

CORPO
99 INDIZI PER UN'INDAGINE

PRIMA PARTE

IL CORPO TRAPPOLA.

CFR CHE COSA ACCADE AD UN CORPO SEGREGATO IN UNA STANZA DOVE NON È POSSIBILE PERCEPERE LO SCORRERE DEL TEMPO, IL SORGERE E IL TRAMONTARE DEL SOLE.

Vorrei sapermi dire, convincendomi, molte cose; ma forse – ed è la (mia) storia che lo dimostra – non lo voglio abbastanza, non ne sono capace oppure non mi conosco così bene da potermi prendere di sorpresa, indifeso – quindi ho deciso di mettermi nella condizione di non poter fare altro che *alcune cose*, collocando il mio corpo in un ambiente che non mi offra appigli o vie di fuga facili. Come in uno dei modelli che tentano di descrivere che cosa sia una performance, c'è un tempo, e c'è uno spazio. Il tempo è quello delle vacanze, lo spazio l'alta montagna. Il tempo è quello delle vacanze: per eccellenza il palcoscenico dove si "farsa" (ecco un verbo che dovrebbe esistere) quello che si vorrebbe essere, nel conto alla rovescia dei giorni che mancano al ritorno, alla prostituzione del proprio ciclo circadiano, al lavoro in cambio di cibo e accettazione sociale. Lo spazio è quello dell'alta montagna: una distanza dal corpo inorganico estroflesso circolarmente della propria casa, una distanza dal palinsesto raschiato male delle proprie abitudini ossessioni nel frullatore dei ricordi (rimorsi, rimpianti, revisioni) e delle speranze (attese, pretese).

CFR PERMOLA, "IL SEX APPEAL DEL INORGANICO".

Pare non ci sia rifugio nemmeno nella memoria, che può colpire a tradimento con il ricordo di un raro istante perfetto, che il tempo mastica e risputa, così si resta sotto assedio tra passato e presente, due fuochi abbacinanti e come non pensare allo scorpione, che tradizione popolare voleva si suicidasse quando intrappolato in mezzo alle fiamme, poi è arrivata la scienza a spiegarci che è una reazione nervosa involontaria, anche l'organico ha i suoi bug di programmazione.

CFR "IL CACCIATORE CELESTE" DI CALASSO.

CFR L'ESPRESSIONE "IL FUOCO ANICO DEI RICORDI" E QUANTO CONCERNE LA SUA DUPLICE, AMBIGUAMENTE INTERPRETAZIONE

Preparo una trappola, e la preda sono io. Lo scopo di questa collocazione del mio corpo in un tempo e in uno spazio a parte è quello di metterlo in difficoltà, rispetto ai comodi tormenti quotidiani, fuori dalla patria di cui si è re nudi, e far sì che non possa che dedicarsi a rendere concreto un testo sul corpo, che è la mia ricerca performativa artistica soggiacente a tutti i miei lavori, da anni; e quindi a rendere concreto se stesso, cioè me stesso, e questa serie di proposizioni è il coperchio del vaso di Pandora.

Non si dà corpo senza spazio, e questo è intuitivo (e vedi che cosa accade se poni il corpo in un non-spazio non-tempo, come le capsule di deprivazione sensoriale); non si dà spazio senza corpo, questo è meno facile da immaginare, se non fosse che Hensemberger, e l'osservazione che fa collassare la funzione d'onda probabilistica in uno stato specifico la materia; ma in generale tutto quanto resterebbe un ammasso di atomi se non ci fosse il corpo a renderlo erba morbida sotto ai piedi, aria fredda da attraversare, pioggia da cui ripararsi. Per questo alcuni filosofi hanno scritto che il corpo è tutto là fuori, dalla pelle in poi, tocco una roccia ma tocco la mia mano, tocco il mio tatto sulla roccia, tocco il mio corpo che tocca; il vero mistero, il vero sconosciuto ignorato o dato per scontato è il corpo, dalla pelle in dentro. Non si dà corpo senza tempo, non si dà tempo senza corpo. Siamo nel regno vertiginoso dei sinonimi.

CFR "DIFFERENZA E RIPETIZIONE" DI DELEUZE.

CFR "ORGANI VITALI" DI GONZALEZ-CRUSSI.

Le ragioni per le quali penso, spero, che le condizioni di spazio e di tempo dell'alta montagna possano dare risultati diversi da quelle che vivo di solito non sono romantiche, della moda falsamente eremitica per poi farne una serie TV; bensì legate ad assenza e diversità. Assenza: come silenzio dentro al quale sentirò la mancanza di qualcosa o di qualcuno, di essere raggiunto ma non accadrà o di raggiungere ma non lo farò, per rispettare una regola che mi sono imposto da solo. Diversità come cambiamento: di abitudini ma non solo, anche e soprattutto adattamento del mio agire e del mio corpo (siamo sempre ai sinonimi) a condizioni molto diverse; e coglierle, come nel gioco Un due tre stella (che in realtà si chiama Un due tre stai là), ovvero girarmi di sorpresa per cristallizzare tutti quei cambiamenti che di solito si notano a posteriori, nel corpo; un come eravamo che è sempre ricordo manipolato a uso e consumo della propria autonarrazione. Invece, coglierlo mentre avviene, nell'istante in cui avviene, quel cambiamento.

AMBIVALENZA: RIMEDIARE COME "PORRE RIMEDIO" OPPURE "RIDIARE DI NUOVO"

C'è – spero ci sia, di trovarlo lì – nella condizione che cerco qualcosa da mediare o ri-mediare con l'ineluttabilità: il tramontare o il sorgere del sole, il freddo o il caldo, la fame e la sete o la sazietà; e doverlo fare con mezzi scarsi e non immediatamente disponibili, o comunque non automatici come avverrebbe in un luogo abituale, approntato per fare fronte. Mediare o ri-mediare quanto è davvero necessario al sostentamento di un corpo in un ambiente che non lo prevede, senza architetture pregresse o in costruzione o edificabili più o meno abusivamente, lì per lì; ma solo uno strato di tela che è una tenda, una reazione fisica che è il fornello portatile dove cuocere del cibo e averlo caldo, quanti litri d'acqua serviranno. Lo stesso per l'aspetto performativo: vorrò performare, ma non avrò il materiale di cui riterrò avere bisogno, solo il mio corpo e lo spazio circostante, la varietà inorganica e organica della montagna.

COME ARCHITETTURA E DICHIARAZIONE DI COME UN CORPO VUOLE STARE AL MONDO, QUALE POSTO OCCUPARE

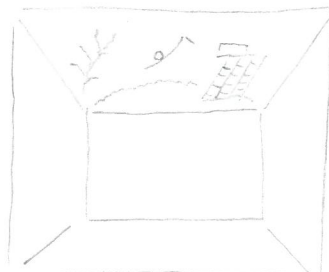
Sulla scelta della scrittura: se la performance – la sua documentazione in uscita – crea un campo da gioco dove l'osservatore può cogliersi e conoscersi, forse addirittura riconoscersi, nelle sue reazioni, la scrittura obbliga (costringe il corpo, il pensiero corpo o il corpo pensato) alla lentezza, all'imprecisione fatale ma irrinunciabile delle parole; il tuffo in acqua è la decisione, l'ingresso in acqua l'immersione nell'argomento del corpo, gli schizzi le operazioni di cosmesi che tradiscono l'insicurezza del gesto. Ovviamente, come per ogni

tuffo, c'è la paura. A differenza dell'amore, che si esplica nell'altro (o almeno vorremmo tantissimo che sia così), un altro che ci sia o no, che sia immaginato oppure reale, la paura al contrario è tutta vissuta nel sé, nel sovvertimento di un equilibrio interiore, in un me che non conosco, del quale non posso chiedere a chi mi sta accanto una conferma su come è fatto; ci si deve riconoscere da soli nella paura, è uno specchio che può riflettere soltanto un corpo. Paure inerenti al tempo e allo spazio (riuscirò a stare abbastanza a lungo? quali pericoli ho sottovalutato?) e paure inerenti al contravvenire alle mie stesse regole, perdere il rispetto o la fiducia, dovermi inventare a posteriori alibi ragioni e altre cazzate del genere.



Il tuffatore di Paestum; Yves Klein; David Hockney; Leni Riefenstahl.

SECONDO ALCUNI STUDIOSI
 PARE CHE LA TORBA NON
 SIA QUELLA DI UN
 TUFFATORE, QUINDI IL
 DIPINTO NON INDICHI
 LA PROFESSIONE DEL
 DEFUNTO BENSÌ SIA
 UNA BEN SCELTA
 METAFORA DEL
 PASSAGGIO DALLA
 VITA ALL'ALDI LÀ,
 UN TUFFO NELL'IGNOTO.
 INOLTRE, LA RITTORE
 NON È SU UNA
 PARETE BENSÌ SUL
 SOFFITTO. NON CREDO
 CHE QUESTA SIA
 STATA UNA SCELTA
 INTENZIONALE, MA
 A POSTERIORI CREA
 INTERESSANTI
 RELAZIONI DI
 VETTORI



NON LO CI SAREBBE DA SCRIVERE
 SULL'ISTANTE CONGELATO DI
 UN TUFFO, GIÒ SUL
 FRAMMENTO DI TEMPO FERMO
 PER CÈPRE, MA DIVENTEREBBE
 UN TRATTATO DI FOTOGRAFIA,
 E NOI HANNO AFFRONTATO
 QUESTO TEMA NEGLIO DI COME
 IO POSSA O POTTRÒ MAI FARE.
 QUI, VADO A SENTIMENTO!
 TUTTI SAPPANO, OSSERVANDO
 QUESTI SCATTI, CHE I CORPI
 CADRANNO - MA NON LO
 STANNO FACENDO, NON ANCORA,
 IN UN ISTANTE TRITO AL
 FLUIRE DEL TEMPO E UGUALMENTE
 PERÒ ETERNAMENTE PERSO.
 È L'ISTANTE DEL SOGNO DEL
 VOLO, SUBITAMENTE SOTTIATTO
 ALLA SUA POSSIBILITÀ PERCHÈ
 OGNI CORPO CADE, ATTRATTO
 DALLA MASSA CHE CREA IL
 TEMPO, ÈPPURE QUELL'ISTANTE
 TUTTI L'ABBIAMO CONOSCIUTO,
 SENTIAMO QUANTO È UMANO,
 L'ABBIAMO FORSE DESIDERATO.

19 luglio 2022. 19:47.

Trovo quasi subito l'imbocco alla strada di montagna che sale al Levi Molinari. Salgo senza intoppi, ricordavo la strada più difficile. Parcheggio, sopralluogo: non c'è nessuno, solo un ragazzo che fa bouldering. Prendo un caffè al rifugio, mi informo a che ora si fa pranzo, poi inizio a scaricare la macchina, e in quattro giri ho portato sul posto tutto quello devo. Monto la tenda in un posto un po' isolato. Faccio pranzo – oggi me lo concedo al rifugio – poi scendo a piedi leggermente a valle, fuori dalla conca, per telefonare a mio fratello, e prendo la linea. Qui non c'è campo. Lo avviso che va tutto bene, di informare anche la mamma, ci diamo appuntamento a domani al telefono, e poi torno alla tenda. Provo il fornello che mi sono portato e funziona: caffè, acquoso. Sistemo ancora le mie cose. Verso le 17.00 inizia a piovere, a tratti più forte, a volte sottile. Riesco a dormire un poco. C'è un momento che spiove, e il sole fa capolino tra le nuvole, e tutto sembra d'oro e di marmellata. Riesco a leggere il primo dei libri che mi sono portato dietro, tiro fuori un po' di cose che mi servono per il mio lavoro sul corpo. Approfitto di un momento in cui sembra non voler più piovere e preparo cena: pasta in brodo di pollo, albicocche secche, un succo di frutta. Lavo tutto nel torrente. Ogni gesto è lento. Il silenzio è denso, gli spazi sono fermi, imponenti, ineluttabili. Sto bene. Non ho bisogno di parlare. Non ho ricordi particolarmente ferenti. Prima di partire mi sono chiesto: aspetterò di vedere qualcuno che sale quel sentiero? Ma ora che sono qui, no, questo non avviene, ovviamente nella realtà ma soprattutto non avviene in me. Nemmeno penso di volerlo raccontare, a qualcuno in particolare, al ritorno. Penso che potrei stare qui molto a lungo, forse per sempre. Faccio due passi per digerire, salgo, scatto qualche polaroid, scelgo quelle in bianco e nero, ma sono senza profondità. Tuttavia hanno qualcosa, di interessante, forse sono troppo scure per come mi sento ora – non mi sento triste, né felice, semplicemente sono qui – decisamente in quiete, invece le polaroid sono molto gotiche, c'è una nebbia persistente che nella realtà non c'è. Non sono riuscito ad usare il pannello solare per ricaricare nulla. Il telefono non prende da questa mattina e anzi ho disattivato la connessione dati, che me ne faccio. Questo stare lontano mi servirà – ma, parallelamente, lontano da dove? Piuttosto, sono vicino a qualcosa. Non distante da, ma vicino a. La temperatura si è decisamente abbassata. Questa sera dovrò mettere su una maglia, per andare a dormire. Prima notte in tenda. Non so quanta luce avrò ancora. Spero che domani non piova, così da poter ricaricare un poco alla volta tutto quello che mi sono portato, per poter scrivere. Questa sera voglio scrivere ancora. Mi sembra che la gengiva mi faccia meno male, si stia sgonfiando. Sarebbe bello non doverci pensare, in questi giorni. Proseguo comunque collutorio e antibiotici. Al rifugio c'è una scolaresca, oppure un gruppo di amici in gita, ma credo sia una classe, estate ragazzi, non so che cosa sia. Al giro, di prima, certo potrei enumerare ricordi, innumerevoli, di cose già vissute qui. Ma è come se questo spazio fosse abbastanza grande da contenerle tutte, e concederne altre. Per il silenzio, che poi non è silenzio perché sentivo cantare uccelli e qualche fischio di marmotta in lontananza, per le distanze che bisogna valutare, se uno ce la fa a percorrerle oppure no, per l'orizzontalità del tempo, non saprei come altro definirlo. La giornata è trascorsa, certo, a breve tornerò in tenda per scrivere ancora un po' e poi prepararmi alla notte, ma non saprei dire se è stata lunga oppure corta. Potrei anche non scrivere. Non lo sento impellente, necessario. Potrei farne a meno e non cambierebbe molto. Né forse userò queste righe per qualcosa. Non credo le inserirò nel mio lavoro sul corpo. Non è detto né è necessario che qualcuno le legga. Ma nemmeno io, domani. Fa parte dello stare qui e ora, probabilmente, ma non nel senso stupido dei manuali dozzinali di autoaiuto. Anche la descrizione di quanto sta avvenendo qui è – sarebbe, nel caso in cui provassi – imperfetta, lontana, una rappresentazione. C'è molta rappresentazione, nelle cose che scrivo in città. Oppure, è stato così in passato ma ora non è più necessario *telefonare*, nel senso letterario del termine, giocare di sponda, immaginarsi un lettore, mandare un messaggio a qualcuno, di pensato, di intimo. Ed ora torno al mio testo sul corpo.

Il corpo archiviato. 500.000 a.C. - 2022 d.C.

Abbiamo parlato e sempre parliamo e parleremo di corpi e da corpi; sono più numerose le volte che non sapevamo e non sappiamo e non sapremo di farlo, e sono quelle le volte che fummo e siamo e saremo più sinceri. Ci sono molte occasioni per provare a parlare come corpi, da addormentati oppure nell'irrePLICabile gesto spontaneo, che contiene la dimenticanza e l'assoluta pienezza dell'essere sé, e meno occasioni per parlare di corpi, annegati nel tempo: di una parola che ne precede un'altra; di una nota che ne segue un'altra; di uno scatto che taglia fuori tutto il resto; di una sequenza di fotogrammi che ha bisogno della velocità per dare l'illusione del movimento; di una scultura che negozia con lo spazio; di un passo di danza che già contiene nel suo sollevarsi la sua discesa verso la massa immensa che l'attrae e l'intrappola, appunto: nel tempo.

CONSAPEVOLENTE, CONSAPEVOLI DI FARLO, COSTRUIENDO LA PROPRIA RAPPRESENTAZIONE DI "CORPO"

Nel tempo, dei corpi primitivi restano ossa, graffiti, impronte nel fango indurito. Dei corpi antichi restano raffigurazioni pittoriche, scultoree, descrizioni in prosa o in poesia. Dei corpi moderni restano fotografie, audio, biografie, profili psicologici, radiografie. Dei corpi contemporanei restano i loro simulacri digitali e big data. Nessuno di questi corpi avrebbe mai potuto immaginare che, a distanza di ere geologiche oppure pochi istanti, da ciò che resta di loro altri corpi avrebbero fatto ipotesi e tratto conclusioni. Pare - perché spesso nemmeno gli studiosi sono estranei alla gara al primato - che le due raffigurazioni più antiche del corpo umano siano il Lion-man di Hohlenstein-Stadel e la Venere di Schelklingen, entrambi risalenti a 40.000 anni fa. Così come si dibatte su quale sia stato il primo selfie della storia: quello di Anastasia Nikolaevna (1839) figlia dello zar di Russia Nicola II, oppure quello di Robert Cornelius (Filadelfia, USA, 1839). Forse il primato storico del primo selfie appartiene a chi ha coniato la parola: Britney Spears nel 2006 se ne attribuisce la paternità, ma la BBC afferma che il termine selfie è stato usato per la prima volta quattro anni prima, in un forum australiano. Sta di fatto che, nel tempo a seguire, secondo dati Instagram del 2020 ogni giorno vengono scattati oltre 93 milioni di selfie, 1000 ogni secondo.

POTREDDO AFFERMARE - FORSE NON È SOLO QUESTIONE DI POSSIBILITÀ
TECNICHE - CHE L'ANDAMENTO DELLA RAPPRESENTAZIONE QUANTITATIVA DEI
CORPI È STATO ESPONENZIALE NEL CORSO DEL TEMPO. DIVERSO FORSE È IL

DISCORSO IN
TERMINI
QUALITATIVI



Lion-man; Venere di Schelklinge; Anastasia Nikolaevna; Robert Cornelius.

DAL MOMENTO CHE NULLA SI CREA E NULLA SI DISTRUGGE MA TUTTO SI TRASFORMA
È LEGITTO AFFERMARE CHE TUTTI I CORPI ESISTONO ANCORA, SEPPURE IN ALTRA FORMA.

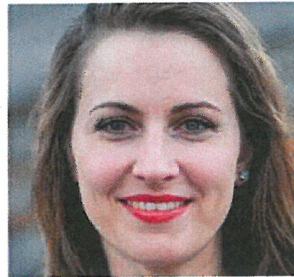
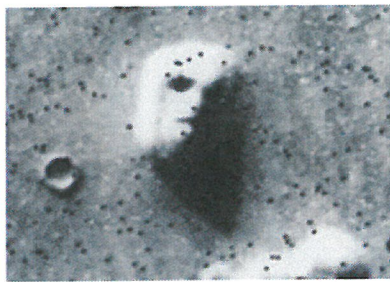
Forse tutto, oppure gran parte, avviene perché siamo compresi tra due limiti del nostro corpo: il nostro disgregarci con esso oppure no, quando verranno meno le sue funzioni vitali (ma non la sua esistenza biologica, in senso lato, reintegrato nel ciclo della materia organica a disposizione dell'universo); e la nostra comparsa (la nostra nascita) in un corpo, oppure come corpo, consapevole (e se questa consapevolezza sia reale oppure un'illusione utile alla sopravvivenza). Tra questi due estremi avvengono altre cose, il piacere e il dolore, il ricordo e la speranza, e per i corpi più fortunati anche l'amore, il cui rovescio della medaglia, più a portata di tutti, potrebbe essere l'odio, altri dicono l'indifferenza; e il bilancio, incerto, tra quanta ne somministriamo e quanta ce ne viene somministrata. Secondo alcune teorie, ci sono due movimenti di indagine umana: finché sulle mappe c'erano territori inesplorati - la dicitura era *hic sunt leones* - allora l'esplorazione era verso l'orizzonte, il lontano, il fuori, l'esterno; venuti a sapere che il pianeta è sferico e non c'è modo di trovarne il limite, abbiamo rivolto il nostro cartografare ai territori interiori, al dentro, al sé; poi di nuovo verso l'esterno, quando è sembrato possibile abbandonare questo pianeta per andare verso le stelle e i confini dell'universo; e poi di nuovo verso l'interno, di fronte all'inappellabile severità delle distanze siderali. È decisamente una semplificazione e nessuno vorrebbe suddividere un libro di storia in questo modo, e oggi è molto più sensato indagare le infinite relazioni tra il dentro e il fuori, e se questo corpo sia dentro oppure fuori di me, e se la pelle sia un confine oppure una convenzione, e quanto ci sia del "là fuori" nel mio io, e quando del mio "io" ci sia là fuori, e se abbia ancora senso questa dicotomia.

CONSIDERATE: I PRIMI SPECCHI A FIGURA INTESA ERANO MOLTO COSTOSI, E SOLO LE PERSONE PIU' ABILIANTI POTEVANO PERMETTERSELI. E ANCORA LA VETTIMIZZAZIONE SOCIALE, SE DA UN LATO SEPARA IL COMPRATORE

Il corpo volto. Quartier generale di Instagram, Menlo Park, California. 12 giugno 2022.

DALLA MERCE ESPOSTA PARIENTI GLI PERMETTE DI VEDERSI RIFLESSO NELLA VETTINA, SOVRAPPONDO ALL' OGGETTO DEL SUO DESIDERIO.

Corpi che rappresentano se stessi o altri corpi: a volerne trovare le ragioni, innumerevoli, ci si perde: conscie o inconscie, magiche o scientifiche: per sconfinare il limite dell'esistenza biologica e restare nel tempo, oppure per raccontare un istante. Farsi vedere, ma prima ancora vedersi: nell'acqua delle pozzanghere dopo un diluvio del paleolitico, in pietre appositamente levigate, ritrovate in Anatolia (6.000 aC), nei primi specchi egizi di rame o bronzo (2.500 aC), in una diapositiva, in una fotografia conservata in un album di famiglia, sullo schermo di un cellulare. Il corpo altrui, dal vivo e nel momento, lo vediamo interamente; del nostro vediamo tutto, tranne che il volto. Per poterlo osservare - trovato l'escamotage tecnico - posso fare da solo. Il cervello ha un'attitudine straordinaria al riconoscimento facciale, per i volti degli altri e per il proprio; eppure fissare la propria immagine riflessa per più di un minuto provoca sensazioni di dissociazione. Se riceve stimoli monotoni, il sistema interpretativo cerebrale inizia a individuare dettagli meno evidenti oppure sconosciuti, e attiva fenomeni di pareidolia, la tendenza istintiva a trovare strutture ordinate in immagini disordinate, producendo l'effetto opposto: chi è quello nell'immagine riflessa, a chi appartiene quell'immagine riflessa? Si può distogliere lo sguardo, oppure fare come Alice e passare attraverso lo specchio per andare incontro a quel corpo altro.



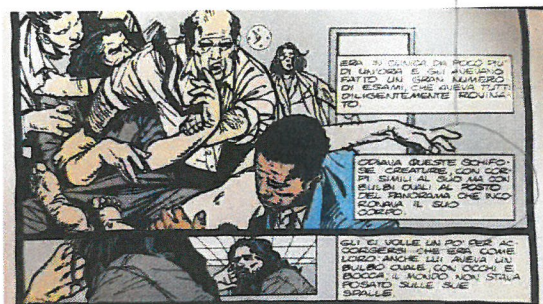
CFR LE ATTUALI QUESTIONI LEGATE AGLI ALGORITMI DI RICONOSCIMENTO FACIALE ALLA SICUREZZA E ALLA PRIVACY.

Il cosiddetto "Volto di Marte", sui monti della Cydonia; volto di una persona che non esiste, costruito dall'algorithm del sito thispersondoesnotexist.com

Non ricordo quale autore latino - era nel De rerum natura? Oppure un autore greco? Una traduzione, al liceo, ricordo a malapena il passo - che parlava del corpo umano, delle varie parti; giunto all'altezza della testa, invece di descriverla, l'autore affermava che la natura aveva posto sulle spalle dell'uomo il paesaggio. Molti anni dopo ritrovai questa immagine, interessante, in un fumetto: un bambino molto piccolo, abbandonato in un pozzo, per un serie di fortunate coincidenze sopravvive; non avendo mai avuto contatti con altri esseri umani oppure con uno specchio nel quale vedersi, è convinto che esista solo il suo corpo, e che il mondo sia appoggiato sulle sue spalle. Finché un giorno, dopo anni, lo trovano.



"ODIAVA QUESTE SCHIFOSE CREATURE, CON CORPI SIMILI AL SUO MA CON BULBI OVALI AL POSTO DEL PANORAMA CHE INCORONAVA IL SUO CORPO"



Milligran, Fegredo, Van Valkenburgh, Enigma n.10, All American Comics, 1994.

HO TROVATO INTERESSANTE CHE, IN TEMPI DI COVID, COLORO CHE AVEVANO SUL CELLULARE LO SMOCCO CON RICONOSCIMENTO FACIALE DOVESSERO ABBASSARE LA NASCERINA PER ESSERE RICONOSCIUTI DAL PROPRIO SMARTPHONE.

Il corpo intraspecifico. Deserto sudoccidentale della Libia, 10.000 a.C.

Secondo le paleoscienze, identificare immediatamente nelle due figure rupestri ritrovate sulla catena montuosa del Tadrart Acacus i corpi di un uomo e di una donna, benché siano molto stilizzati, è uno degli attributi dell'essere umano: si tratta del riconoscimento intraspecifico tra individui in virtù di un comune sistema di fertilizzazione, fondato su segni scambievoli tra sessi e manifestato dall'aspetto esteriore, ovvero dal fenotipo. Questo attributo della percezione del corpo proprio e altrui è lo stesso che spinse (inconsiamente) Eric Burgess a proporre di caricare a bordo della sonde Pioneer 10 e Pioneer 11, nel 1972 e nel 1973, placche in alluminio - nell'eventualità che vengano intercettate da altre forme di vita intelligente - sulle quali sono incise le immagini di un uomo e di una donna, insieme alla rappresentazione della transizione iperfine per inversione di spin dell'idrogeno, la posizione del Sole rispetto al centro della galassia, il sistema solare, la traiettoria e la sagoma della sonda. Lo scultore / stregone del Lion-man di Hohlenstein-Stadel non poteva immaginare che la sua opera sarebbe stata ritrovata; viceversa, il nostro sogno di essere trovati da altre forme di vita sembra svanire all'alba della teoria della relatività e agli degli abissi di spazio e di tempo che ci separano da qualsiasi altra cosa in questa parte di universo. E tuttavia diffondiamo freeware cosmico; invece, l'immagine delle figure rupestri, in Rete, è protetta da copyright e bisogna acquistarla, se la si vuole senza watermark, diritto d'autore, proprietà intellettuale, se si desidera duplicarla.

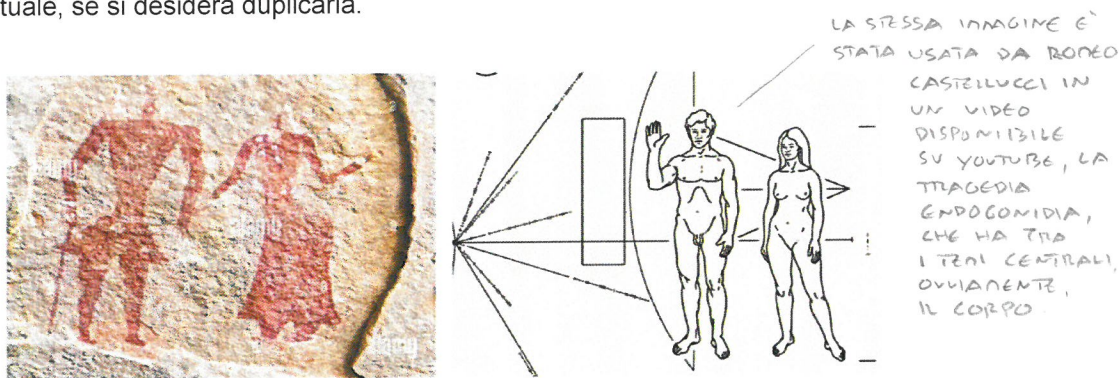


Figure rupestri del Tadrart Acacus; figure umane placca di Burgess.

Abbiamo iniziato a rappresentare volti quando ne siamo stati capaci, oppure viceversa quando è diventato necessario farlo, per ragioni culturali, e allora abbiamo affinato la tecnica per poterlo fare? È questione legata all'individuo riconoscibile, con un'importanza riconosciuta, e alcuni hanno sentito il bisogno di fissare in qualche modo il suo volto, come prova della sua esistenza, a perpetua memoria? Non che i sovrani dell'antichità non fossero abbastanza rilevanti per essere ritratti in modo preciso; ma forse anch'essi ricoprivano un ruolo, incarnavano un'estraneità, allora dovremmo dire: abbiamo iniziato a dipingere e scolpire volti quando ci siamo resi conto che le persone a cui appartenevano quei volti *non erano importanti*, cioè non sarebbero passate alla storia, ma noi avremmo preferito invece che sì. La differenza è sottile: nella rappresentazione di un volto, nell'antichità, c'è una forma di ribellione, un'inquietudine di fronte all'anonimato della massa, che forse al contrario non veniva percepita come problematica nelle epoche precedenti.

CFR QUANDO ABBIAMO INIZIATO AD APPORRE SULLE LAPIDI LE FOTO DEI VOLTI DEI "CARI ESTANTI"

Poi, nel 1972, ci troviamo ad inviare nello spazio un'immagine che deve rappresentare tutti gli uomini e le donne del pianeta, e allora quali che siano i volti, ovvero le due forme dalle quali ciascuno può sentirsi rappresentato, diventa una questione interessante: come ogni generalizzazione, molti ne sono esclusi, ad esempio tutte le donne con i capelli corti e tutti gli uomini con i capelli lunghi, oppure con le fattezze tipicamente asiatiche o africane. Parallelamente, possiamo considerare l'importanza che il volto ha nell'espressione delle emozioni; nel fatto che sul volto siano posizionati molti *fori di entrata e di uscita delle informazioni*, gli occhi, le orecchie, il naso e la bocca; che lì avvenga la nutrizione e la respirazione; da lì arrivi la voce; una sorta di protrusione verso l'esterno di tutto il corpo, che accostiamo ad altre protrusioni, altri volti, per entrare in contatto con loro, prima ancora che con i loro corpi.

CFR IL BACIO: ANTICAMENTE SCAMBIO DI CIBO; DUE APERTURE CHE COINCIDONO, SI SOVRAPPONGONO.

E da qui tutto il discorso sulla maschera, nei riti magici o religiosi oppure nel teatro greco, e poi le maschere al giorno d'oggi, quelle dei rapinatori e quelle dei poliziotti a presidio dei cortei. Il corpo possiede meno informazione sulla riconoscibilità rispetto al volto; l'immagine del volto di qualcuno che non c'è più ci tocca profondamente, sulle lapidi mettiamo le foto dei nostri cari, nel portafoglio quella della nostra fidanzata, di nostro marito oppure dei nostri figli. Secondo alcuni la prima raffigurazione somigliante ad una persona fisica è quello del faraone Akhenaton (XIV secolo a.C); forse questo desiderio personalistico ha il suo corrispettivo nel motivo per cui è passato alla storia: abbandona il politeismo a favore di una nuova religione di stampo enoteistico, monolatrino. I prodromi del monoteismo occidentale. La sua rivoluzione religiosa, duramente contrastata, si rivela effimera: pochi anni dopo la sua morte, i suoi monumenti vengono occultati o abbattuti, le sue statue spezzate o riciclate e il suo nome cancellato dalle liste reali.

I ROMANI LA CHIAMERANNO "DAMNATIO MEMORIAE"

Il corpo radiografato. Spazio, ultima frontiera, 24mo secolo d.C.

Nel romanzo "Star Trek Federazione" di Judith e Garfield Reeves Stevens uno dei protagonisti, menzionando la placca di Burgess, afferma che nessuna delle razze aliene con le quali si è entrati in contatto è stata in grado di decodificarla. Molti membri della comunità scientifica, in realtà, hanno avanzato critiche: il messaggio della placca sul Pioneer è antropocentrico, in particolare la freccia che indica la traiettoria nello spazio della sonda è retaggio di una società di cacciatori-raccoglitori, senza significato per esseri viventi che potrebbero avere una differente eredità culturale. Nonostante queste e molte altre obiezioni, nel 1977 una commissione guidata da Carl Sagan della Cornell University inserisce nelle due sonde del programma Voyager due dischi per grammofono, sui quali sono incisi un gran numero di suoni naturali, una selezione musicale e di saluti di culture ed epoche diverse, un messaggio del presidente degli USA Jimmy Carter, e 115 fotografie, tra cui quella di una donna che mostra una radiografia accanto alla sua mano: un'immagine lanciata avanti nel tempo come quelle che 13.000 anni fa lasciavamo sulle pareti della Cuevas de las Manos, in Argentina, lo stesso segno.



POCHI GIORNI FA
HO DOVUTO FARE
UNA RADIOGRAFIA
"PANORAMICA";
È CURIOSO COME
ALCUNI TERRIMI
SOPRAVVIVANO MA
IN ALTRE FORME,
E IN QUESTO CASO
CHE IL "PANORAMA"
SIA PASSATO DAL
FUORI AL DENTRO.

Cuevas de las mano; fotografia del Golden Record.

NON RICORDO QUALE POETA FRANCESE SCRISSE:
"ADAMÈ, LA VOSTRA AMICA È UN BELLISSIMO PAESAGGIO."

Le immagini delle mani nella Cuevas de las manos sono quasi tutti sinistre; chi ha lasciato la propria impronta teneva gli strumenti per spargere il colore con la destra; dalle dimensioni sembrano mani di adolescenti, e ciò fa pensare ad un rito di passaggio all'età adulta. Impronte simili sono state trovate in Argentina, nel Borneo Indonesiano, nel Sahara, nel sud ovest degli Stati Uniti, in Sardegna e in Sicilia. Possiamo immaginare: si appoggiava la mano alla parete della grotta, si soffiava la polvere colorata; parte restava lì, a testimoniare un passaggio; parte della polvere invece rimaneva sulla mano di chi aveva partecipato al rituale; una sorta di marchio agli occhi propri e degli altri; e ancora, era come portare con sé qualcosa del rituale, un segno tangibile di appartenenza ad un luogo.

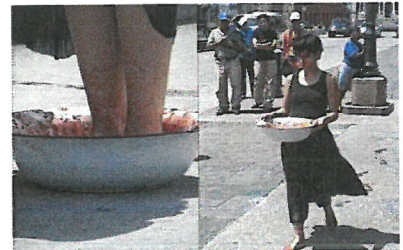
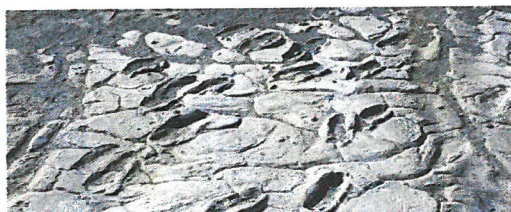
PER L'GRATA ANATOMIA DELLA MANO SINISTRA
NELLA "LEZIONE DI ANATOMIA" DI REBRANDT.

Secondo James G. Frazer una delle modalità della magia nel mondo antico - tentativo da parte dell'uomo di manipolare la realtà circostante - è che funzionasse secondo la legge di simpatia universale: due cose simili, oppure due cose che sono state a contatto, continuano ad avere un influsso reciproco anche dopo essere state separate. Le pitture rupestri delle mani forse rientrano in questa categoria, a creare un legame tra il segno lasciato nella caverna e la mano di chi lo ha lasciato. Senso di appartenenza, promessa o garanzia di ritorno. Secondo alcuni è stata la mano e il suo pollice opponibile a segnare uno degli step fondamentali dell'evoluzione umana, cioè la capacità di costruire utensili; allo stesso tempo, il pollice opponibile ha plasmato il cervello umano, aprendo cioè alla mente infinite possibilità di progettazione e rielaborazione dei manufatti.

RICORDA IN QUALCHE MODO L'ENTANGLEMENT QUANTISTICO

"In quel momento rimane impressa la singolarità dell'evento; quel piede, in un determinato momento, ha camminato su quella spiaggia [oppure quella mano ha lasciato quell'impronta sul muro, ndr], ma al contempo rimane impressa anche l'immemorabile indeterminatezza che ogni orma è qualcosa che continua a rispondere della sua semplice visività. La visività delle immagini risulta così come un ponte che si riflette sull'aspetto paradigmatico dell'impronta, evidenzia ancora la presenza del contatto della luce sulla realtà e contemporaneamente quel contatto rende trasparente la sua definitiva perdita. È una sovrimpressionazione indefinibile di ciò che visivamente si presenta come ancora vivo e al tempo stesso già trapassato in modo definitivo." Riccardo Panattoni in "Black out dell'immagine. Saggio sulla fotografia e gli anacronismi dello sguardo", 2013.

Le orme di Laetoli, 3 milioni di anni fa, Tanzania. Regina José Galindo, "Chi può cancellare le impronte?", Ciudad de Guatemala, 2003.



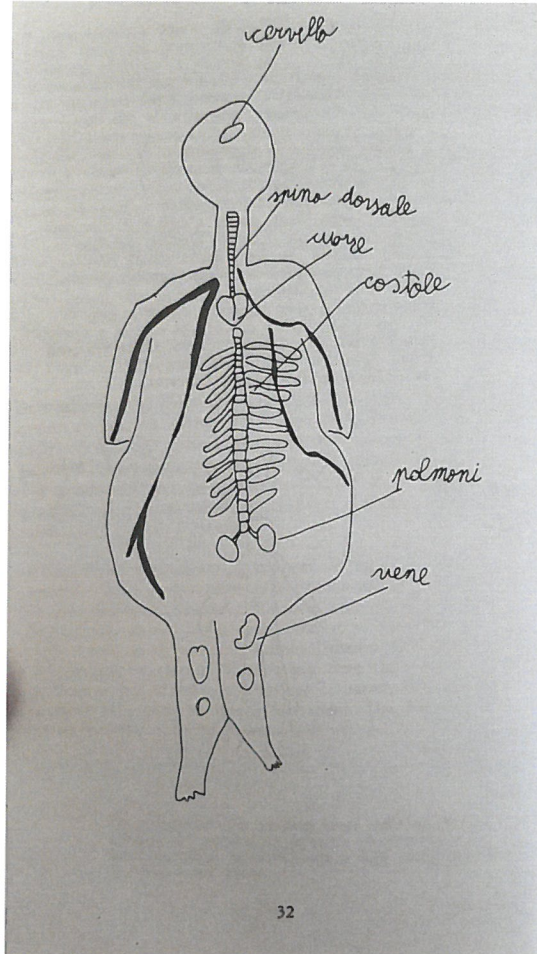
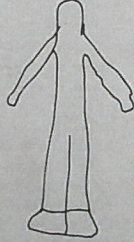
PER L'IMPRONTA DEL PRIMO UOMO SULLA LUNA. ONLINE SI PUÒ TROVARE LA LISTA DI TUTTO QUELLO CHE ABBIAMO "GIOI" ABANDONATO SULLA SUPERFICIE LUNARE; OVVIAMENTE STRUMENTI TECNOLOGICI MA ANCHE FOTOGRAFIE, PALLINE DA GOLF, ETC.

Il corpo bambino.
Bruno Munari, "Fantasia".

A questi bambini dell'età da cinque a tredici anni, è stato chiesto di descrivere l'interno del corpo umano, del loro corpo, con un disegno e con delle spiegazioni. I principali organi che appaiono più sovente sono il cuore e il cervello, fra i sistemi il più frequente è quello della circolazione sanguigna, lo scheletro invece è meno frequente e più tardivo come rappresentazione. Il sistema digestivo è rappresentato da tubi collegati con la bocca e le aperture di uscita in basso: il bambino sa che mangia qualcosa e poi, dopo un certo tempo, vengono fuori dal suo corpo i rifiuti organici. I polmoni sono situati spesso a caso e le ossa sono sparse qua e là per il corpo. Qualche bambino e qualche bambina che frequentano scuole religiose hanno rappresentato il loro corpo con dentro un angioletto o un diavoletto.

L'esperimento è stato condotto da un gruppo di psicologi dell'Università di Ginevra assieme a insegnanti italiani e svizzeri: Alberto Munari, Giusi Filippini, Mauro Regazzoni, Anne-Sylvie Visseur.
(da Archives de Psychologie, Ginevra)

io non lo so che cosa ^è nel corpo
no

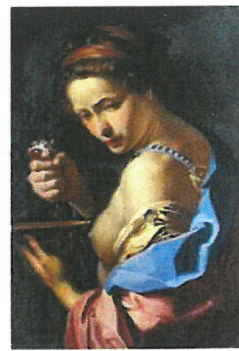
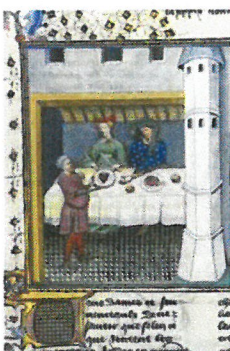


Il corpo divorato. Paese delle Meraviglie, 1865.

La Sindrome di Todd è un disturbo neurologico che colpisce la percezione visiva, associato a forti emicranie, e comporta diversi tipi di distorsioni dimensionali e morfologiche: del senso del tempo e dello spazio, della dimensione degli oggetti e di parti del proprio corpo. Lewis Carroll soffre di gravi emicranie, nel suo diario del 1956 annota il suo incontro con l'oftalmologo William Bowman, per parlargli delle sue allucinazioni visive. Forse non è un caso che il personaggio inventato da Carroll sperimenti gli stessi sintomi: Alice diventa piccolissima oppure molto grande. Nel romanzo, però, avviene perché Alice beve oppure mangia; in un'altra chiave di lettura, nel Paese delle Meraviglie il cibo non serve per sostentare oppure per crescere, se non nell'accezione paradossale del termine, così come sono paradossali le descrizioni di esso: l'orologio del Bianconiglio è tagliato a metà dal Cappellaio Matto come un panino da spalmare con il burro, la Lepre Marzolina riempie l'orologio da taschino con briciole di pane e lo inzuppa nel tè, il contenuto della bottiglia bevuta da Alice sa di ananas, pane tostato, caramello e arrosto, il Tricheco attira le ostrichette in un capannone per divorarle, le aragoste ballano la quadriglia e i sassi diventano pasticcini, a casa della Duchessa c'è una zuppa piena di pepe che fa starnutire un bambino trasformandolo in porcellino.

Nel mondo reale il cibo è legato al piacere e alla crescita, in quello di Alice al dolore e alla morte: si mangia, ma si può essere mangiati; il cibo è animato, dotato di autocoscienza, antropomorfo. Nella storia dell'umanità si danno forme di cannibalismo alimentare, rituale o legato al culto dei morti. Resti dell'homo neanderthalensis trovati nei siti archeologici indicano questa pratica, tra i 200.000 e i 40.000 anni aC. Secondo l'orfismo greco (VI e V secolo aC), Dioniso, ancora bambino, venne smembrato, bollito, arrostito e mangiato dai Titani; di lui resta solo il cuore, che Atena porta a Zeus. Dalle ceneri dei Titani, folgorati da Zeus per punizione, e dal cuore di Dioniso nasce il genere umano. Le Baccanti sbranano Penteo, nell'omonima tragedia di Euripide (406 aC) - perché ha assistito, ingannato dallo stesso Dioniso, a riti preclusi agli uomini, travestendosi da donna - e sono proprio sua moglie e sua figlia a farlo a brani, inconsapevoli del loro atto, possedute dal furore bacchico. La dimenticanza di sé, il disconoscimento dell'altro, l'essere nel respiro del dio; la radice etimologica della parola entusiasmo.

Prendete e mangiatene tutti, questo è il mio corpo, dice Gesù Cristo ai suoi discepoli: gli studiosi sono concordi nell'affermare che il Vangelo secondo Giovanni è stato influenzato indirettamente dal platonismo degli antecedenti testi deutero-canoniche ebraici, e in modi meno ovvi dal culto di Dioniso, in particolare per la trasmutazione dell'acqua in vino. E ancora, sull'antropofagia: fino alla fine del periodo del colonialismo, in Congo, la setta degli Uomini Leopard pratica il cannibalismo; nel film di Richard Fleischer, Soylent Green (1973), tratto dal romanzo distopico di Harry Harrison "Largo! Largo!" (1965) un poliziotto scopre che le gallette verdi - l'ultima risorsa umana per risolvere il problema della fame mondiale - sono ricavate da cadaveri umani. Lo scrittore Thomas Harris si è ispirato ad alcuni serial killer, tra i quali Albert Fish e Andrej Romanovič Čikatilo, per creare il suo Hannibal Lecter. Tuttavia, fondamentale è stato l'incontro avuto nella prigione messicana di Monterrey nei primi anni 60 con Alfredo Ballí Treviño, un facoltoso e distinto medico che aveva ucciso e mutilato il suo amante in modo raccapricciante. Gli esempi potrebbero proseguire a lungo: è l'archetipo del corpo che si nutre di un altro corpo, palesemente manifesto nelle mitologie di molte civiltà antiche e che nel contemporaneo fa capolino nelle patologie mentali più estreme.



CFR LA REGINA
CHE CONE
PROVA DELLA
MORTE DI
BIANCANEVE
CHIEDI AL
CACCIATORE
DI PORTARLE
IL SUO CUORE,
DENTRO A
UNO SCRIGNO.

Miniatura dal Decameron; Goya; Rubens; Bernardino Mei.

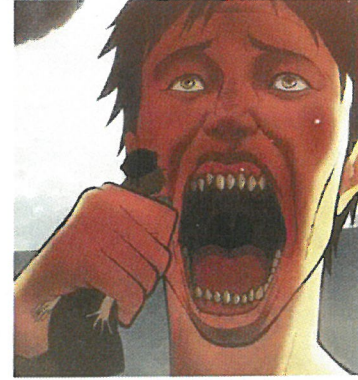
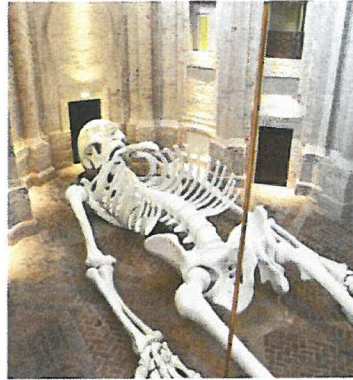
“Allegro mi sembrava Amor tenendo / meo core in mano, e ne le braccia aveva / madonna involta in un drappo dormendo.
// Poi la svegliava, e d'esto core ardendo / lei paventosa umilmente pascea: / appresso gir lo ne vedeva piangendo.” Dal sogno di Beatrice nella Vita Nova di Dante Alighieri.

“Non l'ho baciato? Straziato l'ho, dunque? Fu un mio sbaglio. Mordere, baciare, simili sono e chi ama di cuore, fa una cosa e vuole fare l'altra.” Dalla Penthesilea di Heinrich von Kleist.

Il corpo scalare. Benin, Africa, 1996.

Le ragioni delle rappresentazioni dei corpi possono essere esplicite, ma possono anche essere implicite all'opera: ogni autore, ogni artista, mette un'intenzione nella sua opera, ma allo stesso tempo è parlato, inconsciamente, dalla sua cultura e dalla sua storia personale, e negozia la forma dell'opera con le possibilità tecniche che sono medium e messaggio. Che cosa ci dice inconsciamente Lewis Carroll, descrivendo il corpo di Alice che cresce o rimpicciolisce a dismisura? E così lo stesso per Fernando Botero che sceglie una rappresentazione rotonda dei corpi, portata all'eccesso; e Gino De Dominicis che realizza uno scheletro di proporzioni colossali, intitolato "Calamita cosmica". Le proporzioni delle cosiddette Veneri preistoriche sono simbolicamente esagerate, proiezioni tangibili della Dea Madre e della fertilità, ma incorporano anche un inconscio personale e collettivo. E ancora: quali salti evolutivi sono stati possibili grazie all'handicap, ovvero: là dove la rappresentazione del corpo era ed è condivisa, quanto ha aperto a nuove possibili sue letture chi ha sofferto 200.000 anni fa di percezioni devianti o distorte del corpo proprio e altrui? Prima che Ippocrate, nel 460 aC, ne rifiutasse il carattere soprannaturale, l'epilessia era considerata realtà esterna al corpo: demoni o divinità che lo possiedono. Eppure: in Benin, nel 1996, il voodoo è riconosciuto religione ufficiale; i loa, spiriti responsabili dei vari aspetti della vita, detti anche cavalieri divini oppure Orisha nelle mitologie dell'Africa occidentale, possono cavalcare i fedeli, per manifestarsi nel mondo terreno.

CFR GIBSON CHE NEI SUOI ROMANZI CHIAMA "LOA" LE INTELLIGENZE ARTIFICIALI NOTE



LA RETE CHE POSSIEDONO I CORPI UMANI PER "COLONIZZARE" QUESTO MONDO.

Alice nel Paese delle Meraviglie; Gino De Dominicis; il manga Attack of Titans.

La Bibbia parla dei nephilim, "i caduti", giganti ibridi nati dall'unione degli angeli con le donne mortali; nel Libro dei Giganti, contenuto nel Libro di Enoch, i giganti insegnano agli umani la lavorazione dei metalli e altri mestieri in contrasto con i dettami divini: l'umanità perde l'armonia e si diffonde la corruzione. A questo punto Dio fa imprigionare i giganti per mezzo degli arcangeli. Nella mitologia greca i giganti, figli di Urano e Gea, sono immortali e muovono guerra contro gli dei dell'Olimpo. Grazie all'intervento di Ercole vengono sconfitti, oppure imprigionati nelle profondità della terra: con i loro sussulti causano i terremoti. Nella mitologia norrena i giganti esistono da prima del mondo, che anzi ha origine proprio dal corpo di uno di loro, Ymir, spesso messo in relazione con Yama della mitologia indiana. Rappresentano il caos ancestrale che minaccia in continuazione il mondo razionale e ordinato degli dei, e nell'ora del Ragnarok, che porrà fine al mondo, i giganti attaccheranno la divina città di Asgard.

Secondo alcune teorie, fantasiose ma interessanti, una delle motivazioni per le quali ci piacciono i trampolieri ha a che fare con la posizione che dobbiamo assumere per osservarli: dal basso verso l'alto, piegando la testa all'indietro; la stessa postura che per anni abbiamo assunto da bambini nei confronti degli adulti. Il trampoliere quindi risveglia in noi, inconsciamente, un periodo spensierato della nostra esistenza, quello della nostra infanzia; insieme allo stupore per il misterioso equilibrio che riesce a mantenere pur così alto, simile a quello che prova un bambino che ancora gattona nel vedere un adulto.

IN UN SAGGIO DI CUI ORA NON RICORDO AUTORE E TITOLO, SI PONE L'ACCENTO SUL FATTO CHE ALLE MANIFESTAZIONI E AI CORTEI DI PROTESTA UNO DEI PRINCIPALI OBIETTIVI DELLA POLIZIA SIA DISTRUGGERE E RIMOVERE I PUPAZZI GIGANTI. SE NON RICORDO NALC VENIVANO ADOTTE MOTIVAZIONI PSICOLOGICHE ANCORA PRIMA CHE DI PUBBLICA SICUREZZA.

Il corpo svuotato. Antico Egitto, 3150 - 30 a.C.

Dimenticare Platone, anche se ci scorre nelle vene. Immaginarsi alieni appena atterrati su questo pianeta, venuti a vedere di persona quello che la placca di Burgess non è riuscita a dire - quello che non è stato possibile tradurre - osservare con occhi estranei le concezioni altrui sul corpo. E tuttavia sentire che là, a scavalcare quell'abisso di tempo, una parte profonda dell'essere umani ci accomuna. Talmente profonda da risultarci, appunto, aliena, nel senso latino del termine, altrui: eppure qualcosa risuona, è anche nostra. La potenza metaforica del mito acceca la parte razionale, parla direttamente all'inconscio, direi: genetico. È la prova del nove di quanto siamo parlati dalla nostra cultura e dalla nostra storia personale, e di quanto i nostri occhi vadano alla ricerca di conferme di quel che già sappiamo, o meglio: di quello che vogliamo vedere, vogliamo raccontarci. È antropologia comparata, forse ancora di più: il punto di equilibrio abissale dove la nostra parte fisica entra in contatto con la trascendenza, in quel punto per definizione geometrico ("Punto è ciò che non ha parti", dagli elementi di Euclide), concetto primitivo adimensionale, ma che indica una posizione, una coordinata nello spazio, come sui cartelli agli aeroporti: voi siete qui. Dove siamo noi, dove sono io, in questo corpo, è una domanda che ogni cultura si è posta.

LA ALICOR, È LA CRYORUS, CHE CONGELANO CORPI,
IN FONDO CREDONO LA STESSA COSA.

Per gli antichi egizi il corpo è il rifugio dell'anima del defunto nell'aldilà. Se un corpo resta intatto dopo la cessazione delle sue funzioni vitali, l'anima persiste. Per mantenere integro un corpo, i sacerdoti estraggono gli organi interni, lo immergono in acqua salata per quaranta giorni, lo ungono di oli e spezie, lo avvolgono in bende di lino, lo custodiscono all'interno di un sarcofago: l'anima così evita la disgregazione. La raffigurazione pittorica solo laterale e in postura eretta dei corpi è una semplificazione ad uso scolastico. Gli antichi egizi hanno rappresentato corpi anche frontalmente, come nel caso delle suonatrici di flauto della tomba di Nebamon, oppure in posture acrobatiche, come per la danzatrice del frammento di pietra calcarea rinvenuto a ovest di Tebe. La raffigurazione è una scelta che indica lo status sociale: corpi idealizzati (dèi, faraoni, regine, sacerdoti, aristocratici) oppure realistici (contadini, servi, schiavi). L'archetipo del conservare la salma del defunto è giunta fino ai giorni nostri: la cremazione è pratica sconsigliata dalla chiesa cattolica fino al 1963, in seguito ammessa solo se questa scelta non è conseguenza della negazione dei principi cristiani; oggi è ancora dogma, verità di fede, la resurrezione dei corpi: dopo il Giudizio Universale l'anima si riunirà alla carne, in un corpo detto "glorioso", incorruttibile, immortale, privo dei difetti che aveva nel mondo, non avrà bisogno di dormire nutrirsi o curarsi, si sposterà istantaneamente da un luogo all'altro; viceversa, le anime dei dannati riavranno anch'esse il proprio corpo, con il quale proveranno le pene che già provavano con l'anima.



Danzatrice di Tebe; danzatrice di Cnosso.

CFR LE RAPPRESENTAZIONI DELLA DEA NAAT, CON IL CORPO AD ARCO (LA VOLTA CELESTIA) HA RINGIÀ VERSO IL BASSO, VERSO IL MONDO ABITATO DAGLI ESSERI UMANI.

Le danze primitive, all'analisi comparata con le popolazioni tribali di varie parti del mondo, sono suddivise in: convulse, tipiche delle civiltà sciamaniche, prevedono stati ipnotici; semiconvulse, il movimento è circoscritto ad una parte del corpo (mani, ventre); armoniche o aperte, con slanci verso l'alto e in avanti, e calpestio ritmico; chiuse, che prevedono l'oscillazione del corpo, fermo in un punto spaziale; sedute, con movimento della parte superiore del corpo; vorticose, con significato astrale, cosmico, ad esempio quella dei dervisci; a torsione, con la ricerca dell'estasi nelle posture innaturali rispetto al normale assetto fisico. Le danze primitive si dividono inoltre in imitativa, simboliche, figurative, quando il danzatore imita un altro essere vivente, un animale prima di cacciarlo; non imitativa, ovvero astratta, metaforica. A latere dell'imitazione, il danzare può avere scopi magici o sociali ben precisi: la guarigione, la fertilità, l'iniziazione, il passaggio all'età adulta, l'unione di coppia, accompagnare il rito funebre, precedere o seguire la caccia o la guerra.

Il corpo taurino.

“La Tauromachia. La mente che astrae e il sangue che scorre”, Giovanni Festa, 2010.

“È questo l'incontro che si consuma sull'arena. Non un semplice duello, né tantomeno, una mattanza, quanto il continuo alternarsi, (che scandisce i tre movimenti della *faena*, misurati dall'implacabile scorrere dei minuti sul grande orologio), dell'elemento plastico-statuario, incarnato dal Matador, con quello, magmatico-informe, incarnato dal toro. In mezzo, e, al di là della prossimità fatale del contatto col corno, la possibilità della ferita (cioè il contatto avvenuto, la penetrazione). Si tratta di una contrapposizione fra principi opposti: il lato destro della coscienza limpida del matador-eroe, caratterizzato, classicamente, da nobile semplicità e quieta grandezza, e il lato sinistro delle energie inconscie incarnate dal toro: esuberanza tragica della vita, materia esplosiva, eccesso di forza. È la stessa dicotomia che Michel Leiris aveva individuato in un passo dai Razzi di Baudelaire e che adoperò per parlare delle tauromachia: ho trovato la definizione del Bello. Del mio Bello soltanto. È qualcosa di ardente e triste” (Baudelaire, 1996); da una parte la bellezza ideale, sovrana, plastica, dall'altra l'infelicità, la sventura e il peccato. Malinconia più ardore, sazieta più desiderio di vivere, amarezza più voluttà: il risultato è la congiunzione di due idee contrarie, meglio, la loro simultanea compresenza, dove l'infelicità penetra nella bellezza come una ferita. Si tratta dell'estrazione, dalla bellezza imperturbabile e glaciale, di un elemento accidentale (animalità, contingenza): è la morte latente che dà colore alla vita, la guancia pallida della fanciulla che arrossisce.”



C'È UN'IMMAGINE DI SILVIO BERLUSCONI SOCCORSO PER UN MALORE ALLA CARERA CHE ASSUNGEVA NOTTESSIMO A QUESTE COMPOSIZIONI. VEDI PIÙ AVANTI IL CAPITOLO SUL CORPO LEADER

DEL
Trasporto corpo morto di Meleagro, Musei capitolini, Roma, III sec. d.C. Il Matador José Tomas viene portato via dall'arena dopo una terribile incornata. Raffaello, Pala Bagliani, Galleria Borghese, Roma, 1507.



Raffaello, cartone preparatorio per la Pala Bagliani. Fred Niblo, Sangue e Arena: trasporto del Matador ferito. Bill Viola, frame del video Emergence.

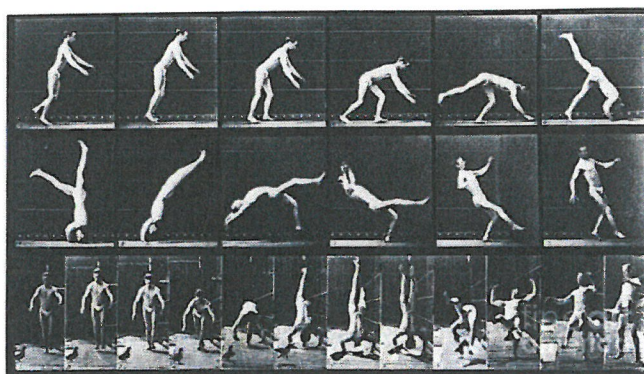


Lascaux, pozzo, dettaglio: bovide morente e ominide riverso. Il matador José Tomas al termine di una corrida. Hermann Nitsch, Aktion.

“Fine della tauromachia sarebbe allora il conseguimento di un momento di Verità attraverso la messa in scena di un'uccisione rituale – quella dell'animale totemico – che permette la trasformazione di una commozione psichica profonda (il sacrificio) in figurazione artistica duratura attraverso la sequenza indimenticabile dei tercios e delle figure fino al brivido della messa a morte. Il suo scopo sarebbe quindi quello di permettere, in una società povera di esperienze della soglia come la nostra, che sembra prediligere la mediazione del virtuale e la “povertà di mondo”, di sperimentare attimi di pienezza legati al tabù della ferita, del sangue versato e dell'omicidio rituale. Assistere alla tauromachia, magari a distanza ravvicinata, permetterebbe di avere il privilegio di osservare da vicino quel dettaglio che sfugge alle categorie e corrisponde alle perturbazioni segrete, intime, della materia che si agita “sotto” la forma; e sperimentare quel tanto di morte, di opacità, che attraversa, da sempre, la vita, rendendola più ricca, e, forse, più degna di essere vissuta.”

Il corpo coreografico. W.Forsythe, Oggetti coreografici, in *Choreographic bodies*, 2016.

“Storicamente, la coreografia è stata inscindibile dal corpo umano in azione. L’idea coreografica tradizionalmente si materializza in una catena di azioni organiche, con i movimenti della sua performance essendo i primi, gli ultimi e i soli casi di una particolare interpretazione. L’attuazione dell’idea non è sostenuta e non può essere ripetuta nella totalità delle sue dimensioni con qualsiasi altro mezzo. Tanto struggente quanto l’effimero dell’atto potrebbe essere, la sua natura transitoria non permette esami prolungati o anche la possibilità di letture oggettive che si allontanino dalla posizione che il linguaggio offre alle scienze e agli altri rami delle arti che lasciano artefatti sincronici per ispezioni dettagliate. Questa mancanza di persistenza attraverso il tempo, come il corpo stesso, è naturale e sospetta allo stesso tempo. L’irrecuperabilità dell’attuazione coreografica, sebbene possa generare un sentimento nostalgico, riporta alla mente dell’osservatore le fondamenta morbose di quello stesso sentimento. [...] Denigrato da secoli di aggressione ideologica, il corpo in movimento, l’ovvio miracolo dell’esistenza, è ancora sottilmente relegato al dominio del senso grezzo: precognitivo, analfabeta. Fortunatamente, il pensiero coreografico in quanto tale si rivela utile nel mobilitare il linguaggio, per smantellare i vincoli di questa degradata stazione in cui si immaginano altri modelli fisici di pensiero che eludono questa convinzione errata. Cos’altro, al di là del corpo, potrebbe apparire come pensiero fisico?”



Edward Muybridge ph., 1830 – 1904.

Nathalie Choubineh, “La Danza nell’antica Grecia”

“Le origini della danza greca antica vanno rintracciate al II millennio AEC; l’interpretazione tradizionale ne ascrive la nascita alla civiltà Minoica dell’isola di Creta. [...] Le figure cretesi di donne danzanti, dipinte e modellate, vengono sovente interpretate come divinità o sacerdotesse, così inferendo una relazione fondamentale comune alla maggior parte delle comunità e civiltà antiche, Grecia antica inclusa, tra la danza e la pratica culturale. Luciano di Samosata riteneva l’attività fare parte della creazione cosmica per similitudine all’armonioso viaggio danzante degli astri attraverso l’universo. Nella mitologia greca, quantunque la patrona della danza fosse la musa Tersicore (τέρπω “dar piacere”, “rallegrare”, e χορός “danza”), anche sua sorella Urania (la musa dell’Astronomia) vi presiedeva, in misura della sua parte teorica. [...] La danza greca antica può anzitutto essere suddivisa tra performance individuale o di gruppo. In quella individuale si possono ulteriormente discernere esibizioni di intrattenitori professionisti e ballo estemporaneo come attività di svago o a margine di celebrazioni; le esibizioni di professionisti sono prevalentemente associate agli spettacoli acrobatici.”



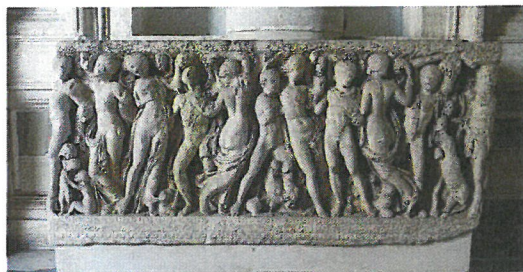
La Tomba delle Danzatrici, a Ruvo di Puglia, è di fattura iapigia ma si ispira alla mitologia greca: le nove fanciulle ateniesi raffigurate festeggiano, danzando, la liberazione dal labirinto del Minotauro.

“La seconda categoria di danza greca antica è quella riguardante le performance di gruppo, consistenti in serie di movimenti sincronizzati e spesso programmati in anticipo eseguiti da membri semi-professionisti (come per i cori del teatro) o da profani (come durante rituali religiosi, riti nuziali e funebri), in gruppi di soli uomini o sole donne. [...] Le danze lineari, forse anche più frequentemente eseguite di quelle circolari e a zigzag, erano prevalentemente connesse a riti religiosi come per le processioni, o a occasioni di tutti i giorni come per matrimoni e funerali. Ma anche le carole erano di sovente parte del rito, quando la fila di danzatori prendeva a circolare intorno all'ara della divinità. Nelle danze come la geranos aventi connessione rievocativa al mito del labirinto e del filo dato da Arianna a Teseo perché ritrovasse la via, i partecipanti potevano altresì zigzagando imitare il serpeggiare del luogo mitico e inscenare i colpi di scena della narrazione. Le forme di danza lineare e circolare erano spesso adoperate nella più famosa espressione coreutica dell'antica Grecia: le danze del χορός a teatro. Nella sua forma originaria, il ditirambo (διθύραμβος) era prevalentemente associato a Dioniso; si trattò della forma di performance coreutica e canora collettiva più durevole, attestata dal VII sec. AEC fino alla tarda antichità, e divenne sviluppo prominente nelle celebrazioni ateniesi delle Grandi Dionisie (note quali frangente di nascita della Tragedia) fin da quando il poeta lirico di VI sec. AC Laso di Ermione la introdusse nella polis.”



Danza Tradizionale Greca (dettaglio vaso greco 450 a.C.)

“Il χορός del teatro greco eseguiva una serie di movimenti coreografati durante la parabasi (παράβασις, “procedere in avanti”), momento tramite il quale l'autore era solito esporre il proprio messaggio a pubblico, affidandolo al coro. Il χορός era guidato da un corego (χορηγός, “capo-coro”) in andatura e ritmo di danza variabili a seconda della misura poetica dei versi della rappresentazione scenica e aventi tipologia specifica a seconda del genere teatrale di riferimento: l'emmeleia (ἐμμέλεια, der. di ἐμμελής “armonico” - danza dignitosa e compassata) nelle tragedie, la cordace (κόρδαξ - danza buffonesca e lasciva) nella commedia, e la summenzionata σίκιννις nel dramma satiresco. Ma i più famigerati ballerini sono tuttavia i compagni nientemeno che di Dioniso in persona: il suo seguito maschile consisteva di satiri, uomini per metà e per metà capre, noti per l'irriducibile allegrezza e il carattere malizioso. I satiri ci vengono il più delle volte presentati danzare e inseguire giovani donne, in particolare le menadi (o baccanti) adoratrici di Dioniso; queste ultime, “donne forsennate”, indossano pelli di cerbiatto e brandiscono il tirso, ferula rituale di finocchio selvatico o pino, e si abbandonano in una danza estatica spesso culminante in comportamenti inconsueti e violenza, come il brandire serpenti e smembrare animali. Il tragediografo greco Euripide (484 – 707 AEC ca.), ne Le Baccanti, racconta la storia delle donne tebane le quali, guidate dalla regina madre Agave, in preda alla follia in loro incussa da Dioniso uccidono re Penteo.”



Henry Matisse, “La danza”, 1909. Sarcofago romano con scena bacchica, inizi del III secolo d.C.

Il corpo danzato.

Non ho mai danzato in vita mia. Questo non è del tutto vero. Forse bisogna intendersi sul termine "danzare".

Mi è capitato, quando ero molto più giovane, di partecipare ad una performance, al Teatro Elfo Puccini, a Milano. C'era un insegnante di danza che era arrivato da Pistoia, Marco Mazzoni della Compagnia Kinkaleri. Li seguivo ancora, mi arrivano loro notizie via mail, a distanza di anni, con una certa regolarità. La performance si intitolava "Club epoque", ed era un atto performativo, più che danza. Si svolse presso la Sala Pina Bausch, assolutamente indegno io di mettere piede in quella sala. Passò anche Elio De Capitani a "salutarci", la sera della performance ricordo che ci fu molto pubblico. Accadde che risposi ad un annuncio: cercavano, dal DOCVA, performer per una cosa. Era un periodo in cui mi buttavo a capofitto in qualsiasi cosa, questa fu una di quelle. Ricordo anche che presi una stanza in un albergo che poi scoprii essere piuttosto malfamato. E insomma, in qualche modo danzai, ma più fermo sul posto: si trattava di saper "stare", più che muoversi.

E poi sì, ho praticato tango, prima "obbligato" dalla mia fidanzatina dell'epoca, poi da solo, qualche volta. Presi anche lezioni private da un'insegnante molto brava e molto severa, Carolina Games della Aires Nuevos. Mi insegnò l'importanza del portamento, dello stare dritti nel proprio corpo, del respiro prima durante o dopo. Scrivo tutto questo non per biografismo. Le biografie sono impossibili. Sono il vero problema del novecento. Nessuno sa tutto di sé, del proprio corpo né della propria storia, nemmeno se prova a scriverla. Se ci si cimenta con serietà, provando a raccontare un anno alla volta la propria storia, comunque tralascia. Tradisce o traduce, come nel capitolo precedente che ho scritto. Impossibile la propria biografia, altrettanto e altresì e ancora di più le biografie altrui. Ho sempre invidiato molto i biografi, e anche guardati – letti – con curiosità. Fino a che punto scavare. Da che punto in poi fermarsi. Quando ritenere di aver restituito, se non completa, un'immagine almeno adeguata.

Quindi no, non ho mai danzato nel senso tradizionale del termine. Eppure, sento di averlo fatto. Mi scopro "aver danzato" nei fermi immagine dei video delle mie performance. Non nel video in sé, piuttosto nelle still images o frames, come vengono chiamate. In quegli istanti congelati, dove spesso il mio corpo è colto di sorpresa e dimentico della telecamera. Ecco, in alcuni di quegli istanti, mi guardo con un certo distacco e sono certo che sì, sono frammenti di danza. Non credo di poterla ricomporre, cioè di vederla nell'insieme, mettendo insieme tutti i frammenti. C'è di mezzo troppa "altra roba" che danza non è. O che non mi trasmette la stessa sensazione. Forse servirebbe una visione davvero d'insieme, di tutte le mie performance, e che sappia dare un senso anche ai momenti che sembrano di "non danza", trovagli il posto giusto.

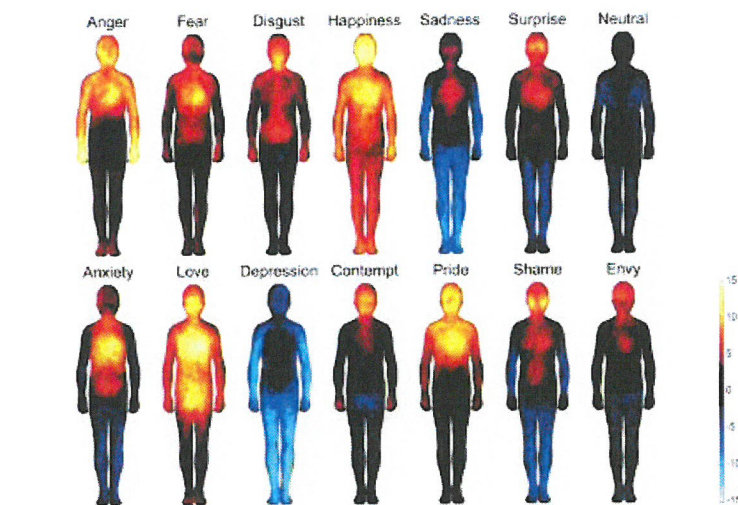
Non voglio che, per forza, le mie performance assomiglino alla danza, anche se hanno molto a che fare con il corpo, il movimento, il tempo, lo spazio, la relazione. Forse non è danza perché non c'è musica, oppure perché manca, la musica, oppure perché è una musica che sento solo io, oppure perché è la musica silenziosa negli occhi dell'osservatore, il suo tentativo naturale di ricomporre tutta l'azione per darle un senso. A lungo ho remato contro questa cosa. Non volevo offrire allo spettatore una visione narrativa. Volevo che anzi la visione, il bisogno di narrazione dell'osservatore fosse ostacolato, che la facilità di incastrare una mia performance in declinazioni e paradigmi fosse delusa, così che si potessero formare pensieri nuovi, o che la necessità stessa dell'osservatore di una spiegazione narrativa, portare alla luce questo suo bisogno proprio mettendolo di fronte alla difficoltà di soddisfazione, venisse fuori come un'immagine che in uno specchio ritorna distorta, non come ce la si aspetta. Forse ci si rende conto delle proprie aspettative solo quando vengono deluse. E da lì se ne trae qualcosa. Volevo e voglio tenermi lontano dal didascalico. Non si tratta solo di essere difficili, anzi non si tratta proprio di essere difficili o cerebrali o incomprensibili. Si tratta di non essere user-friendly in un mondo che ipocritamente lo è, a cominciare dall'algorithm. Forse si porta più rispetto al pubblico, all'osservatore, così: non lo si compra, non lo si addolcisce, non lo si inganna per riempirgli la pancia e basta. Gliela si vuole far sentire, la pancia.

Tornando quindi alla danza, la mia forse è stata una non-danza proprio in virtù del mio essermi mosso al suo limitare, in equilibrio sul confine di ciò che è e ciò che non è. Oggi, ad esempio, ho girato un video dei miei tentativi di arrampicata. Io non arrampico e ho molto rispetto per chi si allena e lo sa fare. Dal video che ho girato ho estratto alcuni frames. Si vede lo sforzo, l'impaccio, la relazione con la parete, la gravità e la tensione del corpo che non vi vuole cedere. Non è arrampicata, non è danza, è interazione. Non voglio ottenere il risultato di arrivare in cima alla parete. Non mi prefiggo un gesto atletico, non voglio quel risultato. Voglio che si veda che cosa succede se un corpo decide che quella relazione con la parete di roccia (ma in passato è stata anche una sedia, un tavolo, una scala) deve perdurare, svolgersi in modo atipico, non restare nella meccanicità della memoria muscolare per un valore d'uso cercato e ottenuto. Voglio fare una rapina in banca, ma che la banca sia vuota. Voglio andare ai resti, come ho detto nel capitolo precedente, ma con me stesso. E che gli osservatori possano sentirsi partecipi di questo passo di danza su un terreno che non lo consente.

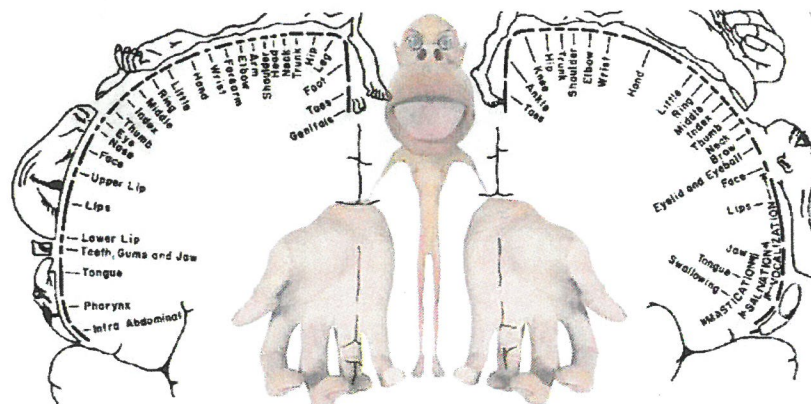
Il corpo neurocognitivo. L.Monda, L'azione sulla percezione, Choreographic bodies.

“La nostra body knowledge fa sì che gran parte di ciò che facciamo non sia pianificato, non sia motivo di riflessione. Eppure, tutto ciò che siamo e facciamo riflette il mondo in cui viviamo. L'attività del corpo-mente, il suo funzionamento biomeccanico e riflessivo è modellato dall'ambiente, e il mondo naturale, a sua volta, è modellato dai processi vitali che l'essere umano realizza al suo interno. [...] Se la coscienza è una conoscenza acquisita dall'esperienza che realizziamo interagendo con l'ambiente in cui viviamo, ogni azione percettivamente si risolverà in un contributo per l'esperienza. Tale contributo, a sua volta, acquisterà un significato rispetto alla coscienza percettiva esistente, e arricchirà sempre quel tipo di percezione di una consapevolezza relativa. Il sapere che ci sfugge, il sapere che viene illuso da questa facoltà cognitiva, è l'altra faccia della medaglia della coscienza, quella che concerne l'aspetto fenomenologico dell'esperienza e in modo particolare quello istintivo.”

Il neuroscienziato Vilayanur Ramachandran ha individuato cinque caratteristiche fondanti del sé. L'impressione di continuità: un fil rouge che attraversa la nostra esistenza, dandoci il senso del passato, del presente e del futuro. La sensazione di coerenza e unità: percepire se stessi come un essere unico, nonostante la varietà di ricordi, esperienze sensoriali e pensieri. La corporeità: il senso del possesso del proprio corpo. Il libero arbitrio: essere padroni delle proprie azioni. La capacità di riflessione: il pensiero riflessivo, la consapevolezza del sé. Parallelamente: il neurochirurgo Benjamin Libet e il fisiologo Hans Kornhuber dimostrano, negli anni ottanta, che gli eventi cerebrali si verificano quasi un secondo prima che nel soggetto si accenda la volontà di azione; l'attività delle aree del polo frontale del cervello precede la consapevolezza dell'aver preso una decisione.



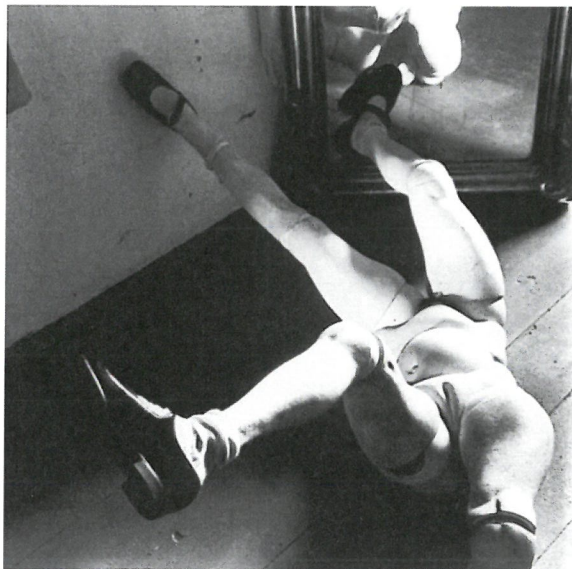
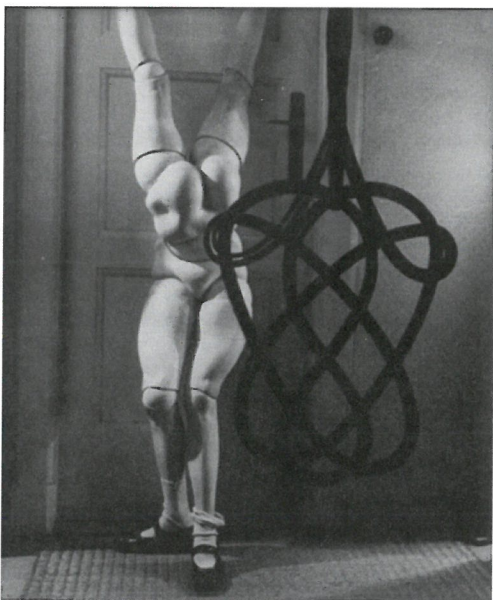
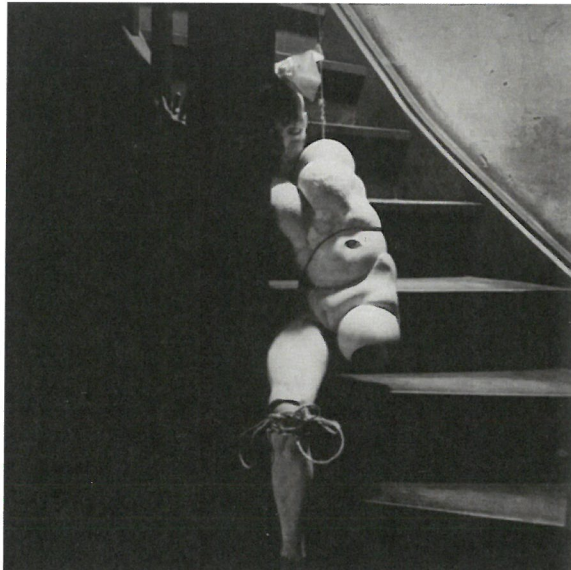
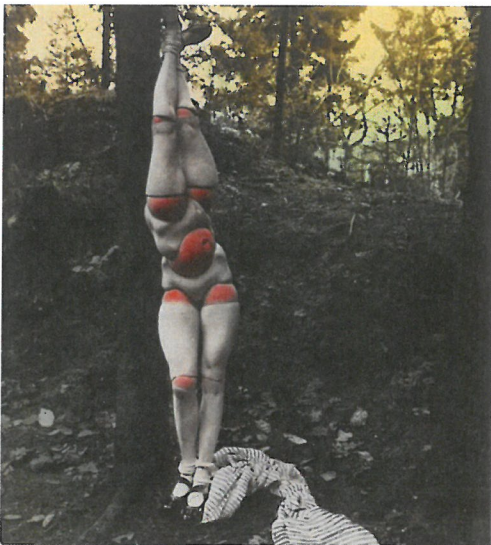
CFR IL TEST DI TURING E L'INTELLIGENZA ARTIFICIALE, E TUTTE LE QUESTIONI LEGATE ALLA POSSIBILITA' O NEMO DA PARTE DELLA "MACCHINA" DI AVERE AUTOCOSCIENZA E CONSAPEVOLEZZA DI SE'; A QUESTO PROPOSITO ILLUMINANTE LA LETTURA DI "ANGELI DELL'IO" DI HOFSTADTER; E ANCORA, I "CAPTCHA" COME TEST DI TURING ALL'INCONTRARIO, OVEVERO QUANDO UN ALGORITMO "CHIEDE" ALL'ESSERE UMANO PROVA DI ... ESSERE DAVVERO. E ANCORA, IL TEST CHE IL CACCIATORE USA PER "SCOPRIRE" I REPLICANTI IN BLADE RUNNER (MA IL TITOLO CORRETTO DEL ROMANZO DI P. DICER E' "DA CHI ANDROIDI SODDANO PECORE ELETTRICHE?")



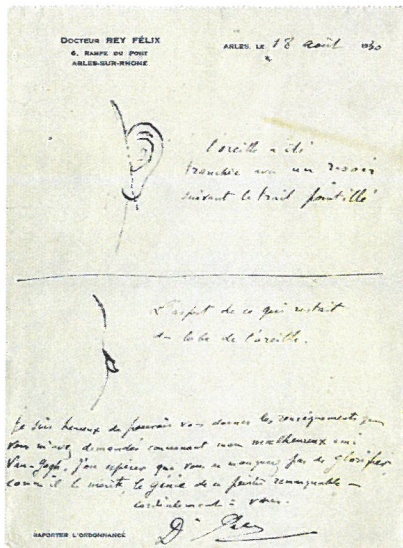
Rappresentazione somatotopica dello schema corporeo dell'uomo sviluppata da W.Penfiel: le dimensioni e l'ordine delle diverse parti corporee dipendono dall'ampiezza del tessuto cerebrale motorio dedicato.

Il corpo bambola.

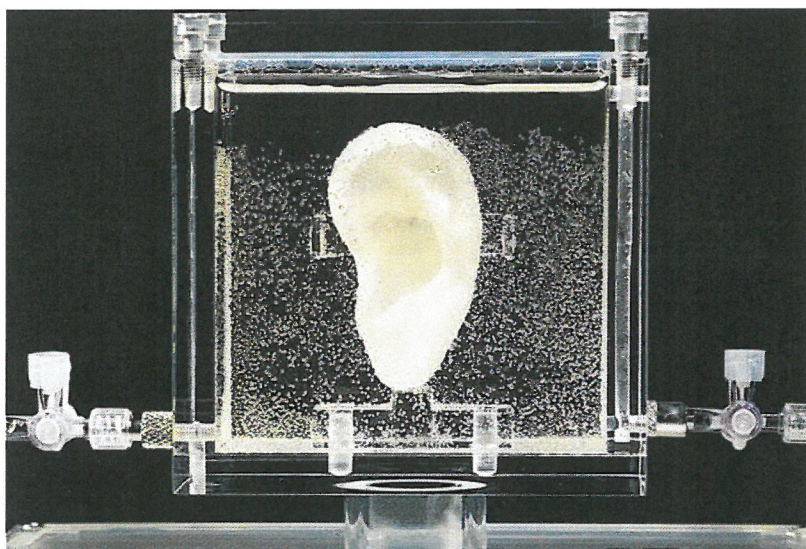
Hans Bellmer, 1902 – 1975.



Di tutti i miei ricordi, alcuni riguardano il mio corpo, nello specifico. Il corpo ricorda, ma sono i ricordi che ho del mio corpo ad essere, ora, l'oggetto del mio interesse. Non saprei metterli in ordine cronologico. In uno di questi ricordi, sono da un podologo, credo alle Molinette: mia madre mi ha portato a una visita specialistica, probabilmente consigliata dal medico di famiglia. Non so quanti anni avrò avuto: meno di dieci, sicuramente. Mi fa salire su una specie di scatola, delle dimensioni di quelle che si usano per le scarpe, forse un po' più grossa – ma che dimensioni avevano realmente, le cose, quando il nostro corpo era più piccolo? - trasparente, che si illumina di sotto. Era un medico piuttosto giovane. Non ricordo che cosa mi diagnosticò, a parte l'alluvione valgo. Mentre me lo controllava, ricordo che emise uno scricchiolio sinistro, lo stesso che si produce quando si fanno *scrocchiare* le nocche delle dita delle mani. Ricordo che disse qualcosa a proposito di un effetto arco, o balestra, del mio tendine, e che con il tempo sarebbe peggiorato. Ricordo anche che, per la distanza tra il mio alluce e il mio illiche (ho dovuto controllare online per ritrovare il nome) c'era più spazio che tra quelli dei piedi delle persone normali, e – non so chi iniziò, forse proprio mia madre – mi prendevano in giro dicendo che potevo essere l'anello di congiunzione tra l'uomo e la scimmia, che non era mai stato scoperto prima. Un altro ricordo riguarda una visita fisiatrica, durante la quale un medico – ricordo anche questo piuttosto giovane, ma con il senno del poi – che tratteggiò sul mio corpo con un pennarello alcune linee, seguendo le ossa, quelle della schiena, delle spalle del petto. Disse che avevo un capezzolo più in basso dell'altro, ma che con il tempo sarebbe andato a posto. Fu forse la prima volta che dei segni venivano tracciati su di me. La volta più recente è stata qualche mese fa, durante una performance. Mi ricordo di quella volta che in campagna, nel prato davanti casa, riuscii ad arrampicarmi su un ramo, per dondolarmi. Caddi, e sbattei molto forte la schiena. Ero riverso sull'erba, da solo, nessuno si era accorto di quello che era successo, ed io stavo lì, non riuscivo a respirare, gli occhi al cielo, il silenzio della campagna intorno che probabilmente non era un silenzio, ricordo le foglie e l'azzurro e il sole e poi ripresi, un poco alla volta, ad ispirare ed espirare. Non raccontai quello che mi era successo a casa, così come non lo feci per la cicatrice che porto ancora sullo stinco sinistro, quando caddi dalla bici e un cavo del freno mi portò via un bel po' di epidermide e di carne. Fui soccorso da due ragazzine che abitavano nei dintorni, e con le quali qualche volta mi ritrovavo a giocare – e con le quali misi in scena, per quelli della borgata, una specie di spettacolo teatrale. Mandarono mio fratello a chiedere dei cerotti a casa, ma il taglio sanguinava troppo, gli andirivieni di mio fratello da casa sul luogo dell'incidente si fecero troppo numerosi, mia madre sospettò qualcosa e venne a cercarmi. Mi ricordo di una gita scolastica, ma non saprei dire dove: passando dietro all'autobus che ci aveva appena portati lì, l'autista accese il motore, e una nuvola di fumi dal tubo di scappamento mi investì, facendomi tossire parecchio, la presi tutta, la inspirai per caso a pieni polmoni. Poi c'è un ricordo che non ricordo, di cui porto segni ma slavati e parziali, anche se visibili con un po' di attenzione: la mia mano e il mio avambraccio destro, con capillari molto in vista. Quando nacqui, avevo mano e braccio completamente viola, un angioma diffuso e compatto, come se quella parte del mio corpo fosse stata immersa nel vino, o nella vernice. Prima me lo raccontarono, poi lo constatai di persona, in alcune fotografie di me neonato. Ricordo la varicella, quando grattandomi mi tolsi una crosta dalla fronte, e ancora adesso si vede chiaramente la cicatrice; all'altezza di quello che gli indiani direbbero il terzo occhio. Dovrei forse ricordare una prestanta fisica della mia adolescenza che ora, probabilmente, non ho più, ma non riuscirei a fare paragoni; ricordo però quando per la prima volta avvisai mia madre che da un orecchio sentivo meno che dall'altro, accadde anche questo nella casa di campagna, di notte a letto se mettevo la testa da un lato – e quindi appoggiavo un orecchio piuttosto che l'altro sul cuscino – il canto dei grilli, fuori, nel prato, non li sentivo. All'inizio si pensò ad un trauma a scuola, mentre giocavo con i compagni di classe tra i banchi e scivolando colpii con l'orecchio sinistro uno spigolo, poi nel corso degli anni mi diagnosticarono la Sindrome di Miniere. A giugno del 2017 – credo – l'ennesima crisi mi portò via quasi del tutto l'udito dell'orecchio sinistro, e l'equilibrio. Fui costretto ad imparare a camminare di nuovo, il mondo pendeva, letteralmente, a sinistra, e non potevo muovere la testa senza avere conati di vomito fortissimi. Una parte dell'orecchio interno si chiama labirinto. Da qualche parte, in mezzo a quel labirinto, si nasconde il Minotauro – il mostro. Avrei voluto che ci fosse un'Arianna ad indicarmi la via per uscire da questa cosa, ma non c'è stata. Forse sono state le cose: l'affetto di qualche amico e le arti, in genere, ad offrire quel filo per non sentire, in modo così evidente e degenerante, nonostante le cure, le fleboclisi, il deltacortene, l'entropia alla quale anche il mio corpo è sottoposto, dunque: il tempo. Sentir scorrere il tempo e averne un polso preciso – la perdita progressiva dell'udito e dell'equilibrio – è un fatto, rigetto la retorica che un tempo pure abbracciai, che poteva essere un dono oppure una sfortuna. È un fatto. Che allontana e avvicina allo stesso tempo al consorzio umano, che te ne fa sentire parte e allo stesso tempo una cellula marginale e nella sua marginalità molto significativa per la descrizione del complesso intero. Ricordo una frase che Crepax, credo, attribui a Pazienza, in una sua vignetta: si vede che era destino. Si vede che era destino.



Il documento è uno schizzo fatto dal dottore che medicò la ferita di Van Gogh all'ospedale di Arles, Felix Réy, ritrovato tra le carte negli archivi dello scrittore Irving Stone, che ha scritto la famosa biografia di Van Gogh *Brama di vivere*.



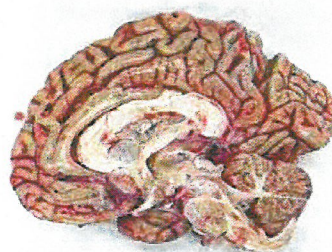
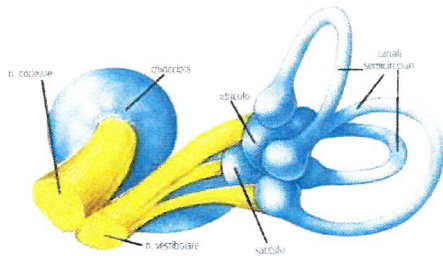
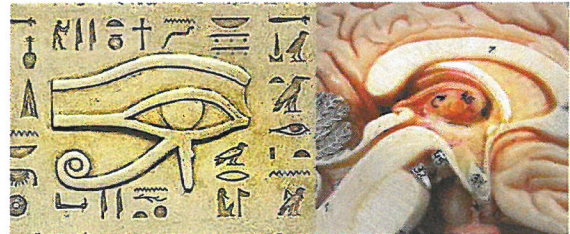
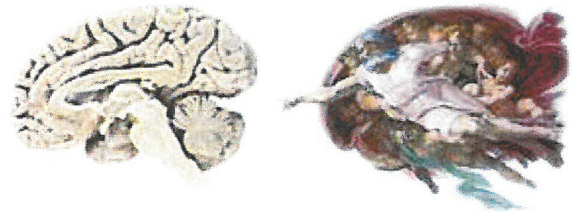
L'artista Diemut Strebe, dopo aver tentato senza successo di acquisire materiale genetico del pittore olandese, ha ripiegato su un suo discendente, Lieuwe Van Gogh, pronipote del fratello di Vincent, Theo Van Gogh. Ottenuti quindi campioni genetici, ha usato una stampante 3D per modellare le cellule nella forma del famoso orecchio tagliato. L'organo così creato è attualmente mantenuto in vita in un liquido nutritivo e, a detta dell'artista, potrebbe durare per anni: attualmente si trova in mostra al museo di arte moderna ZKM dove, secondo il sito ufficiale, è anche possibile per i visitatori "parlare" con il

pittore scomparso: i suoni emessi delle voci vengono processati da un software che poi provvede a stimolare in tempo reale gli impulsi nervosi dell'organo, come accadrebbe in un normale corpo umano. Strebe, nel frattempo, progetta di creare altre installazioni usando materiale genetico dei discendenti di Van Gogh, e sta attualmente lavorando per includere DNA mitocondriale da una parente.

CFR: ALCUNI SCIENZIATI HANNO INSERITO NEL DNA DI ALCUNI LOZBRICHI, TRADOTTE IN INFORMAZIONE GENETICA, ALCUNE POESIE. QUANDO IL LOZBRICO "VECCHIO" TRASFERISCE IL SUO PATRIMONIO GENETICO AL LOZBRICO "NUOVO", L'INFORMAZIONE VIENE CONSERVATA. IL BIOLOGICO DIVENTA COSÌ SUPPORTO ORGANICO PER LA CONSERVAZIONE E LA TRASMISSIONE DI INFORMAZIONI "ACCUNTA".



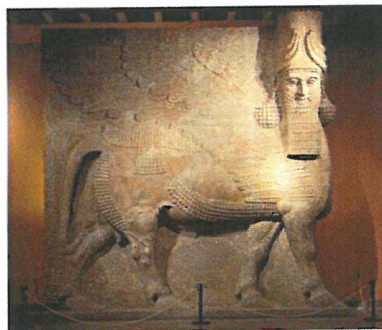
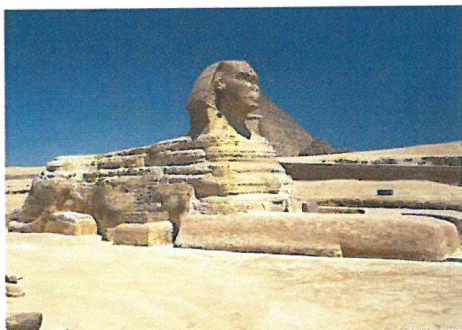
Labirinto di Ravenna; labirinto della Cattedrale di Chartres; labirinto camuno; orecchio e labirinto. Mi ha sempre incuriosito il fatto che, fino ad un certo punto della storia dell'umanità, i labirinti non presentavano scelte: era semplicemente un percorso tortuoso, ma senza possibilità di sbagliare. Da un certo periodo in poi, divenne il labirinto che tutti conosciamo, a scelta multipla. Nel secondo ci si può perdere, nel primo non riesco a farmi come: è solo questione di tempo e di velocità nel percorrerlo. Eppure, le danze circolari antiche sembrano rifarsi al primo tipo di labirinto, non al secondo. Forse c'è qualcosa che riguarda il fatto che non si tratta del percorso più breve da un punto A verso un punto B, un'irrazionale che spinge alla circolarità e alla ciclicità, che pur doveva essere percepito come un archetipo forte. Forse il vero labirinto di cui stanno parlando – o dal quale sono parlati – gli antichi è quello della circolarità del tempo, del ritorno eterno di ogni cosa, della ciclicità tragica (in senso greco antico) dell'universo, e da questo non è possibile fuggire. Forse anche l'intestino, o le circonvoluzioni del cervello, contribuirono alla rappresentazione pittorica di questo concetto. Dal cervello non si esce, è quello il labirinto?



Il corpo ibridato. Cnosso, 1425 a.C.

A QUESTO DETAGLIO SI PRESTA POCO ATTENZIONE
RISPETTO AL RESTO DELL'INDOVINELLO. EPPURE,
CHE IL CORPO ABBIAMO "UNA SOLA VOCE" E'
AFFASCINANTE E TUTTO DA INTERPRETARE.

Le divinità egizie rappresentano fenomeni naturali, sociali oppure concetti astratti: alcune di loro vengono rappresentate con corpo umano e testa di animale. La sfinge ha il corpo di leone e la testa umana, di falco o di capra. Le più famose sono quella di Giza, e quella del primo enigma della storia di cui abbiamo traccia: accovacciata sul Monte Fició, la Sfinge *divora* i tebani che non rispondono correttamente al suo enigma "Chi, pur avendo una sola voce, si trasforma in quadrupede, bipede e tripede?" La soluzione è l'essere umano - la soluzione è il corpo stesso di chi deve trovare una risposta all'indovinello, in rapporto con il tempo. La soluzione sei tu, direbbero i peggiori coach del nostro contemporaneo. La Sfinge, viceversa, non subisce le tre fasi del corpo immerso nel tempo: è un ibrido, è una divinità, è fuori dal tempo. È affascinante quel "pur avendo una sola voce": il riconoscimento che si tratta di un solo essere, che si trasforma, passa per quello che invece gli resta di espressivo possibile, il dire, ed è con il dire che si formula la risposta corretta per non essere divorati dal dio. Un altro ibrido è il Minotauro, figlio del Toro di Creta e di Pasifae, regina di Creta: si nutre di carne umana. Nel labirinto di Cnosso un affresco mostra una danzatrice acrobata, la cui posizione ricorda quella della danzatrice del frammento di Tebe, che pratica la taurocatapsia: afferrato per le corna, il toro dà un colpo verso l'alto, e il saltatore sfrutta lo slancio per eseguire numeri acrobatici. È ancora praticata nella Francia Sud-occidentale con il nome di Course Landaise.



SAREBBE INTERESSANTE
SAPERE SE, E QUALI,
GLI ANTICHI
ATTRIBUISSERO O,
PENO UNA "VOCE"
ALLE ALTRE
CREATURE, E IN
CHE MISURA.

SECONDO UNA LEGGENDA
INDIANA, LE SCIMIE
SANNO PARLARE, MA
NON LO FANNO
PERCHÉ; ATRIAMENTI,
GLI ESSERI UMANI LE

OBBLIGHEREBBERO A LAVOLARE.

"L'appetito del Minotauro di Londra è insaziabile" scrive nel 1885 W.T. Stead sul Pall Mall Gazette "se le figlie del popolo devono essere servite come bocconcini delicati per soddisfare le passioni dei ricchi, lasciamo loro almeno il tempo di raggiungere un'età in cui possano comprendere la natura del sacrificio che viene loro chiesto di fare." Il Minotauro è l'atto d'accusa di George Watts contro la società vittoriana e i suoi valori morali ipocriti, dipinto – secondo alcuni in una sola giornata – ispirato dalla serie di articoli di Stead sullo sfruttamento della prostituzione minorile. Simbolo di bestialità e violenza, il Minotauro è raffigurato in attesa della nave che trasporta a Creta l'annuale tributo umano – 7 ragazze e 7 ragazzi – che Atene deve a Cnosso per aver perso la guerra. Il dipinto è esposto la prima volta nel 1885 a Liverpool, resta invenduto, e viene donato da Watts alla Tate Gallery nel 1897. Nell'iconografia antica il Minotauro, disumano e ferino, viene rappresentato spesso insieme e in contrapposizione a Teseo, giovane dal corpo in linea con i canoni greci, che lo afferra per le corna e lo trafigge con la spada. Tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, il Neoclassico vede nella morte del Minotauro la vittoria della ragione sull'irrazionalità bestiale; nel Novecento invece gli artisti, liberati dall'estetismo formale grazie all'ondata di innovazione delle avanguardie, usano il Minotauro come correlativo oggettivo del caos e delle contraddizioni della storia, e il labirinto come metafora dell'esistenza, inevitabile incontro di ciascuno di noi con il mostro che vi sta al centro.



The minotaur, George Frederic Watts, 1885. Quinto secolo AC – Kleophrades.

Nell'iconografia antica il Minotauro, disumano e ferino, viene rappresentato spesso insieme e in contrapposizione a Teseo, giovane dal corpo in linea con i canoni greci, che lo afferra per le corna e lo trafigge con la spada. Tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, il Neoclassico vede nella morte del Minotauro la vittoria della ragione sull'irrazionalità bestiale; nel Novecento invece gli artisti, liberati dall'estetismo formale grazie all'ondata di innovazione delle avanguardie, usano il Minotauro come correlativo oggettivo del caos e delle contraddizioni della storia, e il labirinto come metafora dell'esistenza, inevitabile incontro di ciascuno di noi con il mostro che vi sta al centro. Se fino all'Ottocento è più semplice proporre rappresentazioni artistiche del Minotauro come simbolo del male assoluto, nel Novecento delle guerre mondiali e della psicoanalisi di Freud il Minotauro è l'affioramento alla superficie della consapevolezza della parte bestiale, e tuttavia naturale, dell'essere umano, e del problema della colpa in quanto istinto. Nel dipinto di Watts qualcosa già traspare, di questa ambiguità della figura del Minotauro, imponente nella sua mostruosità immaginaria, ma con i tratti realistici dell'animale. L'animale agisce di istinto, la colpa del Minotauro invece va pesata insieme a quanto di umano ancora c'è in lui, e ne può contrastare la sanguinolenta. Non si esibisce frontalmente alla vista dell'osservatore: il Minotauro di Watts è proteso verso un'azione, mostruosa essa più del suo aspetto, eppure non rappresentata, se non nel dettaglio dell'uccello morto, prefigurativo di altro, già avvenuto in passato, e in procinto di accadere di nuovo.



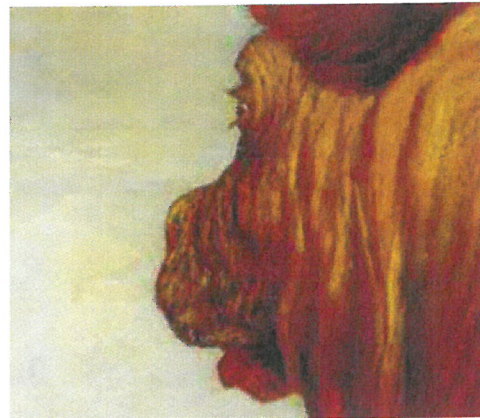
1500, Teseo con Arianna e al centro del Labirinto, Palazzo dei Principi di Correggio. 1861, Gustave Doré, Dante e Virgilio incontrano il Minotauro, Divina Commedia, Inferno.



1935, Pablo Picasso, Minotauromachia, acquaforte, New York, The Museum of Modern Art (MOMA). 1969, Giorgio De Chirico, Il Minotauro pentito, Altorelievo in bronzo argentato.

Le corna del Minotauro di Watts non sono imponenti e affilate come quelle di un essere mitologico, bensì realistiche come quelle di un bovino simile a tanti degli allevamenti di vacche inglesi. Non sembrano minacciose, ma nella lettura complessiva sono un'epifania di un disordine dell'organico, il loro realismo accentua la deformità della compresenza dell'animale e dell'umano. Lo sguardo del Minotauro è sottratto all'osservazione dello spettatore: il vero volto del Minotauro di Watts non è il suo muso, ma la sua figura intera, l'ibridazione umano/animale, il gesto dello scrutare l'orizzonte verso quello che sarà l'oggetto del suo atto, l'uccisione delle vittime sacrificali. La bocca semiaperta e la pelle cascante sottolineano la mancanza di

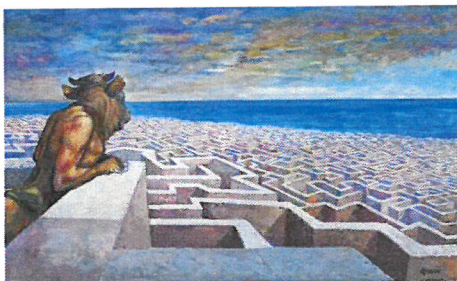
intelletto della creatura, la sua incapacità di ragionamento rispetto al gesto che sta per compiere, gesto non voluto, ma che è condannato a compiere



E' una vela, quella che si distingue all'orizzonte? Il Minotauro e l'osservatore sono nella condizione di porsi la stessa domanda, nell'attesa di qualcosa che si teme, o si desidera, che accada. E' una coincidenza di punti di vista destabilizzante, che mette in discussione la sicurezza dell'osservatore fuori dal dipinto: assiste, impotente, non solo al verificarsi di qualcosa, bensì anche alla sua avanzata. La mano, umana, stritola un passero, agonizzante o già morto. Ci si chiede come possa un essere tanto pesante avere lo scatto necessario per afferrare un uccello. E' la rappresentazione di una violenza già accaduto e che ancora accadrà, ma non solo: l'uccello possiede le ali per abbandonare l'isola e raggiungere la terra ferma, simbolo per eccellenza della libertà che al Minotauro, invece, è negata nel suo palazzo/labirinto, di cui è sovrano ma al tempo stesso prigioniero, ed è negata dalla sua natura ambigua e ibrida.

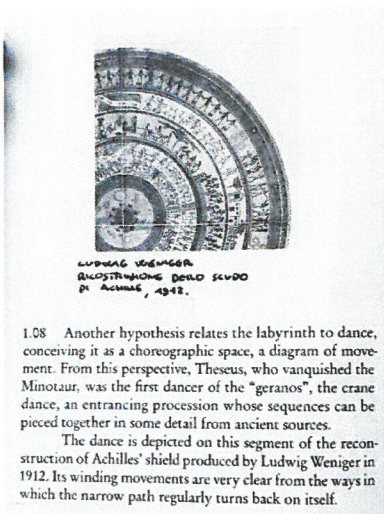


“Del resto gli antichi e la massima parte de' moderni (com'era naturalissimo) non hanno mai ben distinto quello ch'è ragione da quello ch'è natura, quello ch'è primitivo dal puramente acquisito, quelle qualità o disposizioni che sono in istato naturale, da quelle che più non vi sono; hanno creduto mille volte, e credono oggiorno, la ragione natura, gli effetti di quella, effetti di questa, essenza l'accidente, necessario il casuale, naturale ciò che la natura con mille ostacoli aveva impedito ecc ecc ecc. Quindi non è meraviglia se caddero e cadono in quell'assurdissimo scambio che ho detto, e se non possono conciliare le qualità naturali dell'uomo con se stesse, (mentre fra queste pongono le artificiali, e le affatto contrarie alla natura, e ne scartano le naturalissime) né possono conciliare la natura umana, né conciliare la natura umana, col sistema generale della natura, e colle singole altre parti di esso. – G.Leopardi, dallo Zibaldone di pensieri, 18 novembre 1821.



Il sole della mattina brillò sulla spada di bronzo.
Non restava più traccia di sangue.
“Lo crederesti, Arianna?” disse Tesco. “Il Minotauro non s'è quasi difeso.”

Jose Ramon Diez Rebanal, El minotauro de Watts.. J.L.Borges, “La casa di Asterione”, in Aleph, Feltrinelli.

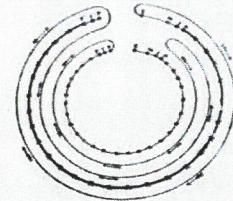


1.08 Another hypothesis relates the labyrinth to dance, conceiving it as a choreographic space, a diagram of movement. From this perspective, Theseus, who vanquished the Minotaur, was the first dancer of the "geranos", the crane dance, an entrancing procession whose sequences can be pieced together in some detail from ancient sources.

The dance is depicted on this segment of the reconstruction of Achilles' shield produced by Ludwig Weniger in 1912. Its winding movements are very clear from the ways in which the narrow path regularly turns back on itself.



1.09 Homer also gives us clues about chains of men and women dancing hand in hand, as we can see here on the François vase which dates back to the sixth century BC. Pollux, a Greek lexicographer from the second century AD, writes: "They danced the geranos together as a group, one behind the other in a line, with a leader at each end. Theseus and his party first danced like this around the altar in Delos to represent their escape from the labyrinth."

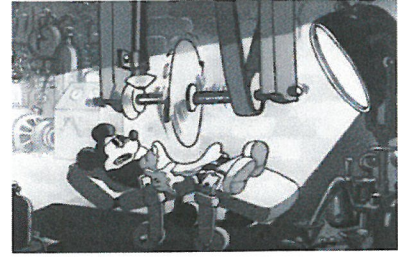
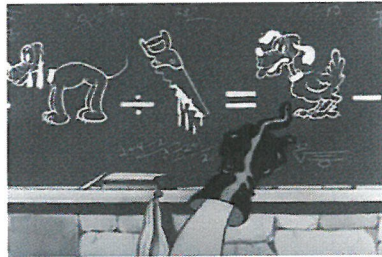
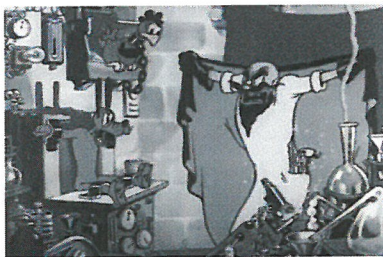


1.10 This brings us to the question of how the chain of dancers might have actually appeared. For me, the evidence we have paints a clear picture of the winding paths of the labyrinth, through which I imagine the dance snaking its way like an Ariadne's thread. One after the other, holding a rope or each others' hands, the dancers form a calm procession which continually shifts direction as it twists and turns towards the centre of the maze. By the time the geranos, the leader, has arrived at the end of the path, the rest of the chain is so coiled around him that the exit has been sealed off.

O. Nicolai & J. Wenzel. 4X through the labyrinth. Spector books, 2012.

Il corpo disneiano. Matteo Maculotti, 2018.

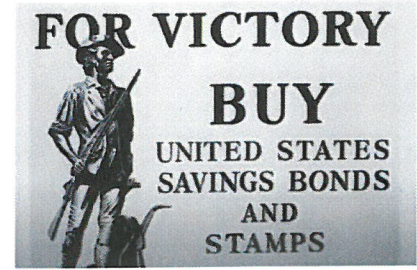
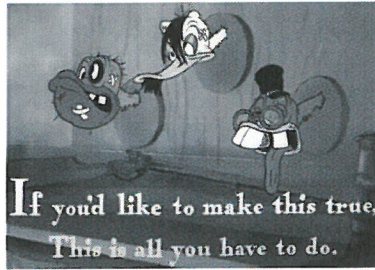
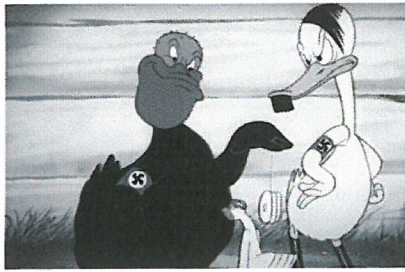
"Stephen Jay Gould indica che il fascino di Topolino può essere messo in stretta relazione con la natura neotenuca del suo corpo, capace di suscitare nello spettatore una serie di potenti risposte emotive inconsce. Prima e più a fondo di qualsiasi richiamo ideologico e identitario, in effetti, le suggestioni degli antichi corti animati di Topolino – così come della serie Silly Symphonies – sembrano fare appello a una comune matrice biologica, o in altre parole evocare quella zona dell'intimo più profondo e primitivo che Sergej Michajlovič Ėjzenštejn stesso riconobbe come il luogo privilegiato della creazione disneyana, dove tutti siamo figli della natura. La causa profonda dell'attrattiva esercitata dai cartoni animati di Walt Disney, secondo la sua teoria, risiede nella loro capacità di innescare nello spettatore una sorta di regressione filogenetica inconscia, riconducibile alle facoltà metamorfiche e alla plasmaticità dei protagonisti di un mondo "uscito da sé". Dei corti di Mickey Mouse precedenti all'avvento del colore Ėjzenštejn ricordava a puro titolo di esempio «la locomotiva che divora i ceppi di legna come pasticcini» (Mickey's Choo-Choo, 1929), «gli hot-dog che ricevono una bella sculacciata dopo che si è loro abbassata la pelle in punti strategici» (The Karnival Kid, 1929) e «le tastiere di pianoforti i cui tasti canini azzannano il pianista» (The Jazz Fool, 1929), ovvero tre gag che mostrano chiaramente un processo di antropomorfizzazione legato alla messa in scena umoristica di determinate parti del corpo umano, in parallelo all'attribuzione animistica di reazioni ed emozioni a oggetti inanimati."



Walt Disney / Mickey Mouse, "The mad doctor", 1933.

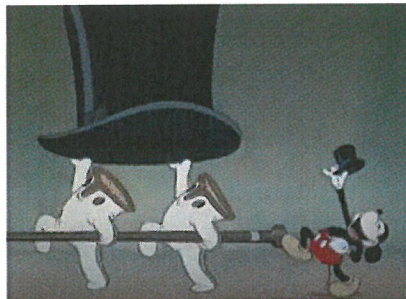
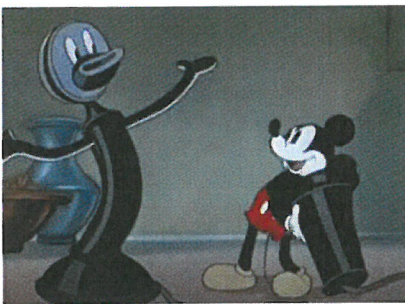
"Osservazioni analoghe si ritrovano negli scritti di Walter Benjamin dedicati a Mickey Mouse, dove però l'accento è posto soprattutto su un aspetto pressoché trascurato da Ėjzenštejn, ovvero il ruolo della tecnica all'interno di tali giochi metamorfici. In merito al genere di esistenza propria di Mickey, Benjamin osservò che le sue meraviglie «non solo superano quelle della tecnologia, ma si prendono pure gioco di esse. Poiché [...] tutte insieme scaturiscono senza macchinari, in modo improvvisato, dal corpo di Mickey Mouse, da quello dei suoi sostenitori e persecutori, dai più banali pezzi d'arredamento come anche da un albero, dalle nuvole o dal mare. Natura e comfort, primitività e tecnologia sono qui diventati una cosa sola; e davanti agli occhi della gente [...] appare redentrica un'esistenza [...] in cui un'automobile non pesa più di un cappello di paglia». Il corpo di Topolino rappresenta in questo senso la sintesi più compiuta tra il mondo della biologia e quello della tecnologia, anche perché le due componenti coesistono in esso in ogni momento, ed è quindi impossibile definire i confini che separano il topo dall'essere antropomorfo e dall'automa. «Il fascino della piccola e versatile creatura animata», osserva la storica del cinema Miriam Bratu Hansen in un denso capitolo dedicato proprio al Topolino di Benjamin e contenuto in Cinema and Experience (2011), riguarda essenzialmente «la sua condizione ibrida, in cui umano e animale, bidimensionale e tridimensionale, energie corporee e meccaniche si confondono». Considerazioni simili

sono state sviluppate anche in ambito psicoanalitico, a cominciare dall'analisi di Fritz Moellenhoff (1940) incentrata sui caratteri regressivi e polimorfici di Mickey, e in tempi più recenti hanno ispirato ulteriori letture sulla sua identità post-umana e su questioni di genere.”



Looney Tunes, “The ducktators”, 1942.

“Riprendendo l’analisi di Éjzenštejn, è possibile osservare come nel corpo di Topolino la tendenza a uscire da sé sia perfettamente incarnata, e la sua facoltà metamorfica risulti quindi pressoché invisibile o comunque meno evidente in termini di effetti, ma intrinseca in ogni suo movimento. Il corpo di Topolino è molto più compatto e aerodinamico di quello bidimensionale del suo immediato predecessore, Oswald the Lucky Rabbit, incline ad allungarsi, scomporsi e ricomporsi con effetti surreali talvolta esagerati, nonché di tutte le altre star animate dell’epoca: già nei cartoni del 1929 la sua rotondità dà l’impressione di una precisa consistenza gommosa che rende i suoi movimenti quasi tangibili, o in altre parole meno astratti e più vivi. Lo stesso Éjzenštejn, dopo aver discusso in generale i fenomeni metamorfici tipici dei cartoni animati disneyani, aggiungeva che a restare impresso nella memoria era soprattutto «un dato esteriore [...] che potrebbe sembrare puramente formale», relativo proprio al corpo di Mickey: «Topolino sta cantando, le dita intrecciate. Le mani fanno da coro alla musica. Come se nei movimenti dei personaggi si materializzasse la seconda voce delle melodie» (il corto in questione è probabilmente Wild Waves, del 1929). E più avanti: «Con quanta grazia quelle quattro dita delle due mani, mentre Topolino suona la chitarra hawaiana, si trasformano all’improvviso in membra! [...] Ormai non sono più due mani, ma due omini bianchi che danzano insieme sulle corde della chitarra» (Hawaiian Holiday, 1937).

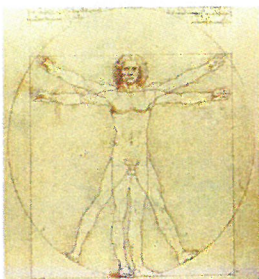


Walt Disney / Mickey Mouse, “Thru the mirror”, 1936.

Il corpo bicamerale. Troia, 1180 a.C.

Julian Jaynes propone una teoria secondo la quale, prima del primo millennio avanti Cristo, la maggior parte degli esseri umani crede di sentire la voce degli dei, a causa di un'incompleta evoluzione di quella che oggi chiamiamo coscienza. Al tempo della cosiddetta mente bicamerale, un emisfero cerebrale dialoga con l'altro, e la sua voce viene percepita come divina. Secondo Jaynes la coscienza non entra nella maggior parte delle azioni complesse che un uomo può compiere; nell'Iliade non c'è traccia della coscienza, e gli eroi sembrano mossi da voci divine; l'emisfero destro possiede aree del linguaggio in grado di comunicare con l'emisfero sinistro, che non riconosce le voci come proprie; il passaggio da una società di cacciatori a una società stanziale di agricoltori ha richiesto lo sviluppo di capacità di trasmissione dei comandi a distanza nello spazio e nel tempo: in questo processo socio-evolutivo entra in gioco l'emisfero destro; per evitare che la morte del sovrano facesse cessare le allucinazioni uditive innescate dalla sua autorità, la sua residenza viene trasformata in un tempio visibile, la cui fascinazione sociale continua ad imporre comandi. Il sovrano morto viene divinizzato (ad esempio Gilgamesh di Uruk, la cui storia risulta scritta su tavolette cuneiformi già 4500 anni fa) e la società prende a organizzarsi in forme teocratiche.

“La ragione stessa per cui noi abbiamo bisogno della logica è che la maggior parte del nostro ragionare non è affatto cosciente. [...] Comprendere una cosa significa pervenire a una metafora per quella cosa, sostituendo ad essa qualcosa di più familiare. E la sensazione di familiarità non è che la sensazione del comprendere. [...] Nell'Iliade in generale non esiste coscienza. Non compaiono neppure parole per designare la coscienza o atti mentali. Le parole presenti nell'Iliade che in seguito vennero a designare cose mentali hanno significati diversi, tutti più concreti. [...] Il thumos, che passerà in seguito a significare qualcosa di simile all'anima emozionale, designa semplicemente il movimento o l'agitazione. Quando un uomo cessa di muoversi, il thumos abbandona le sue membra. Ma in qualche modo è anche simile addirittura a un organo; quando infatti Glauco prega Apollo di alleviare il suo dolore e di dargli la forza di aiutare l'amico Sarpedonte, Apollo ascolta la sua preghiera e «infonde vigore nel suo thumos» (Iliade, XVI, 529). Il thumos può dire a un uomo di mangiare, bere o combattere. Diomede dice in un punto che Achille combatterà «quando nel petto il thumos gli parla e un dio lo sospinge» (IX, 702 sg.). Ma il thumos non è in realtà un organo e non è sempre localizzato [...]. Questa è la parola ipostatica di gran lunga più comune e importante dell'intero poema. Essa ha una frequenza tre volte maggiore rispetto a qualsiasi altra. In origine, nella fase oggettiva, doveva significare semplicemente un'attività percepita esteriormente, e non aveva nessuna connotazione interiore. Questo uso miceneo è documentato spesso nell'Iliade, specialmente nelle scene di battaglia, dove un guerriero che colpisce con la lancia nel posto giusto fa cessare il thumos o attività di un altro. La seconda fase o fase interna, come abbiamo visto nell'ira di Achille, si presenta in una situazione di stress nuova, durante il periodo del crollo della mente bicamerale, quando la soglia di stress che si richiedeva per l'evocazione di voci allucinatorie era più elevata. Il thumos si riferisce allora a un insieme di sensazioni interne in risposta a crisi esterne. [...] L'importante transizione alla terza fase, quella soggettiva, è già iniziata nell'Iliade stessa, benché non ancora in modo molto appariscente. La percepiamo nella metafora inespressa del thumos come qualcosa di simile a un recipiente: in vari passi menos o vigore è «infuso» nel thumos di qualcuno (XVII, 451; XXII, 312). Il thumos viene anche paragonato implicitamente a una persona: non è Aiace che è ansioso di combattere ma il suo thumos (XIII, 73), né è Enea a rallegrarsi ma il suo thumos (XIII, 494; si veda anche XIV, 156). Se non è un dio, è il thumos a «spingere» più spesso un uomo a un'azione. E come se esso fosse un'altra persona, un uomo può parlare al suo thumos (XI, 403) e può udire ciò che questo ha da dirgli (VII, 68) o sentire la sua risposta come quella di un dio (IX, 702). Tutte queste metafore sono estremamente importanti. Dire che le sensazioni interne di grandi mutamenti circolatori e muscolari sono una cosa in cui si può infondere forza, significa generare uno «spazio» immaginato, qui collocato sempre nel petto, che è l'antecedente dello spazio mentale della coscienza contemporanea. E confrontare la funzione di tale sensazione con quella di un'altra persona o anche con i meno frequenti interventi degli dèi significa iniziare quei processi metaforici che in seguito diventeranno l'analogo «io».” Julian Jaynes, “Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza”, 1976.



“Dr.R.Ford: L'evoluzione ha forgiato gli esseri senzienti di questo pianeta usando uno strumento: l'errore. B.Lowe: Mi illudevo che il nostro fosse un approccio più disciplinato. Suppongo che anche l'autoinganno sia un dono della selezione naturale. Dr.R.Ford: Infatti lo è. Ma, ovviamente, siamo riusciti a sfuggire ai lacci dell'evoluzione, non è vero? Siamo in grado di curare ogni malattia, mantenere in vita anche il più debole fra noi, e un bel giorno forse resusciteremo pure i morti. Richiameremo Lazzaro dalla tomba. Sai cosa significa questo? Significa che abbiamo finito. Che questo è il meglio che possiamo fare. Significa anche che ti toccherà perdonarmi qualche errore, ogni tanto.

Dalla serie Westworld, 2016.”

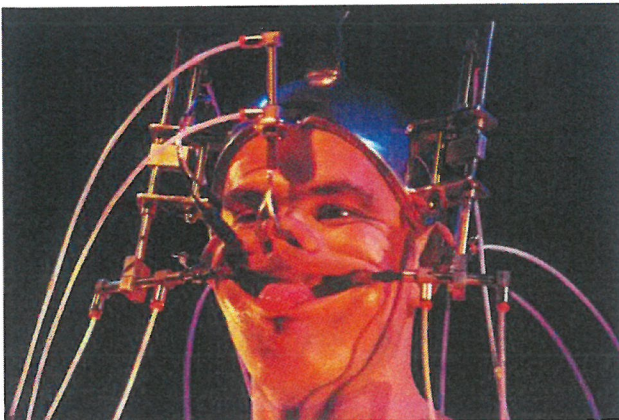
Il corpo decapitato. Place de la Revolution, attualmente Place de la Concorde, 1793.

Nella storia delle religioni, attribuire agli dei una forma animale è detta teriomorfismo, ed è una fase dell'evoluzione del concetto di divino, a cui seguono il polidemonismo e il politeismo. Non riguarda solo la mitologia egizia: in quella induista, Ganesha ha corpo umano e testa di elefante; nella mitologia greca Tifone ha testa d'asino, corpo umano e ali di pipistrello; innumerevoli sono le rappresentazioni di corpi ibridi nella demonologia occidentale così come in quella orientale. Parallelamente: scindere la testa dal corpo, ovvero la decapitazione, come sentenza capitale ma anche rito propiziatorio: nella mitologia greca, Artemide condanna Ifigenia a questa pena; i Bagobo delle Filippine danzano attorno ad una testa decapitata per propiziare il raccolto; nella Roma imperiale è condanna riservata a chi possiede la cittadinanza, mentre per gli schiavi si applica la crocifissione; in età moderna, in Europa, è metodo di esecuzione onorevole riservata ai nobili, mentre borghesi e poveri sono puniti con l'impiccagione. La testa di Luigi XVI di Borbone, raffigurata sulle monete della sua epoca (falsificarle significava commettere il reato di lesa maestà, avendo riprodotto indebitamente l'immagine del sovrano) fu separata dal suo corpo il 21 gennaio del 1793; secondo le stime più verosimili, durante il periodo napoleonico la ghigliottina fu usata 2.000 volte, e durante il periodo rivoluzionario francese il numero di ghigliottinati è compreso tra i 20.000 e i 25.000. Viceversa, attualmente: il chirurgo Sergio Canavero afferma sia possibile il trapianto di testa, già sperimentato proceduralmente insieme a un'equipe cinese su cadaveri, ma la comunità scientifica è estremamente scettica sulla possibilità di riconnettere il midollo spinale reciso, a latere delle questioni etiche che un simile intervento comporterebbe.



Giuditta e Oloferne di Caravaggio; Luigi XVI decapitato; moneta; Gustave Klimt.

"Alzatevi! - gridò la Regina, e i tre giardinieri, si levarono immediatamente in piedi, inchinandosi innanzi al Re e alla Regina, ai principi reali, e a tutti gli altri. - Basta! - strillò la regina. - Mi fate girare la testa. - E guardando il rosaio continuò: - Che facevate qui? - Con buona grazia della Maestà vostra, - rispose Due umilmente, piegando il ginocchio a terra, tentavamo... - Ho compreso! - disse la Regina, che aveva già osservato le rose, - Tagliate loro la testa! - E il corteo reale si rimise in moto, lasciando indietro tre soldati, per mozzare la testa agli sventurati giardinieri, che corsero da Alice per essemme protetti. - Non vi decapiteranno! - disse Alice, e li mise in un grosso vaso da fiori accanto a lei. I tre soldati vagarono qua e là per qualche minuto in cerca di loro, e poi tranquillamente seguirono gli altri. - Avete loro mozzata la testa? - gridò la Regina. - Maestà, le loro teste se ne sono andate! - risposero i soldati. - Bene! - gridò la Regina. - Si gioca il croquet?" Da "Alice nel Paese delle Meraviglie" di Lewis Carroll.



CFR: LA TESTA DECAPITATA DI ORFEO CHE CONTINUA A CANTARE; LA STREGA "CAMBIATESTA" DI "RITORNO AL MONDO DI OZ"; LA TESTA DELL'AUENO ANALIZZATA IN LABORATORIO IN "ALIEN-PROPHETUS"; LA TESTA DECAPITATA DELLA AEDUSA, CHE ANCORA PIETRIFICA CON LO SOVARDU

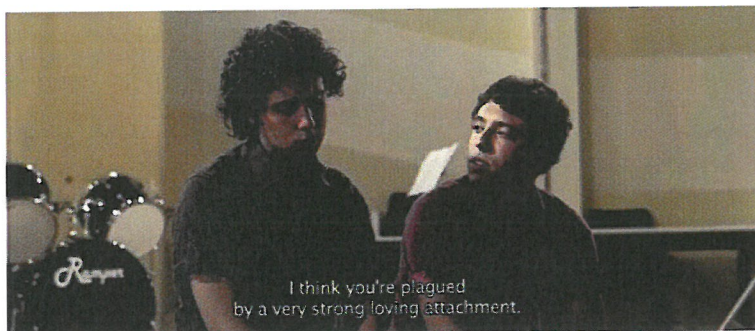
Marcel.li Antunez Roca, "Epizoo", 1994.

Il performer è imbrigliato in una serie di dispositivi ideati per agire meccanicamente sul suo corpo. Naso e natiche, pettorali e bocca, orecchie e labbra sono sottoposte alla volontà del pubblico che, cliccando sul simulacro grafico del performer, provoca reazioni sul corpo.

Il corpo filmato. Ludovico Cantisani su Minima&Moralia, 27/09/2021

MI CHIEDO SE LA SCELTA DEL PIÙ COMUNE
TRA I NONI STATUNTESI E ANGLOSASSONI
ABBIA QUALCHE SIGNIFICATO DA
INTERPRETARE. SE NON ERRO, I CORPI
NON IDENTIFICATI VENGONO CATALOGATI
"JOHN DOE", IN USA.

“Chiunque abbia seguito con discreta attenzione i notiziari dell'estate 2014 ricorderà piuttosto vividamente i video diffusi dall'ISIS e perennemente ritrasmessi, che mostravano le decapitazioni di giornalisti americani guidate dal famigerato jihadista John. Ora, fermo restando che in quegli anni nessuno si pose mai davvero la domanda dell'opportunità di trasmettere e diffondere quei video, di quanto il diritto e il dovere all'informazione fossero assolutizzabili e di quanto invece contribuissero a cementare una certa versione del terrorismo mediatico che dopo l'11 settembre si era affermata in ambito islamista - certo è che quei video si riallacciavano sottotraccia, nel loro significato mediatico, a un lungo discorso sulla Rappresentazione che a metà del secolo scorso aveva trovato una sua interpretazione particolarmente compatta. [...] È proprio rispetto alla rappresentazione della morte, e non alla morte extrafilmica degli interpreti ma alla morte diegetica che passa sullo schermo, che, facendo un po' di archeologia della critica, riemerge presto alla memoria un testo teorico quanto mai prezioso per la ricchezza delle sue implicazioni - un testo che si riallaccia tanto col nostro presente e l'omnipervasività mediatica che lo caratterizza, quanto col passato più remoto della nostra civiltà. Datato 1951, si tratta di *Morte ogni pomeriggio*, uno dei più noti saggi brevi di André Bazin, fondatore dei Cahiers du Cinéma e passato alla storia del cinema come mentore dei giovani Truffaut e Godard, e di tutta la Nouvelle Vague. Se una ventina d'anni dopo Roland Barthes, sfogliando le foto della madre defunta fino a risalire all'unwitnessed infanzia della donna, avrebbe identificato la duplice specificità della Fotografia nella considerazione oggettiva dell'è stato e nel richiamo soggettivo alla pietà, il saggio di Bazin prende le mosse da una considerazione simmetrica rispetto al linguaggio della macchina da presa. “La morte è uno dei rari avvenimenti che giustifichi il termine di specifico filmico: il cinema, arte del tempo, ha il privilegio esorbitante di ripeterlo”, scrive Bazin, e poi subito puntualizza: “ora, se è vero che per la coscienza nessun istante è identico a un altro, ve n'è uno sul quale converge questa differenziazione fondamentale: quello della morte... il momento unico per eccellenza”. [...] Tendente ai limiti della sequenza continua, e insofferente verso i confini di qualunque tipo - la sconfinatezza degli ambienti rurali, contrapposta all'horror vacui urbano, è una delle prerogative del suo immaginario visivo - Antonioni, questo spaesaggista, non si è limitato a scrutare i limiti morali e ontologici della rappresentazione del Morire, ma ha articolato tutto il suo percorso, soprattutto negli ultimi sei film, nella direzione di un'indagine puramente ontologica del mondo che ci circonda, delle sue forme, delle sue strutture. [...] Cinema sempre e per sempre di ricerca, corpo a corpo filmico coi limiti della tecnica e del linguaggio filmico stesso: Antonioni scrisse un significativo articolo su Hegel e i colori, ma sarebbe interessante rileggere il suo cinema anche attraverso un prisma kantiano, fra le propaggini regolative che ispirano Professione: Reporter e il sovrastato epistemologico che si dischiude in Blow-Up. Ma cos'è in fondo quel movimento di macchina che prima si allontana dal corpo morituro di Locke e poi lo ritorna a piangere assieme alle “pie donne”? È pietà? È freddezza? Certo non è indifferenza. Certo è che questo girare - letteralmente - lo sguardo della macchina da presa, lasciando la morte di Locke in un feroce fuori campo, si riallaccia a una coscienza millenaria della sacralità e dell'oscenità, congiunte, del morire - ma al tempo stesso è una metafora stilistica, potente e ricchissima nella sua scarnificazione, del movimento stesso dell'evasione, dell'estasi, se vogliamo, se davvero l'anima al momento della morte abbandona quella prigione che è il corpo - non scordiamoci la leggerezza con cui la macchina da presa attraversa la grata. Certo è che, con un solo movimento di macchina, Antonioni dischiude molte più implicazioni teoriche di quanto a volte facciamo intere filmografie. E se Bazin tremava, davanti alle possibilità pratica e all'impossibilità teoretica di filmare la morte, di filmare l'inifilmabile - Antonioni fa qualcosa di più: esorcizza la morte nella tecnica, esorcizza la morte nello stile, esorcizza la morte, in fondo, nel Linguaggio.”



Fotogramma dal film di Giuseppe Rossi “Limerence”, 2012. La limerenza è un termine coniato dalla psicologa Dorothy Tennov per descrivere lo stadio finale ossessivo dell'amore romantico, il cosiddetto “perdere la testa per qualcuno”.

Il corpo doppio.
AAVV, "Quando è scultura".

Doppelgänger. Il monumento e il suo doppio
Andrea Pinotti

IL DOPPIO DI UNA PRESENZA ASSENTE

L'immagine nasce, costitutivamente, insieme all'esperienza della morte e alla sua presa di coscienza da parte dell'uomo. Rendersi conto che il nostro corpo è destinato alla decadenza, alla decomposizione e quindi alla sparizione, e cercare un antidoto che ponga rimedio a tale nullificazione istituendone un'immagine durevole: le due cose vanno insieme, si coappartengono. Iconica e tanatologia (Mach 1987, Macho e Marek 2007) sono le discipline dalla cui cooperazione si sono ottenuti importanti risultati intorno al plesso in questione, ed è plausibile attendersene di ulteriori. Anche l'etimologia offre al riguardo indicazioni decisive sulla relazione originaria fra i termini che, nelle culture antiche, designano l'immagine e il dominio della morte: l'idolo greco, l'*eidolon*, è solo in un secondo tempo immagine, ritratto; esso contrassegna innanzitutto lo spettro o il fantasma dei morti (Vernant 1982). Il *simulacrum* latino è in primo luogo lo spettro; *imago* è il calco in cera del volto del defunto. *Funus imaginarium* era, nel II secolo, il funerale dell'immagine nel caso di indisponibilità del corpo morto (Bickerman 1929; Ginzburg 1999, p. 86). Lo stesso termine di "rappresentazione" si riferiva, nel Medioevo, a una figura modellata e dipinta impiegata a "stare-per" il defunto nelle esequie (cfr. il primo capitolo di Debray 1999). Più in generale, è possibile estendere — come ha proposto Louis Marin — la nozione di rappresentazione alla generale complicazione di presenza e assenza propria dello statuto dell'immagine e delle sue funzioni:

Che cos'è rap-presentare, se non presentare nuovamente (nella modalità del tempo) o al posto di [...] (in quella dello spazio)? Il prefisso "ra-" introduce nel termine il valore di sostituzione. Qualcosa che era presente e non lo è più ora è rap-presentato. Al posto di qualcosa che è presente altrove, ecco presente un dato, qui: immagine? Nel luogo della rappresentazione, dunque, vi è un assente nel tempo o nello spazio o piuttosto un altro, e si effettua una sostituzione di un altro di quest'altro, al suo posto. (Marin 2009, p. 274)

Dato questo nesso di coappartenenza fra immagine e morte, risulta comprensibilmente cruciale il ruolo svolto dalla tomba (*séma*) come primo segno (*semeion*) del corpo (*sôma*): una parentela su cui Platone non ha trascurato di richiamare l'attenzione nel *Cratilo* (400 C, 1-9):

Infatti alcuni dicono che il corpo (*sôma*) sia come una tomba (*séma*) dell'anima, come se essa vi fosse sepolta nella vita presente. E ancora per il fatto che con esso l'anima significa (*sematai*) ciò che vuol significare, anche per questa ragione è giustamente chiamato "segno" (*séma*). Ma io credo che i principali artefici di questo nome siano stati i seguaci di Orfeo, in quanto l'anima, secondo loro, paga il fio delle colpe che deve pagare e, per salvarsi, entra in questo involucre, immagine di una prigione. Quindi il corpo è salvezza e custodia (*sôma*) dell'anima, finché essa non abbia pagato ciò che deve pagare, e con tale nome si chiama, e non c'è da mutare nulla, nemmeno una lettera. (Platone 1989, pp. 51-53)

Il ceppo funerario, la stele sepolcrale piantata nel terreno: questo semplice segno verticale imposto all'orizzontale della terra — a dire "qui è ancora, e per sempre, presente colui che non è più presente, e non lo sarà mai più" — e, al contempo, il grado zero della monumentalità, di quel gesto del monete precipitato in un segno materiale che ricorda e ammonisce, unendo nel presente il passato al futuro. Il cenotafio (letteralmente tomba vuota), eretto a ricordare un corpo sepolto (cioè dissolto) altrove, è l'elevazione a potenza di questa funzione rammentante e rappresentante del monumento sepolcrale.

Ma che cosa accade quando l'immagine monumentale — come doppio del defunto, come suo *Doppelgänger* — muore a sua volta? Che cosa accade, più in generale, quando il monumento, presenza che (lo abbiamo visto) sta per un'assenza, si assenta esso stesso, vuoi per l'incuria dell'uomo, vuoi per l'azione distruttrice delle forze naturali,

¹ Nel 1464, Leon Battista Alberti scrive il suo *De Statua*, un breve trattato in cui l'architetto e umanista italiano definisce la scultura o per via di porre o per via di levare e, dopo aver descritto le varie tecniche scultoree, fissa le regole con le quali procedere alla realizzazione di una statua. In questo breve scritto, Alberti pone la *verosimiglianza* come uno dei criteri fondamentali ai quali attenersi nel fare scultura.

² In *Figure del corpo*, Jaques Fontanille parlando dell'*invulcro*, cioè di quella figura sensibile del corpo che, come una pellicola, come una membrana, separa e mette in comunicazione il *me* e il *mondo per me*, ne sottolinea le funzioni. Assicurare la coesione del *Me*, combattendo eventuali tensioni dispersive; riunire le parti del *Me*, procurando loro una forma globale; come anche essere una vera e propria *superficie di iscrizione* in grado di conservare la traccia degli eventi esterni e interni, sono, per l'appunto, alcuni dei compiti riconosciuti all'*invulcro*.

³ In Fontanille il *Me-carne*, "ponendosi come istanza di referenza, come identità postulata ancorché capace di mettersi in variazione, adotta sempre una o più posizioni", non solo ma è anche "la sorgente della senso motricità, la quale determina ogni *mira* e ogni *frensione* semiotica" (Fontanille 2004, p. 55). Interessante è inoltre la distinzione operata da Deleuze nel suo *Francis Bacon. Logica della sensazione* tra le ossa, che identificano la struttura materiale del corpo, e la carne, intesa invece come materiale corporale della figura. Per Deleuze il corpo, che è figura e non struttura, si manifesta infatti solo quando la carne smette di ricoprire le ossa e quando queste ultime, di conseguenza, perdono la loro funzione di sostegno. Quando cioè struttura materiale del corpo (le ossa) e materiale corporale della Figura (la carne) esistono ognuno per proprio conto.

Il corpo cinematografato.

“Il corpo nel cinema”, Roy Menarini, 2015, da Cineteca di Bologna / Cinefilia ritrovata, 2017.

“Ci sono almeno tre motivi per i quali la questione del corpo è strettamente connessa alla nascita del mezzo cinematografico. Il primo, e più ovvio, riguarda la sollecitazione dello sguardo, anche solo per il semplice fatto che il cinema implica almeno due sensi – vista e udito – attraverso i quali interagisce con le nostre emozioni. Arte e letteratura tradizionalmente intese ne implicano uno (la vista) mentre la musica ne implica un altro (l'udito). Le più recenti teorie provenienti dalle scienze cognitive, e introdotte nell'ambito delle scienze umane e dei film studies, tendono a riconsiderare la fruizione del film in termini di esperienza e a ridimensionare l'aspetto linguistico del film in favore di un'adesione alla nozione di coscienza incarnata (ovvero che siano le reazioni corporee a guidare la vita della mente di fronte a un'esperienza, anche artistica). I molti testi divulgativi che gli umanisti hanno potuto rielaborare sembrano aver schiuso un ambito da troppo tempo irrigidito, e convinto molti studiosi che le basi dell'empatia dimostrata dallo spettatore nei confronti del film sia paragonabile a quella dell'intersoggettività nell'esperienza reale, garantita dagli ormai celebri neuroni-specchio. Quello che vediamo sullo schermo, dunque, modella i nostri comportamenti e suscita una serie di reazioni mentali prima ancora che sociali e culturali (termini, questi ultimi, su cui ci in ogni caso intratterremo a lungo nel corso del libro). Ecco che, dunque, il cinema delle origini non può né deve essere spiegato solamente in termini di innovazione tecnologica (paradigma della discontinuità) o come progressiva integrazione tecnica di precedenti serie culturali e abitudini percettive (paradigma della continuità), ma anche come momento di incontro destinato, in quanto duplicato di mondo, a sollecitare una ricezione neurocognitiva complessa, simulata e al tempo stesso molto simile a quella reale. Ciò, con tutte le cautele del caso, porterebbe a superare anche la questione lungamente dibattuta dello “specifico” filmico – che cosa c'è di originale e unico nel film rispetto agli altri media – e a chiarire un po' meglio perché il cinema tra fine Ottocento e inizio Novecento abbia posto le basi per il suo ruolo di “occhio del secolo” e perché, per vari decenni se non fino a oggi, si possa dire che ha influenzato artisticamente e culturalmente la vita delle persone più di molti altri mezzi espressivi.”



Apocalypse now, F.F.Coppola, 1979. Coppola rinchiude Martin Sheen in camera per due giorni, durante i quali l'attore non fa altro che bere e riposare. Ciò che vediamo nella scena è reale: lo stato confusionale e di ubriachezza, il pugno sferrato allo specchio, le lacrime e il sangue.

“Il secondo motivo riguarda invece la rappresentazione diretta del corpo umano. La produzione delle origini è un grande archivio di iconografia del corpo. Anzi, le immagini in movimento del corpo umano, oltre che la riproduzione cinematografica dell'essere umano rivisto sullo schermo, furono le principali attrazioni per il pubblico di fine '800 e inizio '900. Non per questo, tuttavia, dobbiamo pensare a un cinema primitivo che si limita a restituire il reale – e dunque il corpo umano – nella sua percezione tradizionale. Anzi, il cinema – secondo un complesso schema di rottura delle convenzioni e contenimento delle spinte più dirompenti potenzialmente presenti nel nuovo mezzo – non di rado ha offerto un processo di scomposizione e ricomposizione del corpo umano rappresentato. Georges Méliès, per esempio, provenendo dal teatro di prestidigitazione e dai trucchi di scena, ha intravisto nel cinematografo un alleato potenziale per dare vita all'immaginazione più sfrenata, e disarticolare il corpo umano nei modi più fantasiosi. In L'Homme à la tête en caoutchouc (1902), Méliès mette in scena la propria stessa testa mentre si ingrandisce e rimpicciolisce. Nel più celebre Le Voyage dans la Lune, dello stesso anno, gli astronauti si ritrovano sul satellite terrestre aggrediti da indigeni (i Seleniti) che si muovono come ballerini e danzatori, mettendo in crisi la normalità borghese dei coloni. D'altra parte, proprio la Luna viene antropomorizzata da Méliès – che pescava con grande libertà dall'illustrazione dell'epoca –, tanto che l'obice sparato dai terrestri la colpisce in un occhio. Il cinema era insomma il punto di arrivo di una cultura eminentemente visiva e ottica, destinata a modificare la percezione dello spazio e del tempo, nonché del corpo umano. E sebbene da anni la differenza tra Méliès (fantastico) e i

fratelli Lumière (inventori del cinema e profondamente "realisti") sia stata storiograficamente messa in discussione, quanto a iconografia del corpo le distanze andrebbero riconfermate. Tanto Méliès fin da subito intuiva nel nuovo mezzo le potenzialità per dare vita a configurazioni sorprendenti ed estensioni impensabili dei trucchi già provati nel suo teatro, quanto i Lumière, inventori del cinematografo che portava il loro nome, esperivano per lo più la dimensione riproduttiva del mezzo. Gli operai che escono dalla fabbrica, i viaggiatori alla Gare de la Ciotat, il bébé che assume il suo pasto, i giocatori di carte sono figure sociali, famigliari, riprese nella loro quotidianità e sembrano a noi osservatori distanti niente più che tracce storiche di un mezzo alla ricerca della propria identità."



Django, Q.Tarantino, 2012. Durante una scena Di Caprio colpisce con un pugno il tavolo, ma si ferisce con un bicchiere e si taglia profondamente il palmo della mano. Continua a recitare, sfruttando a suo favore il sangue, con il quale imbratta il volto della schiava di colore Broomhilda.

"Il primordi del cinema hanno in seguito lasciato spazio a una istituzionalizzazione del linguaggio espressivo e a codici normativi di ripresa del corpo umano. Ben prima che le innovazioni tecniche finissero con l'ancorare sempre più il corpo a se stesso (a causa dell'emissione vocale introdotta dal cinema sonoro) dal tipo di rappresentazione *primitivo* del cinema delle origini a quello *istituzionale* del cinema hollywoodiano si attua un processo di idealizzazione del corpo, attraverso un procedimento di selezione e combinazione che tende a ottenere un'identificazione completa dello spettatore con l'universo della rappresentazione.... Il corpo viene per così dire *ricomposto* dopo le disarticolazioni cui il cinema delle origini (anche per questo motivo valutato come più genuino da alcuni studiosi) e Méliès lo avevano sottoposto. Non di meno, le possibilità del linguaggio cinematografico, formalizzate secondo codici e canoni che definiamo classici, vengono comunque esplorate. Da una parte, la porzione di corpo che viene ripresa dà vita a una scala di piani assai precisa, in senso grammaticale: il piano medio, il piano americano, il primo piano, e così via. Dall'altra, ognuna di queste figure – e specialmente il primo piano – assumono un'importanza fondamentale per la storia del cinema."

"Il volto umano si dà come l'espressione più intensa e il veicolo principale per le emozioni che vengono trasmesse dallo schermo allo spettatore. Non è un caso che il primo piano, come possibilità tecnica, suscitò fin da subito battaglie estetiche, con tanto di detrattori (lo stravolgimento delle proporzioni reali del volto, l'ingigantimento delle facce) e sostenitori (il primissimo piano come luogo di espressione, poesia, paesaggio, bellezza). Il primo piano illude di portare in superficie, grazie a sguardo, espressioni, atteggiamenti del volto, tutto quello che si nasconde nella mente del personaggio, intervenendo nei momenti più emotivamente intensi del racconto filmico, o persino sopportando l'intero peso simbolico del film. In *La passione di Giovanna d'Arco* (1928) di Carl Theodor Dreyer, per esempio, il significato della sofferenza viene affidato in toto a questa scelta stilistica e alla straordinaria espressività dell'attrice che impersona la Pulzella d'Orléans, Renée Falconetti. Più in generale, il primo piano – anche all'interno di così grandi mutamenti nelle tecniche cinematografiche in oltre cent'anni di storia – ha mantenuto un'importanza sorprendente. Basti pensare al ruolo necessario che ricopre nella serialità e nelle soap opera, o alla forza che ancora attribuiscono al dettaglio del volto umano autori contemporanei, come Lars von Trier in *Le onde del destino* (1995) o Quentin Tarantino nel finale a sorpresa di *Bastardi senza gloria* (2009)."

RICORDO UNA DELLE PRIME VOLTE CHE ANDAI AL CINEMA, ACCOMPAGNATO DA MIA ZIA. PRIMA DI ENTRARE, LEI SI ERA SENTITA IN DOVERE DI PARLARMICI DELLA STREGA DI ISLANCANEVE, DESCRIVENDOCI IL SUO VOLTO (GLI OCCHI SPORGENTI, IL NASO ADUNCO ETC.) NOLTO PROBABILMENTE PERCHÉ TENEVA CHE MI SPAVENTASSI. ANTICIPARMI LA VISIONE, MI AUREBBE "AIUTATO".

IL CORPO VUOTO

Thomas Stearns Eliot - Gli uomini vuoti

Siamo gli uomini vuoti
Siamo gli uomini impagliati
Che appoggiano l'un l'altro
La testa piena di paglia. Ahimè!
Le nostre voci secche, quando noi
Insieme mormoriamo
Sono quiete e senza senso
Come vento nell'erba rinsecchita
O come zampe di topo sopra vetri infranti
Nella nostra arida cantina
Figura senza forma, ombra senza colore,
Forza paralizzata, gesto privo di moto;
Coloro che han traghettato
Con occhi diritti, all'altro regno della morte
Ci ricordano – se pure lo fanno – non come anime
Perdute e violente, ma solo
Come gli uomini vuoti, gli uomini impagliati.

Occhi che in sogno non oso incontrare
Nel regno di sogno della morte
Questi occhi non appaiono:
Laggiù gli occhi sono
Luce di sole su una colonna infranta
Laggiù un albero ondeggiava
E voci vi sono
Nel cantare del vento
Più distanti e più solenni
Di una stella che si spegne.
Non lasciate che sia più vicino
Nel regno di sogno della morte
Lasciate anche che porti
Travestimenti così deliberati
Pelliccia di topo, pelliccia di cornacchia, doghe incrociate
In un campo
Comportandomi come si comporta il vento
Non più vicino –
Non quel finale incontro
Nel regno del crepuscolo

Questa è la terra morta
Questa è la terra dei cactus
Qui le immagini di pietra
Sorgono, e qui ricevono
La supplica della mano di un morto
Sotto lo scintillio di una stella che si va spegnendo.
È proprio così
Nell'altro regno della morte
Svegliandoci soli
Nell'ora in cui tremiamo
Di tenerezza
Le labbra che vorrebbero baciare
Innalzano preghiere a quella pietra infranta.

Gli occhi non sono qui
Qui non vi sono occhi
In questa valle di stelle morenti
In questa valle vuota
Questa mascella spezzata dei nostri regni perduti
In quest'ultimo dei luoghi d'incontro
Noi brancoliamo insieme
Evitiamo di parlare
Ammassati su questa riva del tumido fiume
Privati della vista, a meno che
Gli occhi non ricompaiano
Come la stella perpetua
Rosa di molte foglie
Del regno di tramonto della morte
La speranza soltanto Degli uomini vuoti.

Qui noi giriamo attorno al fico d'India
Fico d'India fico d'India
Qui noi giriamo attorno al fico d'India
Alle cinque del mattino.
Fra l'idea
E la realtà

Fra il movimento
E l'atto
Cade l'Ombra
Perché Tuo è il Regno
Fra la concezione
E la creazione
Fra l'emozione
E la responsione Cade l'Ombra
La vita è molto lunga
Fra il desiderio
E lo spasmo
Fra la potenza
E l'esistenza
Fra l'essenza
E la discendenza
Cade l'Ombra
Perché Tuo è il Regno
Perché Tuo è
La vita è
Perché Tuo è il

È questo il modo in cui finisce il mondo
È questo il modo in cui finisce il mondo
È questo il modo in cui finisce il mondo
Non già con uno schianto ma con un lamento.



Sequenza da Apocalypse Now: l'apparizione di Kurz. I versi di Eliot sono quelli che, qualche scena dopo, vengono letti dal colonnello.

Il corpo tradito e tradotto.

Userò i termini tradimento e traduzione in senso lato. Prima ancora che abbiano una connotazione. Ci sono fatti, precipitati incarnati in cose o persone, dai quali si può essere traditi o tradotti. Anche i corpi possono essere traditi o tradotti, anzi forse questo discorso riguarda soprattutto i corpi.

Il tradimento o la traduzione possono avvenire in tempi e luoghi diversi.

Il tradimento o la traduzione possono avvenire in tempi: fulminei, oppure lunghissimi.

In tempi fulminei, ci si accorge subito del tradimento o della traduzione.

Sappiamo – o crediamo di sapere - come dovrebbe apparire, ma percepiamo immediatamente assonanza o dissonanza. Che si sappia, come dovrebbe apparire, potrebbe essere una verità, un desiderio, una speranza, un'attesa, una pretesa. Se è una verità – ma chi la sa, la verità – la traduzione o il tradimento si compiono e non c'è altro da aggiungere. Se è desiderio, speranza, attesa, pretesa, il tradimento o la traduzione sono negoziazioni. Con sé e con l'altro. La negoziazione può concludersi con la liberazione degli ostaggi, oppure con una carneficina. Ciascuno tiene in ostaggio qualcosa che appartiene o non appartiene all'altro, e lo vuole scambiare. Se entrambi le parti scambiano con percezione di profitto, si è costruito un fatto reciproco, un insieme (destino) coincidente. Se la negoziazione si conclude con una carneficina, si costruiscono tanti fatti personali quanti sono i coinvolti. Questi fatti personali sono insieme (destini) separati, tangenti, secanti.

C'è un'espressione del criminale che dice: andare ai resti. Quando una rapina va male, si spara un colpo che non si sarebbe dovuto, si scappa, insomma si va ai resti. Ciascuna delle parti vuole qualcosa di diverso dall'altra. La violenza forse sempre soggiacente diventa manifesta. Quando una negoziazione finisce male, si va ai resti. Ci sono una traduzione o un tradimento fulminei. Se entrambe le parti avessero piena contezza dell'ammontare della reciproca violenza, non ci andrebbe ai resti. Si va ai resti perché ciascuno sopravvaluta l'ammontare di violenza altrui. Oppure, si vai ai resti perché si cerca di occupare prima dell'altro lo spazio del possibile, la variabile dell'incertezza. Quel margine di incertezza da occuparsi è dove si svolge l'andare ai resti.

In tempi lunghissimi, ci si accorge dopo, del tradimento o della traduzione. È forse quel momento in cui l'ultima tessera del puzzle va al suo posto. Ma può anche essere il momento in cui si tirano le somme, e alle somme tirate manca sempre qualcosa. In questo caso c'è una volontà di selezione delle tessere che fanno gioco, perché il tradimento o la traduzione avvengano. Questa selezione delle tessere può essere in buona o in cattiva fede, conscia o inconscia.

Il tradimento o la traduzione possono avvenire in luoghi familiari, oppure in luoghi sconosciuti. I luoghi familiari sono quelli di cui si sa o si pensa di sapere qualcosa. I luoghi sconosciuti sono quelli di cui non si sa, e ci si entra con aspettative o meno.

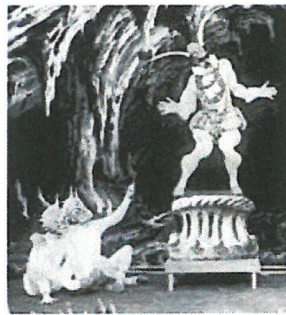
Il corpo può essere un tempo fulmineo oppure lunghissimo, e un luogo familiare o sconosciuto. Sia il proprio che quello altrui.

Per cultura e storia personale si può essere portati a dare una connotazione al tradimento e alla traduzione. Una connotazione negativa al tradimento, ma: penso alla parola o al gesto che tradiscono la vera natura di cose e persone. Una connotazione positiva alla traduzione, ma: ogni trasposizione è difforme per definizione dall'originale. È facile immaginare il tradimento come involontario, spontaneo. Può avvenire così come un bicchiere che trabocca, oppure per una crepa inaspettata. Nel caso di un corpo, si può dire: dopo tanta fatica, ecco che. Oppure: si è guastato, così, all'improvviso. Ha a che fare con la percezione del tempo del corpo. Un anziano si ammala. Chi muore giovane è caro agli dei. Ricordo i video in Rete di calciatori fulminati sul campo colti da un malore. Drop dead, è l'espressione inglese. La percezione del tempo sarebbe: è giovane, è sano, si allena, non può avvenire che. Percepiamo il tradimento del corpo, rispetto alla nostra traduzione di esso. A quel punto cerchiamo spiegazioni: "non sapeva di avere una malattia congenita" o "nonostante la sua malattia congenita". Gesto eroico o irresponsabile, traduzione o tradimento.

È meno facile immaginare il tradimento come volontario, cercato. Dipende da dove si trova l'epicentro del fatto. Se l'epicentro del tradimento è dentro al soggetto, tradirsi coincide con il non fare ciò che si vuole, o fare ciò che non si vuole. Coinciderebbe forse con una cattiva traduzione. Se l'epicentro del tradimento è dentro all'oggetto, le cose si fanno sfocate, dai contorni meno netti. È qui che traduzione e tradimento assomigliano a due facce della stessa medaglia. Nel senso negativo del tradimento: basta mancare una promessa, una fiducia. L'oggetto è stato tradito. Nel senso positivo del tradimento: viceversa il soggetto ha rivelato la sua vera natura, si è tradotto correttamente. Un traduttore che traduce male un testo ha tradito il testo, ma ha tradotto – rivelato – perfettamente se stesso.

Il corpo cinematografico. "Fantasie del cinema prima del cinema", Lucilla Albano, 2003.

"Quando si parla di *cinema prima del cinema* o di *pre-cinema*, oppure di *archeologia del cinema*, gli studiosi tendono a dividersi: ci sono quelli attirati e interessati a risalire indietro nel tempo e a ricercare *l'eterno cinematografico dell'animo umano* e quelli infastiditi o ostili a dare valore di antecedenti protostorici o a raccogliere in un unico comune denominatore miti, leggende, credenze e forme di rappresentazione e di spettacolo (i dipinti della grotta di Lascaux e il mito della caverna, le ombre cinesi e la lanterna magica, i panorami e i diorami, il Mondo Nuovo e lo zootropio) con caratteristiche e origini diverse e lontane tra loro. Eppure è innegabile che è stato un lungo e lento cammino quello della nascita della meravigliosa macchina che produce immagini in movimento, o meglio, una corsa a ostacoli, tortuosa, piena di deviazioni, sovrapposizioni, coincidenze, incomprensibili ritardi e fughe in avanti da parte di tanti inventori, scienziati, ciarlatani, ambulanti, maghi e bricoleurs il cui nome è, dai più, dimenticato e che si può far risalire fino al teatro d'ombre e agli esperimenti di Leonardo da Vinci sulla camera oscura. Per arrivare a quel magmatico coacervo di invenzioni, brevetti, colpi di fantasia, sogni realizzati e macchine magiche dai nomi irripetibili (prassinoscopio, cronofotografo, fenachistoscopio, bioscopio, kinetografo, phonoscope), che hanno caratterizzato i decenni precedenti la vera e propria invenzione del cinema, altrimenti conosciuto con il nome di Cinématographe dei fratelli Lumière e reso pubblico in quella faticosa sera del 28 dicembre 1895, presso il Grand Café del Boulevard des Capucines a Parigi. Ma non solo, a contendere il primato dei Lumière, ci sono gli americani Thomas Alva Edison e William K.L. Dickson (e infatti secondo la storiografia di area americana sono loro i primi inventori con il Kinetoscope del 1893), l'inglese William F. Green, il tedesco Max Skladanowsky e l'italiano Filoteo Alberini, oltre a un altro francese, Georges Demeny. Come a dire che l'idea del cinema era nell'aria; anzi, nei pensieri, nei desideri e nei sogni di tutti gli uomini, e che solo un ritardo scientifico ne ha posticipato la materializzazione tecnica."



G. Méliès: Le Cake-walk infernal, Le voyage dans la Lune, The Man with the Rubber Head.

PARINENTI, QUALCUNO
HA DEFINITO LA
CAVERNA COME "PRIMO
SPAZIO ESPOSITIVO"; OGGI
SI TORNA ALLE
PRESIDENZE DIATRE.

"La prima tappa da cui partire in questo viaggio a ritroso non può che essere naturalmente il mito più conosciuto e analizzato rispetto al desiderio di cinema insito nell'uomo, quello della caverna di Platone, anche se il mito raccontato dal filosofo greco è in realtà un momento di sintesi – come lo sono d'altronde tutti i miti – di esperienze antecedenti. Baudry suggerisce le ombre cinesi, mentre Morin parla dei giochi di ombre del Wayang e del culto greco dei misteri, che veniva praticato in origine nelle caverne e si accompagnava a rappresentazioni di ombre (Morin 1956, p. 53). Platone, nel racconto che fa Socrate a Glaucone nel VII Libro della Repubblica, riproduce esattamente la situazione del dispositivo cinematografico, in cui la caverna è simile alla sala buia, i prigionieri sono paragonabili agli spettatori, immobili e incatenati alle loro poltrone, e le ombre che passano sulla parete sono della stessa natura delle immagini che scorrono sullo schermo. Se si interpreta allora – al seguito di Franco Fornari e di Baudry (F. Fornari, La riscoperta dell'anima, 1984, pp. 142-150, e Baudry 1978, pp. 27-49) – il mito della caverna come se fosse un sogno, la caverna come simbolo del grembo materno, i prigionieri come uomini mai nati, quindi feti, e le catene come simbolo del cordone ombelicale, si può ipotizzare che la caverna platonica riproduca la situazione intrauterina dove il feto sogna all'interno del grembo materno. E si può quindi ritrovare l'archetipo che fonda e comprende il cinema: il desiderio di ritornare al luogo originario, alla situazione di fusione tra l'io e l'altro, allo stato onirico in cui, come dice Baudry, non c'è differenza tra percezioni e rappresentazioni. [...] Nel culto greco dei misteri orfici – antecedente del mito platonico, come ha ricordato Morin – lo specchio ha il valore simbolico di schermo che riflette il mondo: Guardandosi allo specchio Dioniso, anziché se stesso, vi vede riflesso il mondo. Dunque questo mondo, gli uomini e le cose di questo mondo, non hanno una realtà in sé, sono soltanto una visione del dio (G. Colli, La nascita della filosofia, 1975, p. 34)."

CFR IN MATRIX, GLI ESSERI UMANI IN UTERI ARTIFICIALI, PERMANENTE TENUTI IN UNA SIMULAZIONE



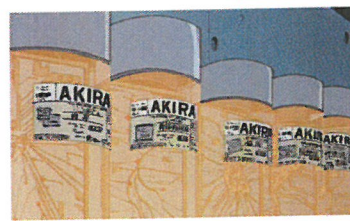
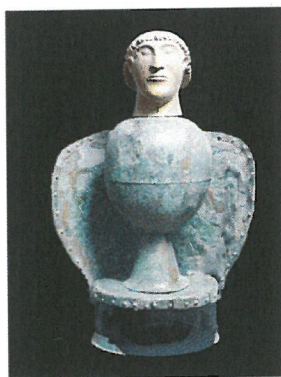
Le Baccanti de La Fura del Baus; Le Baccanti di Giorgio Ferroni; Le Baccanti di Marta Scaccia.

“Alla fine del Settecento, durante la Rivoluzione francese, Robertson, fisico e illusionista, aveva avuto un grande successo di pubblico, a Parigi, con le sue rappresentazioni di fantasmagorie, realizzate con l'aiuto di un fantascopio, una lanterna magica munita di ruote che poteva spostarsi silenziosamente su rotaia. Il celebre illusionista diede dapprima le sue rappresentazioni in un appartamento – come poteva essere quello di Battista Damiotti – ma in seguito si trasferì nell'ex convento delle Cappuccine, dove, secondo la testimonianza di Georges Sadoul, “il salone degli spettacoli era una cappella cui si arrivava attraverso corridoi misteriosi e chiostrini in rovina fino a trovarsi davanti a una porta ricoperta da geroglifici che dava accesso a un ambiente tetro, parato a lutto e debolmente illuminato con una lampada da sepolcro. Compariva allora Robertson e cominciava ad evocare fantasmi” (1948; trad. it. 19652, p. 171). [...] Come *fantasia irreal*, come luogo inesistente – in un interregno che i manuali di psichiatria pongono tra la seconda parte dell'Ottocento e i primi del secolo successivo – il cinema è invece prefigurato nelle allucinazioni degli schizofrenici e dei paranoici, cioè nella visione delirante della cosiddetta macchina influenzante, descritta in un saggio di Victor Tausk del 1919, ma già nota nell'Ottocento e già studiata, per esempio, dallo psichiatra Pierre Janet. *La macchina influenzante* o Beeinflussungsapparat, come suona nel termine tedesco, è una specie di macchina magica o mistica da cui i malati mentali avevano l'illusione di essere influenzati e perseguitati; è, quindi, un prodotto del delirio di persecuzione. Nella sua forma tipica, essa aveva le caratteristiche di una *macchina complicata* i cui ingranaggi e il cui funzionamento sono incomprensibili e oscuri allo stesso malato. Ma a un determinato stadio dello sviluppo del sintomo, la 'macchina influenzante' può assumere la forma di una lanterna magica o di un cinematografo. [...]”

“A questo punto si possono trarre alcune conclusioni che riprendono lo spunto iniziale e legittimare l'interpretazione che vede nel cinema il risultato – tecnicamente e storicamente dato – di una lunga catena di idee, di spettacoli, di situazioni magiche, religiose e fantastiche, oltre che lo sviluppo della ricerca ottica, chimica e fisica. Dall'allucinazione liberatrice dei misteri orfici alla *macchina influenzante* descritta dallo psicoanalista Tausk, che avvicina gli schizofrenici dell'inizio del 20° sec. ai *divinatori* dei misteri e degli oracoli di Apollo, passando attraverso il mito della caverna e i racconti fantastici della letteratura, il cinema si configura come la soluzione di un enigma, cioè la formulazione di un'impossibilità razionale – riprodurre la realtà in modo tale che sembri la realtà stessa – che ha espresso tuttavia, alla fine, un oggetto reale, moderno e tecnologico. Ma questo oggetto si trascina dietro qualcosa del sogno e del mito che è stato per millenni: “Le primitive credenze relative alle opposizioni fra animato e inanimato, fra mortalità e al di là della morte ecc. – scrive Francesco Orlando, facendo riferimento alle considerazioni freudiane di Das Unheimliche – non sono mai state dimenticate e tanto meno rimosse lungo l'evoluzione individuale da bambino ad adulto, come non lo sono state lungo l'evoluzione sociale dalla magia animistica alla civiltà scientifica: sono state piuttosto *superate*” (1982, p. 16). Il cinema come *ritorno del superato*, già tutto definito tra lo stadio archetipico del mito della caverna e lo stadio regressivo della *macchina influenzante*, è la faccia magica, arcaica e primitiva di un dispositivo che apparentemente mette in luce, davanti ai suoi spettatori, solo la faccia delle meraviglie moderne e tecnologiche.”

Il corpo conservato. Neo-Tokyo 2019, dal manga di Katsuhiro Otomo, 1982 - 1990.

Gli antichi egizi conservano alcuni organi estratti dal corpo durante la mummificazione nei Qebey en ut, i vasi canopi: il fegato, i polmoni, gli intestini e lo stomaco. All'interno della mummia viene lasciato il cuore, considerato la sede dell'anima. Gli etruschi, invece, usano i vasi canopi come contenitore delle ceneri del defunto, e i coperchi - a differenza di quelli egiziani, che riportavano le teste degli dei - modellati sulla fisionomia del defunto sono considerati come i primi esempi dell'arte del ritratto in Italia. Nella religione azteca - così come in tutta la cultura mesoamericana precolombiana - sappiamo dai tempi dei Conquistadores fino ai più recenti scavi che venivano praticati sacrifici umani: il rituale maggiormente diffuso prevedeva che l'addome della vittima venisse tagliato con un coltello cerimoniale in selce, il suo cuore estratto e posto in un recipiente sorretto dalla statua del dio a cui veniva offerta la vittima, e il corpo lanciato giù dalle scale del tempio; le viscere servivano per nutrire gli animali, la testa era esibita nel tzompantli, una sorta di rastrelliera di teschi. Nel mito azteco dei Cinque soli, tutti gli dei si sacrificano per permettere all'umanità di sopravvivere: il tonacayotl è la presenza corporea delle divinità sulla terra, diventati terra, mais, luna, stelle e anche esseri umani; il nextlahualli, il pagamento del debito nei confronti degli dei, è metafora comune per riferirsi al sacrificio umano. Nel manga cyberpunk postapocalittico Akira, Alias Numero 28 è uno dei soggetti di un esperimento governativo, dai poteri psichici divini. Responsabile della distruzione di Tokyo e della Terza Guerra Mondiale, il suo corpo viene smontato per essere studiato, i suoi organi vengono conservati in contenitori che ricordano molto da vicino i vasi canopi.



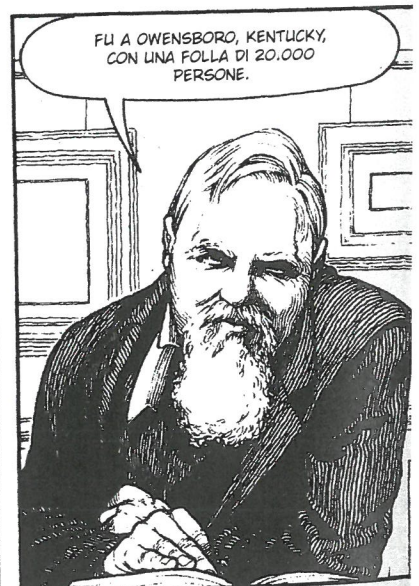
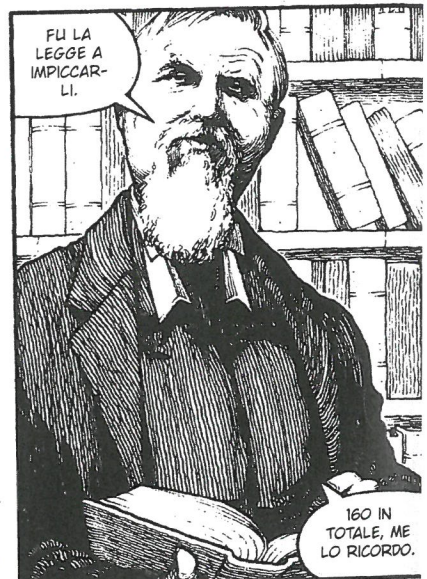
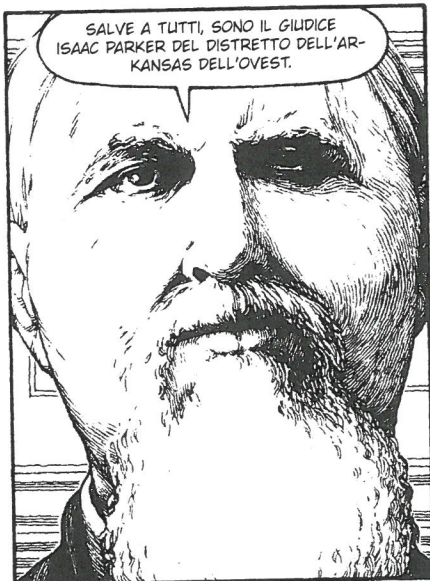
Vasi canopi egizi; vaso canopo etrusco; Akira smontato e conservato in cilindri.

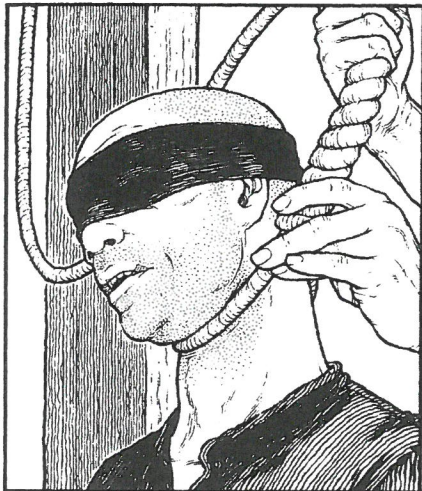
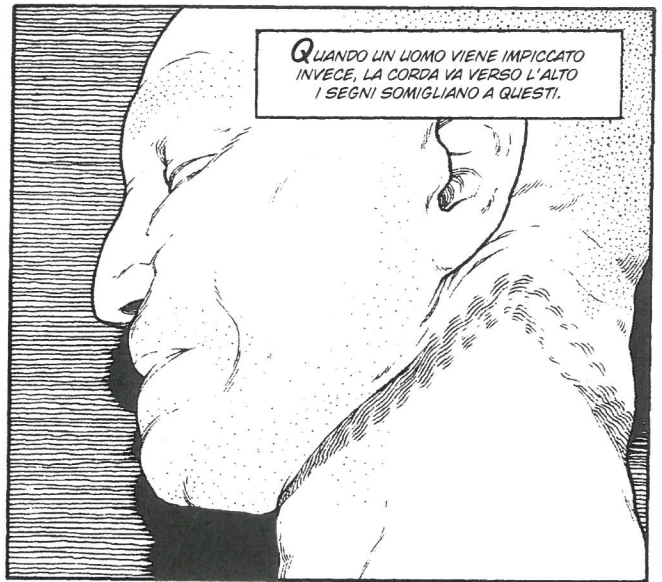
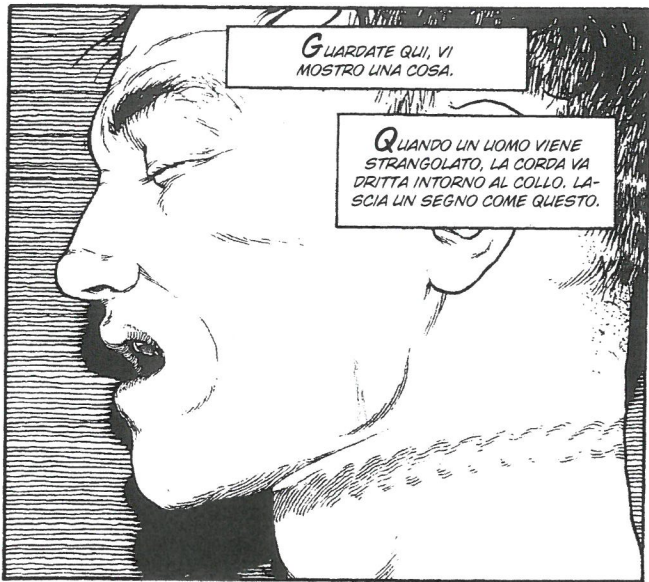
Da "Sade: invenzione o reinvenzione del corpo?", Elen Botros El Malek, 2018.

"Dunque, il corpo libertino si presenta come macchina, o meglio come insieme meccanico di un certo numero di organi, di "pezzi" (sprovvisti di unità interiore) tra i quali i più importanti sono quelli volti ad assicurare la funzione del godimento. Poiché il corpo sadico è una macchina, il libertino considera anche l'altro come macchina, come dispositivo complesso, costituito da diversi organi i quali si possono connettere con i suoi propri. In vista della congiunzione del proprio corpo con il corpo altrui, il libertino procede a due principali operazioni: da un lato valuta e descrive il corpo (dell'oggetto sessuale), dall'altro stabilire il programma del funzionamento del (proprio) corpo nel rapporto con un altro o, più spesso, con degli altri corpi; in particolare, ne *Les 120 Journées* i quattro signori libertini, prima dell'avvio della lunga partita di débauche, espongono alle vittime un piano ben regolato e dettagliato. La disamina del corpo e delle sue azioni passa per la tassonomia e i numeri, là dove, attraverso le due attività analitiche e metodiche del conteggio e della nomenclatura, Sade non fa altro che rivendicare una maîtrise altra da quella del potere, una maîtrise relativa a ciò che l'istituzione ha interdetto. L'operazione tassonomica permette individuare i pezzi del corpo e i suoi atti: in proposito, due osservazioni. Anzitutto che il corpo sia ripartito permette di inventariarne con precisione le parti, là dove l'operazione tassonomica finisce per (con)fondersi con lo stesso smembramento del corpo. In secondo luogo, per dire le parti del corpo e le loro azioni, Sade ricorre a termini propri, "scientifici", e non a metafore. Un tale uso linguistico da un lato è mutuato da Sade dal dizionario o dal trattato scientifico e origina un sapere paragonabile a quello del medico/chirurgo, dall'altro, introducendo il volgare, lo scabroso, corrompe il linguaggio aulico della letteratura, segna la fine del classicismo linguistico-letterario. Ora, se il corpo è costituito da pezzi, esso è allora un corpo quantitativo, perciò contabilizzabile, e lo stesso vale per le sue azioni, le quali costituiscono gli effetti necessari, inevitabili, involontari del corpo-macchina messo in moto. I numeri sono anzitutto quelli delle misure degli organi interessa(n)ti, degli organi sessuali, là dove il valore qualitativo di questi ultimi viene determinato da quello quantitativo. La quantità è anche quella dei corpi coinvolti nell'atto sessuale. In questo caso, la quantità dei soggetti in azione da un lato è precisamente conteggiata, dall'altro fa entrare la stessa componente nell'ordine dell'indifferenziato e del sostituibile, dell'insieme anonimo e del meccanismo corporeo oggettivo."

Una nota a margine mi copyright - o nella proprietà intellettuale, e X - nel frattempo - vediamo se si può immaginare una pagina scritta a mano, se è comprensibile, oppure se abbiamo davvero ragione sul digitale perché la decifrazione rallenta troppo la lettura. Anzi - ho questa idea di sempre inserire nell'opera pagine scritte a mano, con pochissime possibilità di correzioni e della rilettura delle quali mi tengo ben lontano, perché ovviamente non avremo avremmo, se saremmo, niente di letterario, le uniche correzioni possibili scappano sotto le parole cancellate ma da comunque vanno lì. C'è di mezzo il corpo, cioè: scrivere con le mani è sfianante, mi fa male la mano - non è la prima volta, mi chiedo solo da, sinceramente, il perché: tengo troppo stretta la penna? Il dolore è dell'attesa del nigredo, come se troppo peso gravasse su quel lato della mano, ed ora, dopo la quattordicesima riga, è molto fastidioso. L'ho avuta da un'ora - a meno che non vada al rifugio - non trovo un tavolo, un posto comodo per scrivere. Quindi, questa pagina appunto non la metto di letterario ma è tutta "pufomare", mi chiedo come forse ho già scritto altrove ad una esasperante esasperante lettura, le parole che mi sembrano poco chiare le cancello e le riscivo, magari alla fine nemmeno indugio inserirò questa questa pagina. Ma volvo scrivere dei copyright. In questa questa opera - continuo a chiamarla con i perché non ho ancora deciso - ne infrango parecchi, di diritti d'autore, d'autore. Sia per quanto riguarda le immagini, ma tutti che lo ripetuto - interi libri X libri libri Bitoni, senza chiedere il permesso a chi li ha scritti. So che le mie cartelle e le combinazioni sulla proprietà intellettuale sono stupide, e sicuramente non sono imposte ad altri. E affermare che non "qualunque" vendendo queste pagine (quindi sfruttando il lavoro di altri) certamente non basta. Ho un'intuizione che ha a che fare con il fatto che è noto tutto trovato in Rete, questo fa di me più un complice; ovviamente molti potrebbero affermare che è loro diritto scegliere su quale sito siano consultabili i loro testi. Ho sempre citato autori e fonti, per quel che riguarda i testi, per le immagini solo la descrizione, cioè "che cosa è" l'originale, ma non il fotografo. Sono non c'è, sono non l'ho creato. La questione resta irrisolta, e me ne faccio carico.

UNA VISITA CON IL GIUDICE IMPICCATORE





NON È FACILE IMPICCARE BENE UNA PERSONA. BISOGNA METTERE IL NODO DIETRO ALL'ORECCHIO SINISTRO IN QUESTO MODO.

