volte esattamente negli stessi punti, cercando – come lei stessa afferma – "di fondere passato e presente, compreso l'errore"[14]. Il rumore è molto importante. La performance si chiude con l'immagine dei coltelli, delle macchie di sangue e del registratore che riproduce un duplice suono: quello della prima e quello della seconda parte del gioco. Nella performance *Rhythm 0*, realizzata a Napoli, nel 1974 (Studio Morra), la Abramovic lascia alcune istruzioni agli spettatori: "Sul tavolo ci sono settantadue oggetti che potete usare su di me come meglio credete. Io mi assumo la totale responsabilità per sei ore. Alcuni di questi oggetti danno piacere, altri dolore". Tra gli oggetti gli spettatori trovano anche una pistola. L'idea è di sperimentare fino a che punto si può essere vulnerabili, dove si può spingere il pubblico e cosa si può fare con il proprio corpo. La performance

13 Linda Montano (a cura di), *Performance artists talking in the eighties: sex, food, money, fame, ritual, death*, Berkley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2000, p. 138.
14 Marina Abramovic, *Body-Art*, in *Marina Abramovic*, Fondazione Antonio Ratti, Edizioni Charta, Milano 2002, p. 15.

dura dalle 20.00 di sera alle 2.00 del mattino seguente. Inizialmente non succede nulla, poi il pubblico diviene aggressivo: alcuni le tagliano gli abiti, altri le conficcano spine di rosa all'interno della pelle, altri ancora le puntano una pistola alla tempia.
La lama del rasoio è uno degli oggetti ricorrenti nelle azioni di Gina Pane per ferire il proprio corpo e per riconnettere, ri-aprire, reintrodurre la sensibilità. Tra il 1968 e il 1978 l'artista mette il proprio corpo al centro di una pratica che assume i caratteri rituali di una attivazione dello sguardo dello spettatore.
Il suo corpo entra in contatto con sostanze fluide, con il fuoco, con le pietre, con le spine delle rose, con le lamette, con frammenti di vetro, con chiodi, tutti oggetti che trasfigurano il corpo in carne, traducendo il dolore in dimensione spirituale. Nel 1972, in un appartamento di Parigi, realizza *Le lait chaud*. Vestita di bianco, si taglia il viso con una lametta e il sangue scivola lentamente sulla sua camicia, provocando la reazione terrorizzata del pubblico.
Lame sono presenti anche nelle grandi installazioni di Rebecca Horn, dove interagiscono vari oggetti: vasi trasparenti riempiti di liquidi (latte, colore), martelletti, piume, oggetti delicati e pericolosi animati da motori meccanici. Gli oggetti qui non producono incisioni sulla pelle dell'artista, ma sono protesi del corpo umano, sue estensioni, che inibiscono o enfatizzano il movimento del corpo. Gli oggetti/protesi producono avvicinamenti, interruzioni, minacce, seduzioni e permettono di "vedere come un corpo", di "sentire come un corpo". *Finger-gloves* (1972) sono una sorta di dita che, applicate ai polsi, intensificano la percezione delle dita: l'oggetto è in questo caso uno strumento che permette di instaurare un rapporto tra il corpo, lo spazio e l'oggetto stesso.

Sovvertire gli spazi / sovvertire le relazioni

Molte artiste hanno sentito la necessità di scegliere, utilizzare, rimettere in questione gli oggetti appartenenti all'universo femminile, attivando quella grammatica secolare di mansioni e ruoli che connotano tale universo.
Dalla fine degli anni Sessanta Mierle Laderman Ukeles trasporta tutte le azioni che le donne svolgono nella cura della casa in contesti inediti. L'artista realizza una serie di interventi di pulizia e manutenzione di strade e luoghi pubblici (*Hartford Wash: washing, tracks, maintenance: Outside*, 1973), utilizzando gli strumenti tradizionali di un campo d'azione tutto al femminile (scope, secchi e spazzoloni, strofinacci, etc.).
A metà degli anni Settanta Birgit Jürgenssen realizza *Hausfrauen* (*Casalinghe*), disegni dal contenuto provocatorio che ritraggono casalinghe che lavano a terra utilizzando l'organo sessuale maschile: la casa diviene una prigione e la donna una gigantesca tigre. Nel 1975 si fa ritrarre indossando *Hausfrauen-Küchenschürze* (*Casalinga-Grembiule*), un grembiule a forma di cucina, oggetto metaforico a metà tra una gravidanza e una allusione fallica (con il filone di pane che esce dal forno).
È interessante ricordare anche le performances di Joan Jonas, in cui la presenza e l'uso di oggetti innescano punti di vista nuovi. *Mirror Pieces* è uno dei primi lavori in cui sono presenti elementi che poi continuerà ad utilizzare, come per esempio la partecipazione di altre persone, l'attenzione per gli aspetti coreografici, il coinvolgimento del pubblico. Il suo primo elemento d'arredo in scena è lo specchio. Jonas crea coreografie di movimenti in relazione allo spazio, alle linee diagonali e parallele, e al pubblico. Gli specchi, nei loro spostamenti sulla scena, riflettono e frantumano lo spazio, creando nello spettatore una percezione instabile e in movimento. In *Mirror Check* del 1970, presso la Ace Gallery di Los Angeles, l'artista è nuda e muove intorno al proprio corpo un piccolo specchio tondo, nel tentativo di arrivare a guardare quelle piccole aree dove solitamente non riesce ad arrivare con il solo sguardo. Lo specchio è dunque usato per innescare una de-costruzione femminista della relazione tra soggetto artistico e spettatore.
Le artiste rimettono in gioco spazi ed usi di oggetti che quotidia-

namente delimitano e confermano differenze e distinzioni, per mettere in crisi la cristallizzazione delle funzioni e dei ruoli. Anche Martha Rosler, fin dall'inizio degli anni Settanta, si confronta con i *media* popolari e con l'immagine della donna che da essi viene veicolata. Nel video *Semiotics of the Kitchen*, realizzato nel 1975, l'artista, come in una trasmissione televisiva, è in piedi dietro ad un tavolo traboccante di utensili. Prende un grembiule e, ad alta voce, dice "apron"; poi afferra una ciotola, e di nuovo dice "bowl", mimando il gesto di mescolare con forza. Seguita mostrando una mezzaluna, "chopper", che viene sbattuta su una ciotola. Prende un piatto di vetro ("dish") e vi sbatte sopra il coltello e la ciotola. Snocciolando l'intero alfabeto, mostra alla telecamera, di volta in volta, un oggetto (il cui nome inizia con la lettera appena citata) ed il suo relativo uso. Rosler brandisce minacciosa gli oggetti, muove un mestolo e poi lo lancia lontano. Via via che la dimostrazione prosegue, gli atti si fanno sempre più accentuati e nevrotici. Mima infine le lettere dell'alfabeto U, V, W, X, Y. La Z è un coltello che fende l'aria. Poi incrocia le braccia e sorride.

Le artiste hanno compreso come ogni rappresentazione sia il risultato di poteri gerarchici, e come le immagini possono essere facilmente recuperate e associate dalla cultura maschile, se non si opera una rottura radicale con i significati e le connotazioni della donna come corpo, sessualità, natura, oggetto del possesso maschile.
Negli anni Ottanta il campo di indagine sul quale operano le donne si allarga fino ad includere le identità visive e linguistiche di genere, sesso e razza. In questo decennio si assiste ad un ritorno del corpo nel discorso teorico di molte discipline. Sulla scena semiotica molto interesse assumono gli studi sulle passioni, sull'estesia e l'esperienza sensibile, nella prospettiva di una semiotica del corpo. La sintassi discorsiva si profila come memoria delle interazioni tra figure, in virtù delle impronte sul corpo della figura[15]. Involucro che assorbe e filtra ogni vulnerabilità, il corpo

15 Jacques Fontanille, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Meltemi, Roma 2004. Per gli sviluppi degli studi semiotici nell'ambito delle passioni, si veda: Algirdas J. Greimas, Jacques Fontanille, *Semiotica delle passioni dagli stati di cose agli stati d'animo*, (1991), Bompiani, Milano 1996.

agisce lasciando tracce e, nell'assenza, sopravvive nell'illusione di una presenza.
La vicenda personale di Mona Hatoum, nata a Beirut da genitori palestinesi, è rielaborata con disincanto nelle sue opere. L'esperienza della diaspora, la distanza e la fine di ogni idea di casa, spazio ormai insidioso, inquietante, estraneo sono elementi presenti nei lavori incentrati sulla elaborazione della lontananza da luoghi, oggetti, corpi e voci. Le sue installazioni coinvolgono il pubblico, introducendolo in ambienti che comunicano una sensazione di pericolo: elementi di disturbo sono sempre presenti all'interno di rigorose strutture, oggetti conosciuti diventano nemici, si rivoltano e cambiano funzione e significato.
Present Tense, realizzata nel 1996, è una installazione che rielabora il primo viaggio che l'artista compie in Israele. La mappa del percorso che realizza per "tornare" nel paese dei genitori, rimanda ad un percorso frammentato, che procede per tappe che seguono le divisioni territoriali decretate dall'Accordo di Oslo. La carta geografica restituisce dunque l'immagine di territori che portano ancora le cicatrici di drammatiche occupazioni. L'artista riproduce i contorni assurdi del viaggio che ha percorso premendo perle di vetro su una superficie realizzata con sapone all'olio di oliva, fabbricato a mano secondo la tradizione palestinese. Il sapone non rimanda solamente all'economia del paese, ma porta con se anche questioni politiche e memorie storiche (basti ricordare gli orrori dei campi di concentramento), fino a dare l'illusione, con il suo colore, di una superficie corporea, pelle sulla quale molteplici attraversamenti, possibili percorsi, tragitti interrotti, hanno creato una mappa irriducibile alla comprensione.

Abbiamo visto, nel breve percorso attraverso quelle pratiche artistiche che nel secondo Novecento hanno posto al centro di ogni riflessione il corpo, come l'azione, in alcuni casi, sia stata una nuova e diversa presa in considerazione dell'oggetto. Possiamo considerare quest'ultimo come un *dispositivo* che gli artisti (ed in particolare le artiste) hanno utilizzato per *ri-pensare il corpo*. Cosa significa? Cosa innescano e quale ruolo rivestono gli oggetti che abbiamo incontrato fino a questo momento?
L'oggetto si pone nei confronti dell'azione del corpo come un si-

stema mediante il quale si attivano molteplici *processi in divenire*, in grado di destabilizzare configurazioni già codificate. L'oggetto permette dunque di far vedere e far parlare in modo più evidente il corpo, stabilendo le direzioni del discorso, mettendo in discussione identità e consuetudini.
Gli oggetti che le artiste hanno utilizzato provengono da strategie di appropriazione tra le più diverse e a partire da svariati contesti. Abbiamo incontrato oggetti della quotidianità (utensili, specchi, pettini, assorbenti, etc.), oggetti pericolosi (fucili, armi, lame, chiodi, forbici) ed oggetti che indicano e dicono chi siamo e che ruolo abbiamo (abiti, strofinacci, secchi per lavare per terra, specchi, etc.).
Un oggetto non solo dichiara l'identità di chi lo usa, ma contiene le tracce della storia dell'azione, richiama alla mente un insieme di significati legati alla cultura, alla storia generale e alla storia intima e personale, alle geografie.
L'oggetto è in questo senso una *testimonianza* di sé, della propria vita, della sfera del privato. Le logiche d'uso e le sensazioni che innesca, le relazioni che crea o trasforma ci permettono di affermare che attraverso l'oggetto, nel secondo Novecento, è stato possibile costruire un *corpo emotivo*.

Vedere le forze
La video arte e i corpi

di Vincenzo Cuomo

All'interno del panorama delle arti della seconda metà del Novecento, la video arte appare come un genere artistico dai caratteri ibridi, in cui si incrociano esigenze artistiche spesso molto distanti tra di loro. Si potrebbe affermare che l'arte video sia stata, specie nei primi vent'anni della sua esistenza, un'arte fortemente *chiasmatica*, una pratica tecno-artistica di incrocio continuo tra poetiche e progettualità differenti. In un continuo confronto, quasi sempre critico e oppositivo, con l'immagine televisiva, in un continuo processo di distanziamento e di reciproca contaminazione con quella cinematografica, utilizzata spesso solo per registrare e conservare in immagini le performance della land art o della body art, anche di quella "estrema", lavorata al suo interno, a partire da Nam June Paik, dalla sua omologia con la musica, la video arte è stata, specie durante gli anni Sessanta e Settanta, una pratica fortemente ibrida[1]. Tuttavia, proprio in quello scorcio di anni questa pratica di registrazione delle performance – pratica agevolata dalla commercializzazione di telecamere sempre più maneggevoli e sofisticate – è riuscita a delimitare un *campo espressivo singolare*, per quanto aperto alle contaminazioni, campo espressivo che vorrei definire provvisoriamente e un po'

1Per una schematica ma chiara proposta di descrizione delle diverse tipologie dell'arte video degli anni Sessanta e Settanta, vedi Mario Costa, *Fenomenologia ed ermeneutica dell'immagine video artistica*, in *Artmedia. Rassegna internazionale di estetica del video e della comunicazione*, a cura di M. Costa, [catalogo fuori commercio], Salerno 1985, pp. 39-51. Il testo è stato poi ripubblicato dall'autore, con il titolo *I modi della video arte*, in Id, *L'estetica dei media. Avanguardie e tecnologia*, Castelvecchi, Roma 1999, pp. 253-261. Per un'efficace sintesi introduttiva alla video arte dagli anni Sessanta agli anni Novanta del Novecento, cfr. Francesco Berardinelli, *Video art*, in *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, a cura di Francesco Poli, Electa, Milano 2003, pp. 275-319; cfr. anche Silvia Bordini, *Arte elettronica*, Giunti, Milano 2004; e Sandra Lischi, *Il linguaggio del video*, Carocci, Roma 2005.

genericamente come quello di un'*immagine-tempo figurale* (e *a-narrativa*).
Il mio scopo, tuttavia, è quello di riflettere sull'*esplorazione* video-artistica del corpo. Sembrerebbe una drastica delimitazione del campo di indagine ma non è così, come spero di mostrare.

Figura 1 (da Vito Acconci, Centers, 1971)

L'esplorazione dei corpi è una delle due linee principali della ricerca video sin dagli inizi, essendo l'altra quello che potremmo definire "concettuale" e meta-semiotica[2]. Registrando tale seconda tendenza in un noto saggio del 1976, intitolato *Video: The Aesthetics of Narcissism*[3], Rosalind Krauss, in riferimento ad alcuni video da lei ritenuti esemplari – come *Centers* e *Air Time* di Vito Acconci, *Boomerang* di Richard Serra o *Now* di Linda Benglis – sosteneva che l'intero genere artistico della video arte

2 Per quanto riguarda questo altro settore di ricerca formale, specificatamente meta-semiotico, vale la pena ricordare alcune figure chiave della video arte internazionale: Vito Acconci (su cui vedi il saggio di Rosalind Krauss, *Video: The Aesthetics of Narcissism*, in *October*, Vol. 1., The MIT Press, 1976, pp. 50-64); Takahiko Iimura (su cui vedi *From "Time" to "See you". Takahiko Iimura*, *Film and Video Installations*, Istituto Giapponese di Cultura, Diagonale edizioni, Roma 1997); Wojciech Bruszewski e Josef Robakowski (su cui vedi Robert C. Morgan, *Vidéo néométaphysique. Le corps virtuel dans l'espace tactile*, in *Artmedia X,* Acte du Colloque International, L'Harmattan, Paris 2011, pp. 202-207).
3 Rosalind Krauss, *Video: The Aesthetics of Narcissism*, cit.

fosse centrato sulla *cattura* psico-corporea dell'artista, che, sottraendo il suo interesse agli oggetti del mondo, lo concentrava esclusivamente su di sé, in particolare sul suo corpo. L'errore della Krauss, tipico di una generalizzazione induttiva troppo prossima agli oggetti che si interpretano, consisteva, con tutta evidenza, nell'assolutizzazione di una pratica che effettivamente era diffusa in quegli anni, ma che poi la ricerca video successiva avrebbe sostanzialmente abbandonato, distanziandosi dal narcisismo concettuale di quegli esempi. Il tema dell'esplorazione dei corpi è rimasto, invece, forse quello principale della video-arte.

L'espressione "esplorazione del corpo" dice ancora troppo poco, perché è necessario operare una distinzione tra una esplorazione realistico-*psicotico e informale* dei corpi da un lato e un'esplorazione spazio-*temporale* e "figurale" dall'altro. La mia convinzione è che solo questa seconda modalità espressiva abbia consentito alla ricerca video l'elaborazione di una autonoma poetica dei corpi. Infatti, l'altra linea di ricerca, quella che è ormai nota sotto le etichette di "realismo psicotico" e/o di "informale"[4], adottata anche nella pratica video-artistica, è una scelta espressiva che, pur trovando nella *body-art* il suo campo di elezione, accomuna molte tendenze e pratiche interne alla produzione della cosiddetta "arte contemporanea". L'esplorazione realistico-psicotica e realistico-perversa dei corpi li mostra nella loro realtà *traumatica* e oscena, mostra i corpi ridotti alla *frammentazione* dei loro organi, alla esibizione dei loro orifizi e dei loro escrementi. L'attuale panorama dell'arte contemporanea include

4 Per quanto riguarda il cosiddetto "realismo psicotico" vedi innanzitutto Mario Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000, in particolare il capitolo II; vedi, inoltre, ma solo per l'ampiezza della documentazione, Francesca Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Bruno Mondadori, Milano 2008; cfr., inoltre, il classico Rosalind Krauss – Yve-Alain Bois, *L'informe. Istruzioni per l'uso*, trad. it. di E. Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2003; cfr. anche il piattamente descrittivo, ma utile, Sally O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea*, trad. it. E. Sala, Einaudi, Torino 2011; infine, vedi l'interpretazione lacaniana di questa linea realistico-psicotica dell'arte contemporanea contenuta in Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

svariate decine di artisti che hanno fatto tale scelta estrema e spesso dolorosa, tesa, in un illusorio e mortifero tentativo di sottrarre il corpo all'azione "castrante" del significante, al culto dell'abbietto e all'*acting out* dell'orrore (si pensi a Gina Pane, a Orlan o a Rudolf Schwarzkogler).
L'altra linea espressiva che troviamo nella video arte sin dagli anni Sessanta e Settanta, e che produce i suoi frutti più consapevoli nei decenni Ottanta-Novanta, è quella che ho appena definito esplorazione *temporale* e "figurale" dei corpi. Questa poetica trova nel video il suo campo di elezione. Con riferimento a Deleuze, potremmo affermare, in prima battuta, che in tal modo la video arte rientri a pieno titolo all'interno di una estetica della *sensazione*, tesa alla creazione di blocchi di "percetti" e di "affetti".
La nozione deleuzeana di "sensazione" è abbastanza nota e commentata, ma credo che sia opportuno sintetizzarla brevemente, per evitare equivoci terminologici.

Meditando sull'opera pittorica di Cézanne e di Bacon, riprendendo e rielaborando a suo modo le riflessioni di Henri Maldiney[5], a loro volta punto di confluenza di una certa linea della fenomenologia francese (Merleau Ponty) e della fenomenologia psichiatrica tedesca di Erwin Straus e Ludwig Binswanger, Gilles Deleuze sostiene – in *Che cos'è la filosofia?*, opera scritta con Félix Guattari[6] – che le opere d'arte sono tali solo se sono capaci di dipingere, scolpire, comporre "sensazioni". Le sensazioni di cui egli parla non sono affatto riducibili alle "percezioni" e alle "emozioni" soggettive, così come non sono riducibili ad una

5 Di Henri Maldiney vedi, *Regard Parole Espace*, L'Age d'Homme, Lausanne 1973; Id, *Cézanne e Sainte-Victoire. Pittura e verità*, trad. it. di F. Camerati, in Erwin Strauss – Henri Maldiney, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo nello spazio della fenomenologia*, a cura di Andrea Pinotti, Mimesis, Milano 2005, pp. 87-100; cfr. anche Id, *Della trans-passibilità*, trad. it, a cura di F. Leoni, Mimesis, Milano 2004; e Id., *Ouvrir le rien. L'art nu*, Encre marine, Fougères 2000, testo, quest'ultimo, che si inserisce in un campo di ricerca più ampio di analisi delle relazioni tra le concezioni occidentali e orientali dell'arte e della pittura.

6 Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, a cura di C. Arcuri, trad. it. di A. De Lorenzis, Einaudi, Torino 2002.

qualsiasi "referenza" oggettiva.

> Si dipingono, si scolpiscono, si compongono, si scrivono sensazioni – sostengono Deleuze e Guattari. Le sensazioni in quanto percetti non sono percezioni che rinviano a un oggetto (referenza): se assomigliano a qualcosa, è per una somiglianza prodotta dai loro stessi mezzi, e il sorriso sulla tela è fatto esclusivamente di colori, di tratti, di ombra e luce. Se c'è somiglianza nell'opera d'arte, lo si deve solo al fatto che la sensazione si rapporta al suo materiale: è il percetto o l'affetto del materiale stesso, il sorriso d'olio, il gesto di terracotta, lo slancio di metallo, l'ammasso della pietra romanica e l'elevazione della pietra gotica […]. Anche se il materiale non durasse che qualche secondo darebbe alla sensazione il potere di esistere e di conservarsi in sé, "nell'eternità che coesiste con questa breve durata" […]. Lo scopo dell'arte, attraverso il materiale è di strappare il "percetto" alle percezioni di oggetto e agli stati di un soggetto percipiente, di strappare l'affetto alle affezioni come passaggio da uno stato a un altro; in una parola, lo scopo dell'arte è estrarre un blocco di sensazioni, un puro essere di sensazioni[7].

Che cosa sono, quindi, i *percetti* e gli *affetti*, vale a dire questi «puri esseri di sensazione»? Deleuze chiarisce: «Il percetto è il paesaggio di prima dell'uomo, in assenza d'uomo»[8]; i *percetti* sono «i paesaggi non umani della natura»[9]. Dall'altro lato, gli *affetti* sono «i divenire non-umani dell'uomo»[10]. Infatti, «come il percetto va al di là delle percezioni, così l'affetto supera le affezioni. *L'affetto non è il passaggio da uno stato vissuto a un altro, ma il divenire non umano dell'uomo*»[11]. Creare dei «blocchi

(stabili) di sensazioni» significa «rendere sensibili delle forze insensibili che popolano il mondo», "scolpendole", "componendole"; creare affetti, ad esempio, è rendere visibile la trasformazio-

7 Ivi, pp. 164-165.
8 Ivi, p. 167.
9 Ivi, p. 168.
10 Ibidem.
11 Ivi. P. 172.

ne/deformazione che le "forze" compiono sul corpo. Ma bisogna tener presente che la "sensazione" non è riducibile alle forze che ne sono solo la condizione. Essa, potremmo dire, "emerge" dalle forze *senza somigliare* ad esse. «La musica deve rendere sonore forze non sonore, e la pittura visibili forze invisibili», aveva scritto Deleuze in *Bacon. Logica della sensazione*[12]. «Millet […] come pittore, si sforzava di dipingere la forza di gravità, non l'offertorio o il sacco di patate» e Cézanne si è sforzato per tutta la sua vita di «rendere visibile la forza di corrugamento delle montagne, la forza di germinazione della mela, la forza termica di un paesaggio»[13]. In queste affermazioni il pensatore francese, nonostante le vicinanze tematiche ed ermeneutiche con alcuni maestri della fenomenologia francese[14], si spinge, a mio avviso, fino a distanziare la sua estetica della *sensazione*, in quanto "cattura delle forze", dall'estetica del *sentire*, dalla quale aveva

12 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. it. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 1995, p. 117.

13Ivi, p. 118. Sulla teoria estetica di Deleuze, con particolare riferimento alla concezione dell'arte come "cattura delle forze" vedi la chiara sintesi di Anne Sauvagnargues, *De la capture di forces à l'image*, in *Ce que l'art fait à la philosophie. Le cas Deleuze*, Revue d'esthétique, n. 45, 2004, pp. 51-66. Sull'estetica di Deleuze, specie per le sue differenze rispetto alla tradizione fenomenologica, cfr. Katia Rossi, *L'estetica di Gilles Deleuze. Bergsonismo e fenomenologia a confronto*, Pendragon, Bologna 2005. Per un inquadramento delle riflessioni estetologiche di Deleuze all'interno della sua filosofia "empirista" e "sperimentale" si veda il bel volume di Paolo Godani, *Deleuze*, Carocci, Roma 2009. Per una valutazione accurata e intelligente dei rapporti tra il pensiero di Deleuze e la letteratura, si veda Paolo Vignola, *La lingua animale. Deleuze attraverso la letteratura*, Quodlibet, Macerata 2011.

14 Il Maurice Merleau-Ponty de *L'occhio e lo spirito* (trad. it. di A. Sordini, SE, Milano 1989) e de *Il visibile e l'invisibile* (trad. it. di A. Bonomi, Valentino Bompiani, Milano 1969) sicuramente, ma soprattutto Henri Maldiney. In *Cézanne e Sainte-Victoire* (op. cit.) quest'ultimo, dopo aver sostenuto che, attraverso i dipinti della *Saint-Victoire* non siamo immersi nell'immaginario ma nel *reale*, scrive «Lo spazio di Cézanne non è un ricettacolo, un contenitore di immagini o di segni. È un campo di tensioni. I suoi elementi o momenti formatori sono essi stessi eventi: esplosioni, rotture, incontri, modulazioni, alcuni dei quali, equivalenti, sono in risonanza nello spazio, ed altri, opposti, sono in scambio reciproco e totale in una durata monadica. Il ritmo che li riprende dall'inizio, conferisce agli elementi la loro dimensione formale, ossia la dimensione in base alla quale una forma si forma, e che è questa forma stessa» (p. 88-89).

preso in qualche modo il suo avvio.

Ad un certo punto del suo libro su Bacon, il pensatore francese scrive, a proposito della resa visibile delle forze: «Talora si tratta della medesima forza: il Tempo, insonoro e invisibile, come dipingerlo o farlo udire?»[15].
Ebbene, è proprio la resa visibile di questa forza che è il Tempo che sembra caratterizzare quella linea di ricerca video che ho definito prima "esplorazione temporale e figurale" dei corpi. Ben al di là del cinema, la video arte è stata capace di dar *forma* al tempo, nel suo essere movimento *reale* e non immaginario o fantasmatico delle cose. Per dirla con un'espressione poi resa famosa dallo stesso Deleuze, è la video arte la vera forma del tempo inteso come *immagine-movimento*[16], del tempo come flusso reale di continua trasformazione e deformazione delle cose. Ben la di là del cinema, legato comunque, anche nelle sue realizzazioni più sperimentali, alle forme della *narrazione*, all'illustrazione e al figurativo, l'arte video è capace di un produrre *figurale*, rendendo visibili, attraverso le trasformazioni dei corpi (di tutti i corpi, non solamente di quelli "umani"), le forze che li attraversano, li deformano, li fanno *divenire*. L'immagine-(tempo)-*movimento* è il darsi stesso del *divenire* dei corpi, è il loro divenire *figurale*, divenire che mostra sia le *zone di indiscernibilità* "tra" i corpi, sia le zone di *ibridazione simbiotica* a cui essi accedono, come cercherò di mostrare fra poco.
Prima di farlo, vorrei chiarire, con qualche esempio, fino a che punto l'esplorazione temporale e figurale dei corpi sia da considerarsi la linea di ricerca video più interessante e produttiva.
Innanzitutto, questa è stata la strada percorsa, a partire dagli stessi anni Sessanta, da molti video artisti: penso, ad esempio, a Ed Emschwiller, Gary Hill, a Woody e Steina Vasulka, ma soprat-

15 Gilles Deleuze, *Bacon. Logica della sensazione*, cit., p. 117.
16 Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, *Cinema I*, Ubulibri, trad. it. di J.-P. Manganaro, settima edizione, Milano 2010. «Il fatto è che il cinema – scrive Deleuze – ancor più direttamente della pittura, dà un rilievo e una prospettiva nel tempo; esprime il tempo stesso come prospettiva o rilievo. Per questo il tempo assume essenzialmente il potere di contrarsi o di dilatarsi, come il movimento assume il potere di rallentare o di accelerare» (Ivi, p. 38). Un giudizio questo che si attaglia ancora di più all'immagine video.

tutto a Bill Viola e Robert Cahen. Spesso i critici hanno utilizzato l'espressione "scolpire il tempo" a proposito di questi ultimi due artisti. In effetti, anche se con finalità poetiche differenti, sia Viola che Cahen hanno lavorato fondamentalmente alla resa visibile del tempo, dove il tempo è la parola che *riassume* ogni "divenire", ogni mutamento cui i corpi, tutti i corpi, non solo quelli umani, sono soggetti. Nonostante la complessità della sua proposta artistica, legata ad una "orientalizzazione" della fruizione dell'immagine-movimento[17],

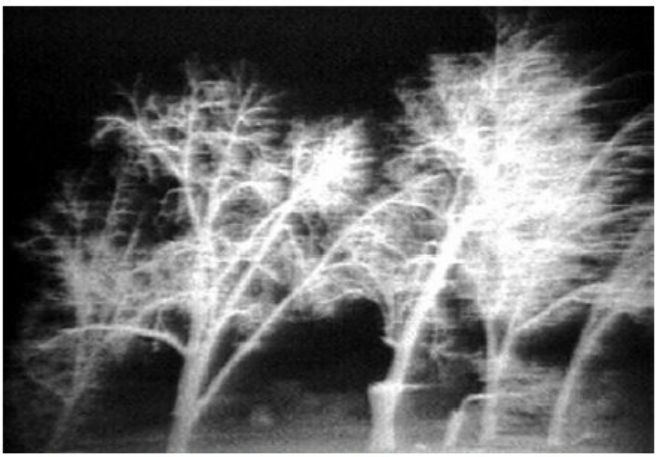


Figura 2 (da Bill Viola, The passing, 1991)

Bill Viola (figura 2) utilizza la videocamera, come rileva Sandra Lischi, come un «microscopio del tempo»[18] e come uno strumento per «relativizzare il nostro sguardo e il nostro tempo provando

17 Tema su cui occorre riflettere senza facili scorciatoie e pregiudizi (positivi o negativi) di sorta, per chiarire le modalità e il senso culturale e sociale di tale ibridazione orientalizzante di tutta una linea della ricerca artistica del Novecento, specie americana (si pensi, innanzitutto, a John Cage).

18 Sandra Lischi, *La sostanza del tempo*, in *Bill Viola. Works (Hatsu-Yume, I Do not Know What It Is I Am Like*, *The Passing*, a cura di B. Di Marino, con testi di A. Costa, S. Lischi, V. Valentini, Gianluca & Stefano Curti Editori, 2009, [p.] 7). Per un'introduzione alla poetica dell'immagine-tempo in Viola, vedi Otto Neumaier, *Spazio, tempo, video, Viola*, in AA. VV., *L'arte di Bill Viola*, a cura di Chris Townsend, trad. it. di L. Pece e N. Poo, Bruno Mondadori, Milano 2005, pp. 47-71.

ad assumere quelli di un animale, di una pianta, di uno specchio d'acqua»[19].
In un appunto del 1984 Viola scrive:

> Nel mio lavoro sono stato estremamente consapevole della macchina da presa come rappresentazione del punto di vista-punto di coscienza. Il punto di vista, collocazione percettiva in uno spazio, può essere punto di coscienza. Ma mi sono interessato a come possiamo spostare questo punto di coscienza sopra e attraverso i nostri corpi e fuori, sopra le cose del mondo […] voglio fare in modo che la mia telecamera diventi l'aria stessa. Che diventi la sostanza del tempo e la mente […][20]

Il tempo come forza di trasformazione dei corpi è al centro anche della ricerca video di Robert Cahen[21] (figura 3), ricerca caratterizzata «da un'indagine continua, attenta, appassionata, sulla nozione di *passaggio* […] Passaggio anche come transito, trasformazione, metamorfosi, cambiamento di stato, sia della realtà ripresa che dello sguardo»[22]. Jean-Paul Fargier, riferendosi alle opere di Cahen, ha parlato della loro «mineralità flessibile», per cui «l'immagine visiva diventa archeologica, stratigrafica, tettonica»[23].

---

19 Ibidem.

20 Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House*, *Writings 1973-1994*, Thames and Hudson, London 1995, p. 148, cit. in Sandra Lischi, *La sostanza del tempo*, cit., [p.] 7.

21Tutta l'opera video di Cahen è una esplorazione temporale e "figurale" dei corpi: Da *L'invitation au voyage* (1973) a *Juste le temps* (1983) a *Voyage d'hiver* (1993), *Corps flottants* (1997), *L'étreinte* (2003).

22 Sandra Lischi*, Il respiro del tempo. Cinema e video di Robert Cahen*, Edizioni ETS, nuova edizione, Pisa 2009, p. 123; Su Cahen poco utile e filosoficamente dilettantesco, nonostante il titolo, è il libro di Giulio Latini, *Al di là della notte. Figure d'Oriente nell'arte video di Robert Cahen*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2009.

23 Jean-Paul Fargier, cit. in Sandra Lischi, *Il respiro del tempo*, cit., p. 53. Lischi cita, a tal proposito, anche una acuta osservazione di Paul Virilio sull'abitudine diffusa dell'utilizzo amatoriale e casalingo del *rallenti* per scorrere le immagini video-registrate «Vogliono vivere il tempo della crescita delle piante – scrive il sociologo francese. Sono scontenti del tempo che è dato loro da vivere, cioè della propria velocità. Vogliono vivere non solo il corpo del mondo, ma tempi altri, che sono appunto quelli del crescere delle piante […]

Figura 3 (da Robert Cahen, Voyage d'hiver, 1993)

Mettere in immagine il tempo-movimento significa creare, come dicevo (utilizzando Deleuze) dei blocchi di sensazione, di percetti e di affetti. L'immagine video è in tal senso la vera e propria *immagine-movimento*, molto più di quella del cinema, perché quasi sempre libera dalle esigenze della narrazione e del discorso simbolico.

Tuttavia, rispetto alla pittura e alla scultura, il video è capace di creare blocchi di sensazioni del tutto inediti, portandoci a forzare (e radicalizzare) la stessa estetica della sensazione. Prima di indicarne il motivo, vorrei cercare di mettere in evidenza la distanza tra l'estetica della sensazione e quella, da cui pure parte le mosse, del *sentire*. Lo farò tratteggiando brevemente le vicinanze e le differenze tra Deleuze e Merleau Ponty, vale a dire tra l'estetica della sensazione e l'estetica della *carne*.

Nelle sue ultime riflessioni Merleau Ponty[24] elabora, come è

Cercano in effetti di identificarsi col corpo geografico, ma anche col tempo geografico di specie differenti» (Ivi, p. 58-59).

24 Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, tra. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 1969; Id, *L'occhio e lo spirito*, trad. it. di A. Sordini, SE, Milano

noto, una ontologia (e un'estetica) della *carne* (*chair*), intesa come la *stoffa* e l'*elemento* di cui sono fatti sia il "soggetto senziente" che l'"oggetto sentito". Il punto di avvio e di ritorno di tutta la sua riflessione[25] è comunque il corpo, considerato come «l'unico mezzo per andare al cuore delle cose»[26]. Per tale ragione egli sostiene che «noi percepiamo le cose stesse, che noi siamo il mondo che si pensa – o che il mondo è nel cuore della nostra carne»[27]. La sua concezione, a mio avviso, è ancora troppo umano-centrica, fondata com'è sulla *reversibilità* sempre possibile (grazie anche all'arte) tra "senziente" e "sensibile", fatti della stessa *carne*.

> In un certo senso – scrive paradigmaticamente Merleau-Ponty – se si esplicitasse completamente l'architettonica del corpo umano, la sua *intelaiatura ontologica*, e il modo in cui esso si vede e si ode, si vedrebbe che la struttura del suo mondo muto è tale che tutte le possibilità del linguaggio vi sono già presenti[28]

La ragione fondamentale per la quale l'ontologia e l'estetica della "carne" appaiono ancora troppo umano-centriche è che non sono in grado di pensare la *tecnica* – questa forza che attraversa il nostro mondo e la nostra vita – se non come tecnica *strumentale* e, quindi, antropo-centrica[29].
C'è una frase inserita in *L'occhio e lo spirito* che mi sembra assolutamente chiara a tal proposito: «ogni tecnica è una 'tecnica del corpo'. Essa raffigura ed amplifica la struttura metafisica del-

---

1989.
25A partire dalla *Fenomenologia della percezione* (trad. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 2003) fino ad il *Visibile e l'invisibile*, cit.
26 Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, cit., p. 161.
27 Ibidem, nota 77.
28 Ivi, p. 182.
29 Per una discussione sulla distanza tra lo "strumento" e la "macchina" mi si consenta il richiamo al mio *Il crepuscolo della mano (il filosofo e il martello)*, in Id, *Del corpo impersonale. Saggi di estetica dei media e di filosofia della tecnica*, Liguori, Napoli 2004, pp. 29-45. Sulla distinzione tra tecnica strumentale e tecnologia cfr. Mario Costa, *Il sublime tecnologico*, Edisud, Salerno 1990, p. 35 e sgg.

la nostra carne»[30].
Forse anche per questa difficoltà a *pensare* adeguatamente la tecnica macchinica (non riducibile a quella strumentale) che Deleuze (e Guattari) sembrano sottolineare con una certa forza la distanza dell'estetica della *sensazione* da quella merleaupontyana della *carne*. In *Che cos'è la filosofia*, nel capitolo dedicato all'arte, essi scrivono: «in breve, l'essere di sensazione non è la carne, ma il composto delle forze non-umane del cosmo, dei divenire non-umani dell'uomo e della casa ambigua che li scambia e li adatta, li fa turbinare come il vento»[31].

Figura 4 (da Robert Cahen, L'éntreinte, 2003)

Deleuze tiene a distanziare l'*essere di sensazione* dall'*essere di carne*, potremmo dire. E lo fa a mio avviso proprio perché il suo particolare "empirismo", se forzato e radicalizzato, risulta capace

30 Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 27.
31 Gilles Deleuze – Felix Guattari*, Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 184.

di condurre l'estetica della sensazione al di là dell'estetica del *sentire* di impianto fenomenologico (per quanto eterodosso[32]) e forse al di là della sua stessa e nota teoria del "divenire animale"[33].
La nozione di *divenire*, come è praticata da Deleuze e Guattari, è, infatti, più vasta di quella del "divenire-animale".

> Il divenire non è un'evoluzione – essi scrivono –, almeno non un'evoluzione per discendenza o filiazione. Il divenire non produce nulla per filiazione, ogni filiazione sarebbe immaginaria. Il divenire è sempre di un ordine diverso rispetto a quello della filiazione. È alleanza. L'evoluzione comporta veri divenire ed è nel campo delle *simbiosi* che mette in gioco esseri di scale e regni del tutto differenti, senza alcuna filiazione possibile[34]

---

32 Ben prima di Merleau-Ponty, un contributo essenziale ad un'estetica fenomenologica del *sentire* è stato, come è noto, quello di Erwin Strauss (*Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psycologie*, Julius Springer, Berlin 1935). Sul pensiero estetologico di Strauss vedi fondamentalmente Henri Maldiney, *Lo svelamento della dimensione estetica nella fenomenologia di Erwin Strauss*, trad it. di C. Cappelletto, in Erwin Strauss – Henri Maldiney, *L'estetico e l'estetica*, cit. pp. 101-120. «Strauss comincia là dove finisce l'analisi intenzionale di Husserl – scrive Maldiney – con questa *iletica* che egli ha menzionato senza poterla costruire. Diversamente dai dati sensibili costituiti in qualità di cose da noesi intenzionali che si riferiscono all'oggetto, i dati sensoriali che costituiscono la *hyle* sono *Empfindungen*, dati che in sé non hanno niente di intenzionale. Servono solamente come materia per i primi. Erwin Strauss costruisce una *iletica* di tutt'altro stile, che nel Sentire stesso, indipendentemente da ogni riferimento all'oggetto, mette allo scoperto un senso in-intenzionale» (Ivi, p. 109).
33 Sul "divenire animale" si veda ancora Paolo Vignola, *La lingua animale. Deleuze attraverso la letteratura*, cit. «Ciò che Deleuze definisce *divenire-animale* – scrive Vignola – è un movimento di scambio e ibridazioni continue tra l'uomo e l'animale che non permette una battuta d'arresto, un processo quindi di dis-identificazione al tempo stesso dell'uomo e dell'animale, seguendo una direzione che elimina proprio la frontiera tra i due soggetti al fine di costruire una forma di alleanza *reale* (non immaginaria!), che non mira certamente alla costituzione di un nuovo esemplare di animale, bensì a un altro rapporto tra uomo e animale» (Ivi, pp. 45-46).
34 Gilles Deleuze – Fèlix Guattari, *Mille piani*, trad. it. di G. Passerone, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987, pp. 341-2. Per un raffronto, a mio avviso un po' troppo "pacificante", tra la fenomenologia di Merleau-Ponty e il pensiero di Deleuze, vedi il chiaro e documentato volume di Nicolò Seggiaro,

Figura 5 (da Steina Vasulka, Warp, 2000)

La nozione di *divenire*, quindi, non può essere "ridotta" a quella di *metamorfosi*, che continua a mantenere il riferimento ad uno "stesso" che si "trasforma". È una nozione che pensa, invece, la relazione tra gli enti al di là del rapporto di "filiazione", ma anche al di là dell'ambito della "metamorfosi". Il *divenire* è capace di pensare anche quelle "ibridazioni simbiotiche" tra «esseri di scale e regni del tutto differenti» (come nel noto esempio dell'evoluzione a-parallela tra la vespa e l'orchidea[35]), ed è capace di

La chair et le pli: *Merleau-Ponty, Deleuze e la multivocità dell'essere*, Mimesis, Milano 2009.

35 «L'orchidea si deterritorializza formando un'immagine, un calco di vespa; ma la vespa si riterritorializza su questa immagine; essa nondimeno si deterritorializza, divenendo essa stessa un pezzo dell'apparecchio di riproduzione dell'orchidea; ma essa riterritorializza l'orchidea trasportando il polline. La vespa e l'orchidea fanno rizoma, in quanto eterogenee […] divenir-vespa dell'orchidea, divenire-orchidea della vespa. […] Non c'è imitazione né rassomiglianza, ma esplosione di due serie eterogenee nella linea di fuga composta

pensare in modo nuovo i rapporti di con-vivenza evolutiva tra la specie umana e le macchine di ultima generazione.
Soprattutto per tale ragione ritengo che il particolare empirismo di Deleuze – quello che, appunto, gli fa scrivere le ultime pagine del suo saggio su Foucault, in cui, parlando delle macchine informatiche, sostiene che l'uomo deve farsi carico della stessa natura inorganica[36], all'interno della quale opera la tecnica – questo *empirismo* sarebbe in grado di ampliare l'estetica della sensazione, recidendone il nesso originario con l'estetica del *sentire.*
Perché sottolineo questa tesi? E che cosa c'entra la video arte in questo discorso? Per quanto prima argomentato a proposito dell'*esplorazione temporale e figurale* dei corpi, è stata proprio la video arte la prima forma tecno-espressiva in grado di far transitare l'estetica della sensazione al di là dell'estetica, ancora umano-centrica, del sentire.

Ne sono esempi particolarmente efficaci, a mio avviso, le sperimentazioni video di Woody e Steina Vasulka[37].
«C'è una visione umana e una visione della macchina. Perché noi umani dovremmo sempre cercare di imporre la nostra visione del mondo?»[38] ha affermato Woody Vasulka, grande sperimenta-

---

d'un rizoma comune che non può più essere attribuito né sottomesso ad alcunché di significante» (Gilles Deleuze ò Fèlix Guattari, *Rizoma*, trad. it. di S. Di Riccio, Pratiche editrice, Parma 1977, pp. 34-35).
36 «Le forze nell'uomo entrano in rapporto con forze del fuori, quelle del silicio che si prende la propria rivincita sul carbonio, quelle delle componenti genetiche che si prendono la loro rivincita sull'organismo, quelle degli agrammaticali che si prendono la loro rivincita sul significante. Per tutti questi aspetti bisognerebbe studiare come opera la superpiega, il cui caso più noto p quello della "doppia elica". Cos' è il superuomo? […] È l'uomo che si è fatto carico delle rocce stesse o dell'inorganico (là dove regna il silicio). È l'uomo che si è fatto carico dell'essere del linguaggio […]; è l'evento di una nuova forma, né Dio né uomo, una forma che possiamo sperare che non sia peggiore delle due precedenti» (Gilles Deleuze, *Foucault*, trad. it. di P. A. Rovatti e F. Sossi, Cronopio, Napoli 2002, p. 175).
37 Sulla ricerca video di Steina e Woody Vasulka, vedi *Steina e Woody Vasulka. Video, media e nuove immagini nell'arte contemporanea*, Farhenheit 451, Roma 1995, con saggi di M. M. Gazzano, G. Youngblood, M. Sturken, P. Weibel.
38 Cit. da Marco Maria Gazzano, *Sulle tracce del fuoco degli dei*, in, *Steina e Woody Vasulka. Video, media e nuove immagini nell'arte contemporanea*,

tore ma anche grande artista video, assieme a Steina Vasulka, sin dagli inizi degli anni Settanta del Novecento.

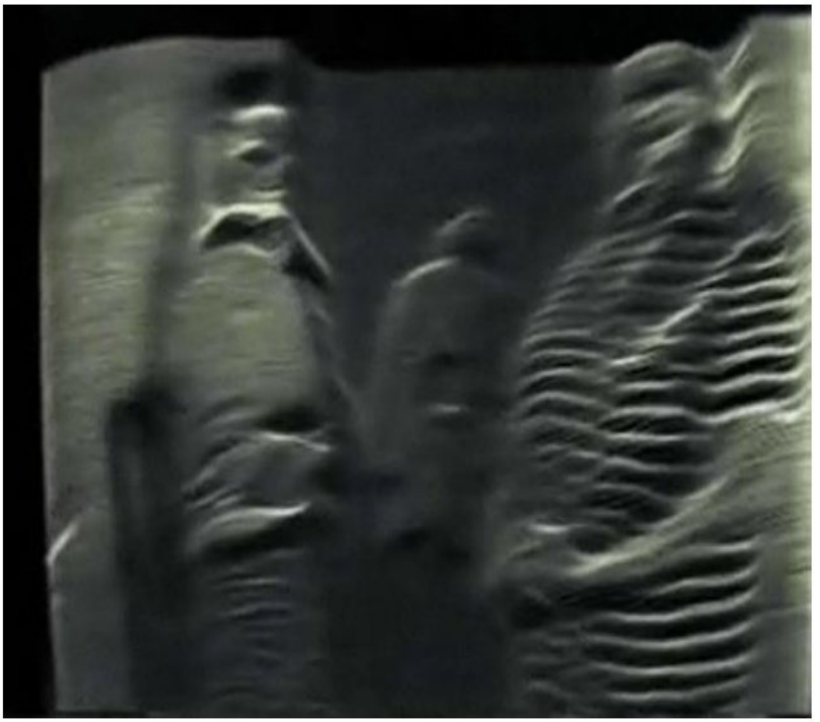


Figura 6 (da Woody Vasulka, Reminiscence, 1974)

Se la "sensazione" è la resa in immagine dell'invisibilità delle forze che popolano il mondo, in un video come *Reminiscence* di Woody Vasulka (1974 – Figura 6) o in un altro di Steina Vasulka intitolato *Warp* (2000 – Figura 5), la domanda che dovremmo farci è la seguente: quale forza trasforma i corpi che si vedono? Come è evidente, il "blocco di sensazione" in questi video non mette in immagine alcuna forza che possa essere "sentita" da quei corpi che ne appaiono "modificati". Qui abbiamo a che fare con una *eterogeneità* assoluta tra "corpo senziente" e processi tecnici (processi che sono sempre mutamenti/operazioni "reali").

cit., p. 16. «Il "feedback" – scrive lo stesso Gazzano – è stato il vero "colpo di fulmine" per i Vasulka, l'*effetto* che ha dato loro il senso autentico della distanza esistente tra l'immagine chimica (fotografia e film) e quella elettronica» (Ivi, p. 18).

In questi video ciò che viene messo in figura è la co-esistenza *a-significante* e *a-simbolica* di forze eterogenee che, in questo caso, non sono neanche in grado di "contrastarsi". Si tratta di una messa in figura di un mutamento nell'essere che sembra sottrarsi alla stessa nozione tradizionale di *tempo*, o meglio si tratta della resa visibile di un tempo *inanimato* e *inumano*, di un divenire che è infinitamente più ampio del "gioco simbolico" dei mondi umani, di ogni possibile mondo (esclusivamente) umano. Con queste forze del "fuori"[39]**,** come anche Deleuze le chiamava, bisogna imparare a co-abitare, bisogna imparare ad ibridarsi secondo relazioni che non sono affatto *armonizzanti, perché non c'è armonia* possibile tra dimensioni eterogenee.

39 Su queste questioni mi permetto di rinviare al mio *Al di là della casa dell'essere. Una cartografia della vita estetica a venire*, Aracne edizioni, Roma 2007.

Gli occhi dipinti

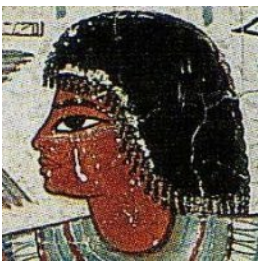
Un percorso pittorico verso il Novecento di Bacon e Richter

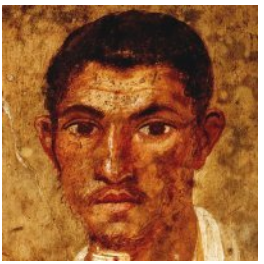
di Andrea Bonavoglia

> *Penso che l'arte sia un'ossessione della vita, e, poiché noi siamo degli esseri umani, la nostra più grande ossessione siamo noi stessi. Dopo vengono gli animali, e successivamente i paesaggi.*
>
> Francis Bacon

In un libro dedicato ai "Corpi" vorrei portare un contributo in gran parte visivo, effettivamente visivo. Le immagini cui intendo fare riferimento sono tutte ovviamente figurative e non astratte; sono opere di pittura in senso tradizionale, quella pittura che continua ad essere tuttora l'arte visiva più popolare, nonostante la spettacolarizzazione delle mostre, i video e le fotografie, le installazioni, le performance, ecc.
I quadri che ho scelto presentano figure umane protagoniste, con i volti in evidenza; e dentro ai volti, la mia attenzione cadrà sugli occhi. Se avessi scelto le mani, o i piedi o le orecchie la cosa cambierebbe, anche se di poco; si tratta di una scelta di comodo in fondo, perché gli occhi sono più spesso ben visibili e più interessanti delle mani o dei piedi o delle orecchie. Inoltre, e mi sembra evidente, la pittura è arte visiva, fatta per gli occhi, e nella scelta di guardare gli occhi dipinti dai pittori c'è in fondo l'invito a una sorta di autoriflessione. Sia chiaro da subito che non intendo in questa sede occuparmi dell'aspetto fisiognomico, ma soltanto di quello formale.
Voglio anche fare subito una considerazione di ordine generale; nella nostra visione dei periodi storici esiste una tradizione radicata e profonda, e cioè che si sia spesso verificato un alternarsi

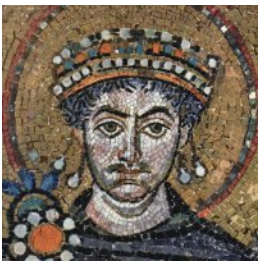
del gusto, per cui a un periodo classicista ne segue uno anti-classicista. È un'alternanza dialettica di grande fascino e di evidente utilità didattica.
Ora, personalmente non credo che la pittura europea abbia seguito un percorso a zigzag o a saliscendi, passando cioè da posizioni formali classiciste, come dire razionali, schematiche, riflessive, a posizioni simboliste-romantiche, cioè dense di contenuto, emotive, complesse e risolte spesso da dinamismi interni. Credo piuttosto che la pittura abbia seguito un percorso di continua ricerca e di continua revisione, raggiungendo pertanto in modo inevitabile delle fasi di maggiore o minore efficacia nel suo rapporto con la cultura del tempo; questa efficacia dipende da molti fattori, e tra questi un fattore oggi troppo spesso sottovalutato è l'aspetto esecutivo e formale.
Grazie a questo tipo di analisi, si può secondo me dimostrare un'ipotesi interessante: che la storia della pittura del Novecento ripete in modo vorticoso e esasperato la storia precedente, dall'alto medioevo fino all'impressionismo. Per seguire questa ipotesi, ecco allora un rapido percorso lungo la storia della pittura, vista attraverso la tecnica di rappresentazione dei volti, in mezzo ai quali gli occhi hanno un rilievo evidente.





Cominciamo, solo per creare una traccia storica, con occhi arcai-

ci, antichi. Mi riferisco in particolare ai ritratti tipici degli affreschi egiziani, dei vasi greci, degli affreschi pompeiani del quarto stile e degli encausti egizio-romani detti del Fayum.
La tendenza che voglio inquadrare va verso la *perfetta* rappresentazione del volto, ottenuta tramite lo studio delle proporzioni, delle sfumature di colore, e conclusa nella posizione frontale delle figure pompeiane; tuttavia, in questi come in altri ritratti antichi, gli occhi sono più grandi del giusto, quel tanto che serve a focalizzare su di essi la nostra attenzione. Nel mio caso, è una conferma che negli occhi possiamo leggere tutta la storia della pittura.



Passiamo ora alle epoche successive. L'alto medioevo è segnato dall'arte bizantina, come nel mosaico ravennate di Giustiniano a San Vitale, che rappresenta un capolavoro di abilità tecnica e di capacità magnetica nella rappresentazione dell'imperatore. Su quella scia, vediamo l'immagine del Cristo Pantocrator tipica del periodo romanico, ad esempio nel Duomo di Cefalù, sempre con una forte influenza greca. Tra le prime opere che possiamo dire italiane, il mio riferimento è al grande Cimabue, con una testa di Cristo crocefisso che in questo caso chiude gli occhi per la sofferenza, e subito dopo a un ritratto di Botticelli, la nobildonna Simonetta Vespucci che fu probabilmente la modella o il riferi-

mento per le celebri Veneri del pittore. Queste ultime due opere sono delle tempere su legno.
Si parla normalmente di una rivoluzione rinascimentale nella cura dei dettagli, nella creazione della profondità, ecc. ma in fondo lo scarto di mille anni tra Giustiniano e Simonetta Vespucci non è così clamoroso. La differenza sarebbe decisamente maggiore se osservassimo lo sfondo di un'opera bizantina accanto a una prospettiva di Piero della Francesca, ma il tema che affronto è sui corpi e decisamente la pittura dei corpi, e degli occhi, ha viaggiato su binari non del tutto allineati con la pittura dello spazio. Nelle quattro opere citate, compresi i due mosaici, va sottolineato come il colore non appaia strutturale, ma abilmente impastato di chiaroscuro, una materia cangiante che riesce a gonfiare leggermente la pelle dipinta; nonostante l'abilità degli artefici nella stesura del colore, resta dominante la linea, cioè il tratto scuro che delimita le varie aree delle figure dipinte.

La linea è di fatto lo strumento dei primitivi, ma è contemporaneamente lo strumento più diretto per comunicare. Se il graffito è stato sicuramente il primo risultato pittorico, pensiamo naturalmente ai graffiti di Lascaux, la sua specificità non si è mai perduta nel corso dei secoli, anche perché l'educazione alla pittura nasce dal disegno e il disegno è una forma educata di graffito. In definitiva, nel medioevo e fino al Quattrocento gli occhi e i corpi sono dipinti secondo i contorni, trasformando in linee scure i bordi della visione, e riempendo di colore le superfici così delimitate. Come quella primitiva, anche la pittura europea (quando parlo di Europa parlo di un ente formatosi ai tempi di Carlo Magno e delineatosi dopo il Mille) nelle sue origini formali si basa sulla linea, nasce con il disegno.
Con Botticelli, siamo arrivati alla seconda metà del 400. Botticelli le ha rifiutate, ma ci sono state due rivoluzioni: la determinazione del sistema prospettico dovuta a Brunelleschi e ad Alberti nell'aspetto tecnico, a Masaccio, a Piero della Francesca e a molti altri nell'aspetto esecutivo; e poi l'altra rivoluzione, l'invenzione fiamminga della pittura ad olio. Quest'ultima determina sia l'abbandono della tempera per le tavole spostabili, sia la decadenza lenta ma inesorabile dell'affresco per la pittura parietale, l'affresco che era la pittura lineare per eccellenza e che verrà

sostituito dalle grandi composizioni pittoriche colorate e lucide consentite dalla nuova tecnica ad olio, applicata sul supporto di tela che diventerà la regola di tutti per secoli, fino ai tempi nostri.

Se la prospettiva lineare rappresenta quindi la conquista dello spazio da parte dei maestri quattrocenteschi, l'invenzione e l'utilizzo dell'olio da parte di Jan Van Eyck e dei suoi colleghi fiamminghi apre infine a uno studio coloristico molto più approfondito, che include un'altra prospettiva, quella *aerea* ovvero legata non alla geometria ma all'atmosfera. L'uomo che si occupa di entrambi gli argomenti è Leonardo da Vinci, che come scienziato fu attento studioso di ottica, come pittore fu nemico dell'affresco. Pur essendo forse il miglior disegnatore del suo tempo, Leonardo scelse di dipingere quadri senza disegno, ovvero di dipingere la terza dimensione illusoria tramite il colore, usando principi scientifici che escludevano la linea. E quando ricevette incarichi di pittura murale, rifiutò di usare l'affresco.
Siamo nel 1500. La scelta di Leonardo è stata la via maestra della pittura fino all'Ottocento compreso. Gli occhi di Monna Lisa sono forse i più riprodotti della storia dell'arte, e se ricordiamo gli occhi di Simonetta Vespucci non potrebbe esserci maggior distanza; eppure sono grossomodo contemporanei. Gli occhi della Gioconda non sono disegnati, ma dipinti.

E sono dipinti gli occhi che possiamo ricordare nei ritratti di Tiziano di fine 500, di Thomas Gainsborough nel 700, di Renoir e Cézanne in pieno 800, tanto per citare solo i nomi dei ritrattisti pi\ celebri.
Chi segue Leonardo segue la scelta del colore come elemento strutturale della pittura, ma non segue in pieno l'idea che lo studio della natura sia parte integrante delle scelte del pittore, come invece Leonardo sosteneva. Bisogna aspettare John Constable perché la strada di Leonardo venga consapevolmente proseguita; una celebre affermazione del pittore inglese è: «*la pittura è una scienza e dovrebbe essere esercitata come fosse un'indagine sulle leggi della natura*»[1].
Gli impressionisti segnano un punto d'arrivo di questa strada; dopo la loro scelta, ecco il cosiddetto post-impressionismo di Van Gogh e Gauguin che reintroduce la linea ed esce dalla dimensione dell'oggettività per entrare in un esasperato soggettivismo, e specularmente ecco l'altro post-impressionismo di Seurat e Cézanne, che per primi affrontano la possibilità di un universo pittorico autonomo rispetto all'universo visibile.

Il Novecento

Siamo arrivati ai tempi nostri, o meglio al secolo scorso. Le prime avanguardie del Novecento sono tante, multiformi, e diversissime per intenzioni, per durata, per successo, per localizzazione. Eppure guardate da un secolo di distanza si possono vedere come gli sviluppi di un comune tema: uscire dall'impressionismo più e meglio di quanto avevano fatto i post-

1 Ernst Gombrich, *Arte e Illusione*, Phaidon, Milano 2008, pag. 43.

impressionisti.
A questo punto voglio servirmi di un notevolissimo appunto di MerlauPonty, tratto da "L'occhio e lo spirito"[2], che coincide perfettamente con quello che sto dicendo ora. Scrive infatti Merlau-Ponty:

> Una volta, ad esempio, si aveva una concezione prosaica della linea, come attributo positivo e proprietà dell'oggetto in sé. [I contorni] esistono nel mondo, sono linee punteggiate su cui la matita o il pennello non avrebbero che da passare. Ma questo tipo di linea è stato contestato da tutta la pittura moderna, e probabilmente da tutta la pittura [a partire da Leonardo …].

Nelle righe successive, Merlau-Ponty spiega appunto come Leonardo contestasse l'esistenza della linea e come in seguito la cosa sia stata confermata scientificamente, anche grazie alla fotografia; subito dopo Merlau-Ponty scrive:

> Ma la contestazione della linea prosaica non esclude affatto qualsiasi linea in pittura, come forse hanno creduto gli impressionisti. Si tratta semplicemente di liberare la linea, di far rivivere il suo potere costituente, e non è una contraddizione vederla riapparire trionfante in pittori come Klee e Matisse, che più di ogni altro hanno creduto al colore. Giacchè d'ora in poi, come dice Klee, la linea non imita più il visibile, ma «rende visibile [...]

Liberare la linea, potrebbe essere una sintesi per la pittura delle avanguardie, ma anche della prima metà del Novecento.
Dopo il linearismo dei pittori primitivi e il colore dei pittori evoluti, il passo successivo poteva essere di eliminare questa antitesi. Il secolo appena concluso ha lavorato molto su questo tema,

rimettendo in gioco la linea senza dimenticare il colore; si potrebbe anche cercare di definire un percorso che segua l'evoluzione di questa ricerca, ma sarebbe davvero troppo intricato.
Il tentativo di semplificare, in effetti, corrisponde a chiedersi come verrà ricordato il Novecento nei manuali di Storia dell'Arte

2 Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano 1989, pag. 51.

scritti, mettiamo, tra duecento anni: è una domanda che costringe a riflettere. A me sembra che una sintesi azzardata ma stimolante potrebbe essere rinchiusa nel termine di Espressionismo, che del resto riappare sistematicamente tanto nei nomi quanto nella critica d'arte: alla fine dei conti, il Novecento artistico è stato il secolo dell'Espressionismo.

Come detto, il Novecento si apre con l'intenzione di allontanarsi dall'impressionismo. Visto in questa ottica, il primissimo Novecento di Matisse, di Picasso e di Kirchner ritorna alla linea, al disegno, in modo impetuoso, seguendo in questo anche le più avanzate tendenze dell'Art Nouveau. È la strada del primo espressionismo appunto, che ha Van Gogh come nume tutelare; nonostante vari ritorni all'ordine e due dopoguerra, il suo percorso attraversa l'intero secolo e termina forse con i graffiti di Haring e di Basquiat, passando non solo per la fase impetuosa dell'astrattismo di Jackson Pollock, ma anche per la Pop Art e per il post-modern di Jeff Koons. Se si guarda al solo segno, alla tecnica pittorica, si può avvertire una familarità notevole tra il surrealismo favoloso di Magritte e il fumettismo pop di Lichtenstein.

Ho fatto il nome di Pollock: non bisogna naturalmente dimenticarsi che c'è stato anche un Novecento non figurativo nella pittura, con alcuni giganti del disegno come Paul Klee e Vasily Kandinsky e alcuni giganti del colore come Piet Mondrian e Marc Rothko. In realtà, sono abbastanza convinto che i germi di tutta la storia della pittura contemporanea siano presenti nell'opera di Klee; nei volti dipinti dal pittore svizzero-tedesco si rivela il legame stretto che poneva tra figura e astrazione. I suoi occhi dipinti si riconoscono come occhi ma non sono occhi, stanno a

metà tra un occhio vero e l'idea di un occhio.
La parte finale del Novecento vede un clamoroso ritorno del figurativo nella pittura propriamente detta; probabilmente si può trovarne una motivazione nel rinnovato interesse dei pittori per la fotografia e per le arti ad essa collegate.
L'avvento della fotografia e poi del cinema nella storia della rappresentazione non va mai dimenticato per capire meglio certe scelte dei pittori; Antonio Pinelli[3] ha definito la nascita della fotografia come «lo spettro che sconvolse il mondo artistico dell'Ottocento». A fine Ottocento gli impressionisti, all'inizio del Novecento gli espressionisti e i surrealisti, poi gli americani della Pop Art: questi movimenti figurativi hanno usato il mezzo fotografico nella convinzione che la fotografia sia da un lato un'arte autonoma, dall'altro lato uno strumento utile per il pittore.
La disputa su questo argomento oggi risulta enormemente accresciuta dalla digitalizzazione delle fotografie e dei film, e dalla sempre maggior semplicità con cui possono essere diffusi e manipolati, ma resta il fatto che difficilmente un fotografo riesce a lavorare senza fare riferimento a una qualche idea pittorica per la sua immagine, così come un pittore figurativo difficilmente è in grado di percepire l'immagine scelta estraniandola dalla sua possibile rappresentazione fotografica.
Sono due i protagonisti che secondo me sono riusciti a percorrere coerentemente la strada finale del Novecento e ad aprire nuovi orizzonti per il XXI secolo; entrambi hanno usato strumentalmente la fotografia e l'hanno piegata alla loro volontà, entrambi sono di nuovo pittori più di colore che di linea. Mi riferisco a Francis Bacon, classe 1909 morto nel 1992, e a Gerhard Richter, classe 1932.

Francis Bacon e Gerhard Richter

A partire dagli anni Settanta, Bacon e Richter hanno conosciuto una grande popolarità internazionale, hanno proposto soluzioni nuove e hanno dipinto moltissimi ritratti e moltissimi occhi; nessuno dei due può essere inserito in una corrente o in una tendenza o in un movimento, anche se parzialmente si sono associati

3 Antonio Pinelli, *La Storia dell'Arte*. *Istruzioni per l'uso*, Laterza, Roma-Bari 2009, pag. 24.

con altri nella loro carriera, e quindi anche per loro non è riduttivo usare il termine generico di espressionismo.
Bacon è diventato una sorta di mito della pittura contemporanea anche a causa di una vita decisamente sregolata, mentre il secondo, il tedesco dell'Est Richter, è considerato il più importante pittore vivente da quasi tutti gli specialisti.
I ritratti di Bacon sono l'essenza della pittura di Bacon. Come per Van Gogh, l'osservazione degli altri, degli amici, porta inevitabilmente al loro diventare oggetto della pittura. Gran parte delle opere più note ed apprezzate di Bacon rappresentano persone o sedute o sdraiate in uno spazio vuoto, delimitato da una parete curva.
Da un lato quindi il pittore sembra riaffermare lo spazio illusorio della prospettiva, ma usa una struttura curva che ne implica l'inafferrabilità: dall'altro reinventa la formula della verosimiglianza, eseguendo ritratti di amici, di persone, di se stesso, secondo un meccanismo deformante che non è quello di Van Gogh o di Munch, ma risale in realtà alle avanguardie (Boccioni lo aveva già usato ad esempio nell'"Antigrazioso").
La deformazione di Bacon infatti è quasi sempre concentrata sui volti e sugli occhi e consiste nel sovrapporre vari piani, ruotandoli e mescolandoli tra loro, ma non con l'intenzione cubista-futurista di rivelare una struttura; il pittore è piuttosto in cerca di una verità. Come spesso è stato detto, Bacon appare alla ricerca di un dolore nascosto, di una verità segreta, e nella trasposizione dei piani e nella trasformazione violenta dei visi ottiene il risultato di trasformare i volti e gli occhi in maschere mostruose e animalesche. Per farlo, come lui stesso diceva e come è stato descritto dai suoi amici, utilizzava ritagli di fotografie e non si serviva di modelli dal vero.
Mi sembra interessante, come del resto ha notato anche Gilles Deleuze in un suo famoso saggio su Bacon[4], rintracciare nelle tecniche e nelle scelte di Bacon non soltanto la soggettività espressionista, ma anche qualcosa delle scelte di Cézanne, apparentemente molto lontano da lui per risultati emotivi. La composizione pittorica di Cézanne avveniva nel tempo, nella durata

4 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata 2008.

dell'osservazione, nella sovrapposizione visiva determinata appunto dall'osservazione sistematica; Cézanne cercava l'anima geometrica dei corpi e si comportava da pittore, elaborando immagini delle cose secondo uno stile e una tecnica. Bacon fa qualcosa di molto simile, ma cerca nei corpi la carne, la materia biologica, una sorta di strato sottostante che può essere rappresentato tramite una sovrapposizione non tanto geometrica, quanto esplosiva e impulsiva. In questa ricerca rabbiosa e dolorosa, il pittore è stato spesso accostato anche a Michelangelo; uno dei principali studiosi di Bacon, Luigi Ficacci[5] ha scritto: «L'arte di Bacon rivela un Michelangelo cui sia stata sottratta l'idea della salvezza in Dio come esito dello sforzo di trascendenza dalla materia, lasciando la lotta come condizione disperata dell'esistenza».
Prendendo ancora come punto di partenza la pittura di Cézanne, si può ricomporre un percorso di ricerca visiva che vede in Bacon il traguardo espressivo, drammatico, doloroso, e in Gerhard Richter il traguardo formale, apparentemente asettico e invece forse più inquietante. Sono trascorsi oltre cento anni dalla scomparsa di Cézanne; i pittori del Novecento lo hanno spesso considerato il Padre della pittura moderna e lo hanno studiato, analizzato, reinterpretato. Tuttavia, forse solo con Bacon e Richter la lezione di Cézanne è stata capita fino in fondo e superata.
Qualche parallelo con Cézanne c'è in effetti anche nella storia personale di Gerhard Richter, non tanto per la sua produzione che è sterminata per numero di opere, ma per la metodicità della ricerca. Giunto in gloria agli 80 anni e celebrato nel 2012 da una grande retrospettiva prima a Londra e poi a Berlino e Parigi,

Richter ha attraversato in effetti una serie di fasi stilistiche e tecniche che ha pochi precedenti nella storia dell'arte. Ha dipinto dagli anni Cinquanta a oggi spostandosi tra il realismo, la Pop Art, l'astrattismo espressionista, l'astrattismo geometrico, il fotorealismo, e la pittura sovrapposta alla fotografia. Le sue opere più note sono comunque e non a caso quelle figurative.

5 Luigi Ficacci, *Francis Bacon e l'ossessione di Michelangelo*, Electa, Milano 2008.

Una delle proposte di Richter risiede nel ritratto del 1977 della figlia Betty sdraiata a terra, con la linea degli occhi in verticale; la natura pittorica dell'immagine è svelata solo da un'osservazione ravvicinata, anche perché il quadro è di dimensioni ridotte. L'effetto è straniante, ma in un'altra immagine, celebre e contestatissima a suo tempo, che riproduceva la terrorista Ulrike Meinhof da ragazza, si trova l'aspetto più inquietante delle letture fotografiche di Richter. Nel 1988 il pittore dipinse, infatti, un ciclo di quadri in bianco e nero riprendendo le foto legate al suicidio collettivo dei membri della RAF pubblicate dieci anni prima dai giornali tedeschi. Per Ulrike Meinhof tuttavia aggiunse un'immagine della donna da giovane; un misterioso omaggio forse, o un tentativo di svelare qualcosa della sua figura. Più o meno a quel tempo Richter dipinse anche un'altra immagine celebre, sempre con la tecnica del fotorealismo, ed era ancora la figlia, Betty, clamorosamente di spalle.
Quello che colpisce in generale nei quadri di Richter è l'assenza di sentimento, una prerogativa dei classicisti se si vuole; tuttavia, i ritratti che abbiamo visto - da Leonardo a Gainsborough - possedevano non solo la perfezione formale, ma anche l'indicazione, negli occhi, del carattere, dell'attitudine, in qualche modo dell'intimità della persona ritratta. In Richter invece questi valori non ci sono, non appaiono.
Gli occhi dipinti da Richter nel quadro di Betty bambina sono diretti, precisi, nitidissimi, ma non parlano; nel ritratto della Meinhof sono sfumati, sfuggenti, secondo la tecnica che lo ha reso celebre: il pittore interviene sul dipinto con una sorta di sbarra che smuove trasversalmente la pittura fresca e crea l'effetto di sfumato, di *blur*. Infine, nel ritratto della figlia vista di spalle gli occhi ovviamente non ci sono, perché rivolti all'indietro.
Per concludere allora tutti gli occhi dipinti, un quadro in cui gli occhi scompaiono sembra paradossale e ambiguo; gli occhi non dipinti guardano indietro, ma la pittura procede lungo il suo cammino. Lo sguardo di Richter vede tutto e il contrario di tutto, così come la sua pittura ha affrontato tutti i risvolti degli stili e delle tecniche del Novecento.

L'ipotesi da cui ero partito sembra almeno in parte confermata, o

comunque sufficientemente corroborata da elementi. Dall'epoca paleocristiana fino a Leonardo aveva trionfato la linea espressiva medioevale, da Leonardo fino a Cézanne aveva prevalso invece il colore come strumento di conoscenza. Da Cézanne a oggi quel percorso è stato ripetuto per intero, in modo frenetico e convulso, ripartendo dalla linea per ritornare al colore, sempre e comunque nel nome dell'espressionismo. E nel ruolo-cardine che nell'Ottocento fu di Cézanne, potrebbero trovarsi oggi proprio Bacon e Richter.

Immagini usate (licenza Wikimedia Commons)

* dettaglio di Nebamun, tomba di Nebamun, XIX dinastia
* dett. di Achille, anfora attica di Ezechias, VI sec. a. C., Achille e Aiace giocano a dadi, ceramica con figure nere su fondo rosso
* dett. di Terenzio Neo, affresco nella casa di Terenzio Neo, Pompei, I sec. d. C., IV stile composito
* dett. di volto femminile, da un ritratto del Fayum, encausto su legno, I-III sec. d. C.
* dett. di Giustiniano, basilica di San Vitale a Ravenna, mosaico, VI sec. d. C.
* dett. di Cristo, catino absidale della cattedrale di Cefalù, mosaico, XII sec. d. C.
* Cimabue, dett. di Cristo nel Crocefisso ligneo di Arezzo, tempera su legno, 1270 ca.
* Sandro Botticelli, dett., *Ritratto di Simonetta Vespucci*, ritratto a tempera su tavola, 1480 ca.
* Jan van Eyck, dett., *Ritratto di Jan de Leeuw*, ritratto a olio su tavola, 1430 ca.
* Leonardo da Vinci, dett., *Gioconda*, olio su tavola, 1510 ca.
* Leonardo da Vinci, dett. della Gioconda, olio su tavola, 1510 ca.
* Tiziano, dett., *Ritratto di donna*, ritratto a olio su tela, 1530 ca.
* Thomas Gainsborough, dett.. *Ritratto di Mary*, ritratto a olio su tela, 1777
* Pierre-Auguste Renoir, dett. di donna, *Donna con gatto*, olio su tela, 1875
* Paul Cézanne, dett. della donna, *La Signora in blu*, 1904
* Vincent Van Gogh, dett. della donna, *L'arlesiana*, olio su tela, 1888
* Ernst Ludwig Kirchner, *Marcella*, olio su tela, 1907
* Paul Klee, dett., *Senecio*, olio su cartone, 1922

Gli autori

Vincenzo Cuomo è docente di Filosofia nei licei statali e co-dirige la rivista di critica filosofica Kainòs. Si occupa da molti anni prevalentemente di estetica e di filosofia della tecnica. Tra le sue pubblicazioni: *Le parole della voce. Lineamenti di una filosofia della phoné* (Edisud, Salerno 1998); *Del corpo impersonale. Saggi di estetica dei media e di filosofia della tecnica* (Liguori, Napoli 2004); *Al di là della casa dell'essere. Una cartografia della vita estetica a venire* (Aracne, Roma 2007); *Figure della singolarità. Adorno, Kracauer, Lacan, Artaud, Bene* (Mimesis, Milano 2009).

Aldo Meccariello, docente di filosofia e storia nei licei statali, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Scienze filosofiche. Ha svolto per anni attività di tutorato presso la scuola IAD dell'Università di Roma-Tor Vergata. Co-dirige la rivista di critica filosofica Kainòs ed è socio del Centro per la Filosofia Italiana. Ha pubblicato saggi e articoli su Paul Ricoeur, Hannah Arendt, Günther Anders, Jeanne Hersch e Simone Weil.

Salvatore Prinzi ha studiato in Italia, Portogallo e Francia, conseguendo nel 2009 il titolo di dottore di ricerca in filosofia alla Sorbona. Si occupa in particolare di Machiavelli, Marx, Gramsci, Merleau-Ponty, di letteratura francese e di filosofia politica contemporanea. Ha tradotto e curato *La croyance et le désir* di Gabriel Tarde (Cronopio 2012). Attualmente svolge attività di ricerca presso l'Istituto Italiano di Scienze Umane e collabora con le cattedre di Storia della Filosofia Morale e di Etica Sociale presso l'Università Federico II di Napoli. Ha appena pubblicato il volume *Sul buon uso dell'impazienza. Crisi, movimenti, organizzazione* (Liguori 2013).

Igor Pelgreffi si è laureato in Ingegneria e poi in Filosofia a Bologna, dove insegna nelle Scuole Superiori. Frequenta un dottorato di ricerca in Filosofia a Verona sul tema dell'autobiografia nel lavoro di Jacques Derrida. Collabora con le riviste *Kainòs, Lo Sguardo* e *Doppiozero*. I suoi principali interessi di ricerca vertono sui nessi fra scrittura e filosofia nel pensiero contemporaneo francese, italiano e tedesco. Su questi temi ha pubblicato diversi saggi su riviste e volumi collettanei. Ha curato l'edizione italiana di J. Derrida, *Nietzsche e la macchina* (Mimesis, Milano 2010).

Fiammetta Ricci è docente di Etica Pubblica e Filosofia della politica nella Facoltà di Scienze Politiche dell'Università di Teramo. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo: *I linguaggi del potere. Costruttori di significato, distruttori di senso*, Giappichelli, Torino, 2003; *Parola, verità, diritto. Sulla teoria generale dell'interpretazione di Emilio Betti*, ESI, Napoli, 2006; (a cura di), "*Il cielo stellato sopra di me…". Temi di etica pubblica*, Aracne, Roma, 2007; (a cura di) *Corpo, politica e territorio. Luoghi e non luoghi della corporeità*, Nuova Cultura, Roma, 2010.

Maurizio Balistrieri insegna Bioetica presso il Corso di laurea in Biologia del Dipartimento di Scienze della Vita e Biologia dei Sistemi dell'Università di Torino ed è docente nel Master in Etica pratica e bioetica dell'Università di Roma La Sapienza. È presidente del Comitato di Bioetica del Policlinico militare Celio di Roma. Ha collaborato al *Dizionario di Bioetica* di Eugenio Lecaldano (2002) ed è autore di *Etica e clonazione umana* (2004), *Organismi geneticamente modificati* (2006), *Etica e romanzi* (2010) e *Superumani. Etica ed enhancement* (2011).

Mario Costa é stato professore ordinario di estetica all'Università di Salerno e, come professore incaricato di metodologia e storia della critica letteraria e di etica ed estetica della comunicazione, ha contemporaneamente insegnato per molti anni nelle Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" e di Nizza (Sophia-Antipolis). All'Università di Salerno ha fondato e diretto, dal 1985, Artmedia, Laboratorio permanente dedicato al rapporto tra tecno-scienza, filosofia ed estetica. E' conosciuto, in particolare, per aver studiato le conseguenze, nell'arte e nell'estetica, delle nuove tecnologie. Alcuni suoi libri e numerosi saggi sono tradotti e pubblicati in Europa e in America.

Maura Favero, laureata in Semiologia dell'arte contemporanea, frequenta un dottorato di ricerca in Storia dell'arte contemporanea presso la Sapienza Università di Roma; nel 2012 ha terminato la Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici, presso la Sapienza Università di Roma. Dal 2006 collabora con la Fondazione Baruchello e dal 2009 è responsabile dell'Archivio Bruna Esposito. Tra le sue pubblicazioni, la biografia di Gianfranco Baruchello in *Baruchello. Certe idee*, a cura di C. Subrizi e A. Bonito Oliva (Electa, Milano 2011) e il saggio *Discorsi su un metodo minore. Dora García: L'Inadeguato, Lo Inadecuado, The Inadequate*, in *Il Libro Nero della 54ª Biennale di Venezia*, a cura di E. Battisti (Lulu Press, New York 2011).

Andrea Bonavoglia è laureato in Architettura e insegna Storia dell'Arte nei licei statali dal 1987. Si occupa in particolare di arte e architettura del Novecento ed dei rapporti tra le tecnologie e l'espressione artistica. Attualmente è direttore-editore della rivista *Fogli e Parole d'Arte*, webmaster e collaboratore della rivista di critica filosofica *Kainòs* e webmaster di alcuni siti di artisti italiani.