

CORPO.
99 INDIZI PER UN'INDAGINE

QUARTA PARTE

Basta un corpo; subito non è sufficiente.

Che cosa accade nelle mie performance.

Descrivere con le parole uno scopo, recondito oppure assente, quando proprio a quel corpo le parole non bastano per descrivere. Si tenta la circumnavigazione con i sinonimi.

Soltanto un corpo, ma ha profondità insondabili o che vorremmo tali, perché insopportabile il pensiero che possa essere matematicamente il totale della somma delle parti.

"È con la testa da un'altra parte." oppure "Non si parla male degli assenti."

Solamente un corpo, sebbene ritaglio incerto in una porzione di spazio, se fortunati vuota, ma sicuramente non di fantasmi, di relazioni con le cose, scolpite nella memoria muscolare.

"Ha dita lunghe da pianista" oppure "Ha il passo della guida alpina."

Solo un corpo, invertendo l'ordine degli elementi risucchiati in un altro pozzo gravitazionale: un corpo solo. Oltre con le parole non si può andare, allora.

"Mi manchi." oppure "Ti penso."

Appena un corpo, ribollente la pelle un confine indossato come abito a salvaguardia dell'io quando forse tutto il dentro è fuori, tutto il fuori è dentro. Un calzino rivoltato. Ovviamente spaiato.

Che cosa accade.

Prendo un corpo, il mio, lo abito lo abbandono, nello spazio nel tempo, con le cose.

Prendo un corpo, il mio: per abitudine, usucapione, lo conosco quel tanto che basta per riempirlo di me, di quello che voglio sapere di essere, educatamente riottosamente inserito in un contesto: semafori, portare il cibo alla bocca con la forchetta, sapere a memoria il proprio codice fiscale, farlo funzionare efficacemente in relazione ad altri corpi.

"Lasciami la mano." oppure "Hai degli occhi bellissimi."

Lo abito lo abbandono: lasciarlo da solo e finalmente precipitare dentro l'inefficace dicotomia di me cosciente e di me incosciente, delle funzioni biologiche che lavorano sommessamente instancabilmente nell'altra stanza, della chimica che non si accetta come commensale alla tavola imbandita della volontà, salvo quando bisogna darle la colpa per una manchevolezza.

"Scusami, oggi sono stanco." oppure "Non è colpa mia, oggi ho mal di pancia."

Nello spazio nel tempo: cacciati dalla perfezione sferica e circoscritta del ventre materno, cadiamo in un universo senza limiti troppo vasto per essere esplorato tutto nella quantità di fotogrammi che il tempo ci concede. Ci costruiamo giustificazioni ad occuparne una parte.

Affermazioni sempre menzognere: *"Non sono nato." oppure "Sono morto."*

Con le cose: così silenziose e sicure di sé, le costruiamo con lo sguardo prima e con le mani poi, ed immediatamente senza mediazione siamo costruiti dalle cose, il martello fa la piega del polso che lo impugna e la prospettiva nel cervello di piantare un chiodo.

Che cosa accade nelle mie performance.

Prendo un corpo, il mio e/o quello altrui, lo abito lo abbandono nello spazio nel tempo, circoscritto dall'ottica di una videocamera, nella sua relazione con le cose.

Circoscritto dall'ottica di una videocamera: bisogna venire incontro all'insaziabile fame di narrazione della mente. Che ci sia un inizio, una fine, una cornice dentro la quale avviene qualcosa, un campo da gioco. Per avvertire queste regole, per disattenderle.

Nella sua relazione con le cose: l'esistenza economica è la sequenza di passi un piede dopo l'altro sui gradini di una scala per arrivare da qualche parte. L'esistenza creativa è la mano che gira attorno al gradino l'afferra sostiene il peso, percependo l'**estraneo** e l'**imbarazzo**.

21 luglio 2022. 19:10.

Stanchissimo. Questa mattina decido di andare a fare una sgambata. Preparo zaino con poche cose per viaggiare leggero, vado al rifugio ad avvisare che mi sposterò, lascio il mio numero di telefono, se non mi vedono entro le 19:00 che mi cerchino. E parto. Il sentiero che ho scelto lo conosco già, verso il Pertus e i Quattro Denti. Non fatico nemmeno molto, non uso le bacchette, fa molto caldo e sto a torso nudo. Attraverso tratti rocciosi, boschivi, prati ripidissimi esposti a valle, il panorama è bellissimo. Fa molto caldo e tira vento, e questa è una trappola: non mi accorgo che mi sto bruciando le spalle e il collo. A metà percorso mi fermo, mangio qualcosa – frutta secca, marmellata, bevo – e riparto praticamente subito. Quando raggiungo il Pertus mi ci infilo anche, per qualche decina di metri, ma non ho fonti di luce, il cellulare è quasi scarico e non voglio usare la torcia che ammazzerebbe del tutto la batteria. Poi proseguo verso i Quattro Denti. L'ultimo tratto è faticoso, ripido, ma proseguo. In cima scatto un po' di foto. Qualche polaroid in bianco e nero, altre foto con il cellulare ma, come i giorni precedenti, non ne sento tutta questa necessità. Non saprei a chi mostrarle, perché, né mi serve farlo. Poi ritorno, e la discesa è tutto un frenare e ginocchia e dita insaccate negli scarponi. Torno alla tenda stanchissimo, tra andata e ritorno è stata una camminata di sei ore circa. Avviso al rifugio che sono vivo. Mi sento bruciare braccia, spalle, collo, mi guardo le mani e vedo chiaramente la pelle arrossata e il sole preso. Ho quella sensazione di febbriattola tipica di quando si prende troppo sole e troppo vento. Mi metto a lavorare al testo sul corpo, e grossomodo finisco la rilettura totale. Ci sono forse, in proporzione, più parti altrui che mie (ho già affrontato altrove ma forse affronterò ancora il problema dei copyright) ma da adesso scriverò gli intermezzi, quello che manca, aggiungerò, eccetera. Forse sì, anche scatti di qualche performance avvenuta qui. Finisco le polaroid in bianco e nero con due scatti, che poi ri-fotografo accanto all'oggetto ritratto nella polaroid. Sarà un tentativo di restituire l'immagine alla cosa. Questo potrebbe anche essere il titolo. Per il testo sul corpo c'è ancora molto da fare, ma ho le idee abbastanza chiare e sistemate per bene su uno dei miei quaderni di appunti. Poi, quando sarà finito – e terrò le correzioni e le aggiunte a matita, queste pagine e le altre scritte, eccetera – cercherò di scansionare il tutto e metterlo a disposizione sul mio sito. Di che cosa si tratta? Di una ricerca sul corpo, appunti per chi mai volesse intraprendere la strada del performer, qualcosa del genere. Sarà un file enorme, caricarlo e scaricarlo potrebbe essere un problema. Ho – quasi – deciso di metterlo a disposizione gratuitamente, se poi qualcuno volesse fare donazioni, ma non sono certo di volerlo specificare. Forse resterà una cosa free, come sempre è stato sul mio sito, d'altronde. Certo sarebbe bello stampare qualche copia cartacea – da regalare, a chi sto pensando? A chi potrebbe apprezzarlo, e che mi è stato vicino. Mi sembra un bel gesto. Vedremo come fare. Decido, comunque, di fare cena al rifugio, sono davvero a pezzi e non ho voglia di cucinare, oggi ho mangiato pochissimo e voglio riempire lo stomaco come si deve. Domani sarà giornata di tutto riposo, e forse performance. Non ho ancora parlato degli incontri che ho fatto durante il percorso. Coppia lui e lei, giovani, che tornano indietro. "Siamo partiti presto, torniamo indietro". Coppia lei e lei, le colgo di sorpresa girando intorno a una roccia – effettivamente sono molto silenzioso – la prima si spaventa, mi dice "non ti avevo visto", replico "effettivamente so di non essere un bel vedere". Chiedo come va, per cortesia, pollice su e proseguo. Coppia lui e lei, mezza età, che raggiungono il Pertus mentre sono lì che sto per entrare. Scambiamo qualche parola, sulla galleria, sul percorso. Li raggiungerò mentre tornano indietro, li supererò e li ritroverò nei paraggi del rifugio. Qui trovo un tizio che ha uno studio di registrazione, si occupa di musica elettronica, parliamo di videogiochi di trent'anni fa, abbiamo esperienze in comune, la stessa età. Ci scambiamo i numeri, chissà che non si possa collaborare. Forse ho *incontrato* più gente qui che in città, per il momento. Per il resto, va tutto bene. Sento freddo, ma mi sono coperto, in parte è che sta scendendo la sera, in parte per tutto il sole accumulato, incamerato oggi. Per la stanchezza spero di crollare in fretta, nonostante il *letto* non sia affatto comodo. In questi giorni vado a dormire verso mezzanotte, e mi sveglio verso le cinque, le sei. Sto sveglio un poco, mi addormento di nuovo, mi risveglio alle otto. Sto bene e non ho voglia di tornare in valle. Potrei teoricamente stare qui per sempre, ma ovviamente c'è il problema delle provviste, e di che cosa vivere. Il famoso *ultimo miglio* che anche quando si coltiva il proprio orto e si allevano le proprie galline, in un modo o nell'altro ci lega al consorzio umano già citato non so dove, se qui o su altre pagine che ho scritto. Ora mi metterò al lavoro ai miei testi sul corpo, leggerò e scriverò finché non farà buio, ancora un po' alla luce della lampada da campo, e poi a dormire. Sogno, in questi giorni, ma ricordo poco, al mattino, o comunque non mi appunto subito che cosa ho sognato, e durante il giorno me ne dimentico. Qualcosa forse mi è rimasto, ma forse è più immaginato che sognato davvero, e non ho affatto voglia di immaginare, ultimamente.

BIBLIOTECA MEDICA CONTEMPORANEA

Dott. A. FILIPPI

Dott. A. SEVERI

Professore ordinario di Medicina Legale ed R. Istituto superiore degli Studi in Firenze

Dott. A. MONTALTI

Professore straordinario di Medicina Legale ed R. Università di Firenze

Dott. L. BORRI

Libero Assistente ed Ajuto alla cattedra di Medicina Legale in Firenze

MANUALE DI MEDICINA LEGALE

CONFORME AL

NUOVO CODICE PENALE

PER

MEDICI E GIURISTI

Seconda edizione rifatta ed aumentata

con 119 figure intercalate nel testo

VOLUME SECONDO

CASA EDITRICE

DOTT. FRANCESCO VALLARDI

MILANO, Corso Magenta, 45. NAPOLI, S. Anna dei Lombardi, 24.
TOGGINO, PIERENZÈ, GENOVA, ROMA, BOLOGNA,
Cairo Alberto, 5. AIFARDI, 41. PISA, Piazza Morozzi, Belluana, 50. BISSOLI, &
PISA - FADINVA - PALERMO - CATANIA

SCONTRO COMPLICATO DA INCENDIO

543

La notte era cupa e la nebbia tanto fitta da ritenersi questa la causa per la quale il macchinista non vide il segnale d'arresto (chiusura del disco) né sentì i petardi scoppiare sul binario, segnali di arresto che il Capostazione di Limite aveva avuta l'avvertenza di ordinare appunto perché consapevole che parte del binario veniva occupato dal lunghissimo treno merci che era in manovra e lungo tanto da non poter essere contenuto nel corto binario morto.

Oltre allo spavento, il fracasso, le urla dei feriti e dei pericolanti, ciò che accadde subito fu l'accestione del gas luce uscito libero per la rottura dei serbatoi sotto alle vetture del treno.

Furono molti i feriti (25) e furono più i morti e tra questi la maggior parte o per l'asfissia o per le ustioni, fino al carbonizzamento.

Le fiamme investirono subito, rapide da ogni parte, questo ammasso di materiale e di carne umana; e per di più si comunicarono ai pali del telegrafo per cui questi, accesi e carbonizzati, si rovesciarono sulla massa, interrompendosi così le comunicazioni.

Il personale viaggiante, oltre al personale di macchina e del treno, era composto, per la massima parte, da emigranti reduci dall'America, occupanti in numero di 40 una vettura di 3.^a classe che fu presa subitamente dal fuoco comunicandolo al bagagliajo e a due altri vagoni che la ricoprivano, rimanendo essa sotto ad altre vetture.

Vi erano diversi commercianti, operai, braccianti, dell'uno e dell'altro sesso, di diversa età, di diversa nazionalità, un Russo, un Dalmata, e nello *sleeping-car* quattro viaggiatori tra i quali una rinomata artista di canto, la signora Lison Frandin diretta a Varsavia, la quale, per sua energia, si salvò, ma ferita alla fronte e paralizzata nelle membra.

La verifica fatta al bigliettario della stazione d'origine del treno, cioè in Milano, portò alla seguenti risultanze: 2 biglietti di 1.^a classe — 12 di 2.^a classe — 50 di 3.^a classe (li emigranti in ritorno dall'America) — più altri 3 di 3.^a classe per Trento — 6 differenze per Vicenza e 5 per Vienna.

Talché, approssimativamente, 78 passeggeri, ai quali dovevsi aggiungere il personale di macchina delle 3 locomotive ed il personale conduttore dei treni.

Sopra a questo numero complessivo di circa 100 persone rimasero più o meno gravemente feriti n.° 25 individui, circa 43 morti, tra i quali 8 irriconoscibili perché carbonizzati, 5 soltanto riconoscibili.

544 EFFETTI TRAUMATICI DI UNO SCONTRO COMPLICATO DA INCENDIO

Giunti i soccorsi, di difficilissima attuazione quelli immediati, sia per la fitta nebbia, sia perché il fumo e le fiamme impedivano di porgere aiuto, sia per l'accavallamento delle vetture e dei frantumi, si estrassero i feriti e gli avanzi dei morti, trasportando questi nel piccolo Cimitero di Limite.

Erano questi rappresentati da busti, teste, braccia, gambe, mani, piedi avulsi e a diverso grado carbonizzati irriconoscibili per la massima parte, soltanto riconoscibili cinque cadaveri di coloro che le fiamme non avevano che punto o poco investiti.

La ispezione fatta, il giorno dopo sui resti umani dai medici, nel Cimitero di Bollengo, dette i seguenti risultati:

- N. 1 bacino di donna (?); mancava l'utero e la vescica.
- N. 2 tronco di uomo, senza gambe e senza braccia.
- N. 3 bacino di uomo; nessun segno personale.
- N. 4 tronco d'uomo (?), braccio mono dell'avambraccio destro; senza arto inferiore.
- N. 5 bacino e coscia di uomo; gli fu trovato appresso un temperino aperto.
- N. 6 fianco con bacino di uomo; mutande di uomo; mutande di fustagno e camicia di flanella colorata a quadretti.
- N. 7 tronco con capo, bacino e coscia di uomo con un cinto ornato doppio di gomma; frammenti di abiti, una rivoltella ed una scatola da tabacco; gli furono trovati dei denari nel taschino della sottovesta.
- N. 8 frammenti di bacino; non riconoscibile il sesso.
- N. 9 tronco, con testa e bacino da uomo con camicia di tela a quadretti rossi e maglia di cotone.
- N. 10 testa, tronco e bacino di uomo con piccoli frammenti di flanella rossa al collo.
- N. 11 tronco di donna.
- N. 12 tronco con testa, bacino e frammenti di femore; braccio destro con molto pelo; è uomo adulto.
- N. 13 (questi avanzi erano quelli del Tognolo Achille, Controllore treno con capo e braccia).
- N. 14 bacino di maschio adulto.
- N. 15 bacino irriconoscibile.
- N. 16 colonna vertebrale con bacino; irriconoscibile il sesso.
- N. 17 testa, braccia e frammenti di torace.
- N. 18 frammenti di colonna vertebrale con pezzi di braccio.
- N. 19 frammenti di tronco con visceri carbonizzati e cranio.
- N. 20 frammenti di tronco; sesso irriconoscibile.
- N. 21 femore con pezzo di coscia femminile; brandelli di camicia.

SCONTRO COMPLICATO DA INCENDIO. EFFETTI TRAUMATICI 545

- N. 22 frammenti di ossa; sesso irriconoscibile.
- N. 23 bacino d'individuo giovanotto.
- N. 24 una lingua umana slaccata e quasi cotta.

Sopra un asse a parte erano deposti dei frammenti d'ossame indistinto; labajo bruciato e scarnificato, pezzetti di cranio, vertebre disperse, tibia rotta, ecc. Più in là — presso una baralla per calzavere — eravi un mucchio di cenici bruciati fra cui luccicavano delle guarnizioni di similoro. Frammento vi erano degli albumi per viaggiatori in lingua inglese, spagnuola e portoghese. Si vedevano avanzi di veste, un cappello da donna, una scarpellina di seta per signora, ecc. ecc. Qualcuno dei resti umani destava un senso di vero raccapriccio. Il Tognolo (Controllore) era tutto contorto, con l'arto destro ischeletrito e nero voltato all'insù. Aveva i visceri carbonizzati; la faccia ridotta a teschio.

Era un bel giovinotto alto e biondo di appena 25 anni. Fu riconosciuto pel libretto quasi intatto trovavogli addosso.

Il n. 12 aveva il cranio spaccato, il ventre rotto d'onde escivano i visceri: la massa cerebrale pareva un pugno di lana per materassi; biancastra e spugnosa con superficie filamentosa.

Orribile era il n. 7; la posizione degli arti inferiori indicava che egli morì con le gambe spalancate; aveva i denti stretti, il cranio scoperto; era tutto bruciato, tranne i capelli. A questo cadavere fu trovato avvinto quello di una donna che gli teneva i capelli fra le dita come in atto di strappargliene un ciuffo.

Se ben si guarda all'insieme delle risultanze soppesposte nel disastro di Limite, più che i danni dell'arto furono quelli dell'incendio del gas luce che trasformò rapidamente, fulmineamente, in un braciere ardente tutto quell'ammasso di rottami e di esseri umani.

Questa circostanza sarebbe stata deposta dalla massima parte di coloro che poterono uscire dalle vetture non rotte o non investite dalle fiamme ricordando il grado dello squartamento ricevuto ed i particolari i più minimi della loro prima impressione; il che conferma la principale causa della catastrofe essere stato l'incendio.

Non può sfuggire a nessuno a quante importanti questioni medico-legali può dar vita il disastro di Limite o, disgraziatamente, quelli simili ad esso.

Ed una prima, a quella della identificazione di persona resa cadavere.

Pero a potersi meglio che sia possibile sciogliere si dedica questa questione bisogna, per tempo, saperne raccogliere gli elementi opportuni; e traendo profitto del caso in specie, accennerò a

In queste parole sta chiuso tutto il movente del fatto.

Il Rigosi era ed è (perché mentre scrivo vive privo delle due gambe che gli furono amputate) un eccellente giovane, ed un buono impiegato, di carattere allegro, un po' vivace.

A Rovigo fu consumato un furto di 10 lire. Un operaio arrestato per disculparsi accusò ingiustamente il Rigosi; ma la Direzione delle strade ferrate non volle prendere contro esso provvedimenti, prima che l'Autorità giudiziaria non pronunziasse un giudizio definitivo.

Nonostante, il Rigosi crede d'essere stato denunziato e o per timore della espulsione o della condanna, sentendo vivo il proprio onore, pensò al suicidio.

Con quale mezzo? Con quello a lui più consueto—con la sua macchina!

È frenesia?... È disperazione?... O l'una o l'altra cosa è sempre un moto della mente umana colpita nel più vivo del suo delicato sentire.

Forse nel momento in cui si decise, non calcolò né previde il danno immenso che Egli per uccider sé, poteva arrecare a tanti innocenti: in quello stato di sovraeccitazione, lo inebbiò ancora più il sentirsi lanciato nella corsa infrenata, quasi voluttà di far vedere sé stesso deciso a frantumarsi con la sua macchina, ch'era la sua affezione, il suo tutto, indispettito dalla iniquità degli uomini.

Non s'analizzano dalla ragione calma questi fenomeni dell'Intelletto umano sconvolto dalla passione.

È la vertigine, è un moto che ne desta un altro, è tutto un insieme che si compie nell'infrenabile potenza della passione irruente.

Il romanzo diventa realtà; perché esso è in noi, è intorno a noi, vive per noi che talora lo attuiamo incoscienti.

È dire che la Scuola classica penale ammette sempre il libero arbitrio!....

Se anche il Rigosi, sopravvissuto, avesse fatte delle vittime non sarebbe stato responsabile e così giudico il Tribunale.

La Direzione, lodevolmente, rispettò la Sentenza assolutoria e pose a riposo il Rigosi con un assegno di lire 300 annue.

nodo del cingolo strazante che poggia sul corpo della mandibola in modo che le vie aeree non sono compresse.



Fig. 55.



Fig. 56.

(da Hofmann)

Più unici che rari poi sono gli impiccamenti raffigurati



Fig. 57.



Fig. 58.

(da Hofmann)

nelle due fig. 59 e 60. Nella fig. 59, riprodotta da una fotografia spedita al prof. Hofmann dal Dottor Rosa di Olbesa, sono rappresentati due giovani, un uomo di 21 anni ed una fanciulla di 18, i quali, dopo aver fatti vari altri tentativi di suicidio, rimasero per applicarsi insieme sospendendo ad un botte di porta della loro camera un lenzuolo alla estremità del quale fecero ciascuno il proprio laccio. Si osservi la posizione del laccio nella donna, col nodo in avanti e con l'ansa posteriormente.



Fig. 59.

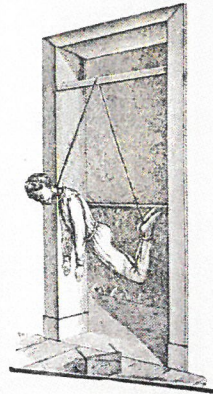


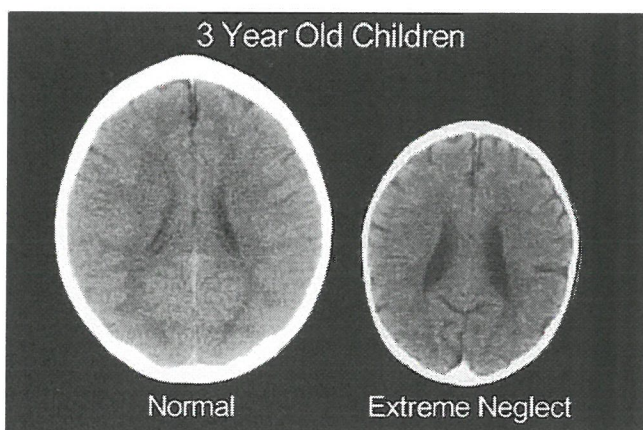
Fig. 60.

La fig. 60 poi si riferisce ad un caso comunicato dal Dr. Pontoni. Si tratta di un tale che montato su di uno sgabello si legò ambedue i piedi con l'estremità di una corda; poi fatta passar questa al di sopra di una sbarra traversa, fece all'altro estremo di essa, un laccio a nodo scorsoio nel quale introdusse il collo; quindi data una spinta con i piedi allo sgabello, venne a trovarsi completamente sospeso.

Il corpo neglect.

"E' stato dimostrato che maltrattamenti emotivi nell'infanzia (CEM) producono effetti sulla connettività funzionale in stato di riposo (RFSC), nell'area del sistema limbico e sui sistemi di connessione neurali. Le regioni che evidenziano anormale connettività funzionale sono quelle deputate alle operazioni di codifica e di recupero della memoria episodica e alle operazioni di self- processing (Van Der Werff, 2013). Attivazione cronica delle amigdale conseguente allo stress: effetti a lungo termine sulla memoria e ridotto volume dell'ippocampo nei casi severi; Stress continuativi hanno effetti sui neuroni delle amigdale sia perché direttamente collegate con altre aree cerebrali coinvolte nella produzione di ormoni dello stress sia perché coinvolte nei processi di consolidamento delle informazioni apprese e di recupero dei ricordi. Purtroppo lo stress impatta negativamente, determinando da una parte l'immagazzinamento a lungo termine degli eventi che risvegliano particolari emozioni (anche negative) e, dall'altra parte, il recupero limitato delle informazioni da utilizzare nella memoria di lavoro per effetto dell'ansia. (Roosendal, 2009) Inoltre la produzione di cortisolo e di adrenalina, secreta per mesi o anni, può comportare risposte di aumento della pressione sanguigna, mentre l'ippocampo può essere danneggiato in tali situazioni di stress cronico (Goleman, 1995). Tutte le risposte maladattive rispondono alla Regola di Hebb, secondo il quale i neuroni che si attivano insieme la prima volta, si riattiveranno sempre insieme di fronte a determinati stimoli, dato che viene conservata nel tempo la memoria dell'evento traumatico. (Hebb, 1949) Schemi rigidi di risposte comportamentali dovuti a stress durante l'infanzia M.A. Teicher et al. (2003) considerano le alterazioni nel neurosviluppo come un percorso di crescita adattivo/alternativo dell'individuo. Le modificazioni neurobiologiche, avvenute in conseguenza dello stress e in sintonia con la natura dell'esperienza traumatica durante gli stadi sensibili (precoci Esperienze Infantili Avverse = ACE), sono considerate necessarie per consentire l'adattamento ad alti livelli di stress o di privazione nel lungo periodo: servono a mobilitare intense reazioni di attacco-fuga per sopravvivere. Purtroppo tali reazioni diventano sproporzionate in altri ambienti più benevoli, creano disadattamento ed incidono negativamente sui legami di attaccamento che la persona tenderà ad instaurare nella vita adulta. Secondo una recente ricerca svolta da E.C. Dunn et al. (2018), il periodo più a rischio per lo sviluppo di disregolazione emotiva è la media infanzia (6-10 anni). Alterazioni nel tracciato EEG dell'emisfero sinistro conseguenti all'abuso emotivo; In un campione di 115 pazienti di un Ospedale Psichiatrico statunitense, che accoglieva bambini e adolescenti vittime di abusi fisici, sessuali ed emotivi, furono rilevati tracciati EEG anormali, a livello dell'emisfero sinistro, nel 43% di coloro che avevano subito un abuso psicologico. Il deficit dell'emisfero sinistro era otto volte superiore rispetto a quello dell'emisfero destro nei test neuropsicologici. (Ito et al., 1993)

Inibizione della crescita del cervello e del volume cerebrale conseguente al neglect:



X

IL CORPO SOMATICO.

Alessandra Graziottin, Memoria somatica, 2009.

Il nostro corpo ricorda. Ricorda tutto. Le carezze che abbiamo ricevuto, le cure, le attenzioni, i momenti felici, ma anche le ferite, fisiche ed emotive, le percosse, la carenza di sonno, i traumi, le fratture, gli abusi di alcol o droghe, lo stress usurante. Se le esperienze positive costituiscono una sorta di "scudo d'oro", nei confronti delle difficoltà della vita, quelle negative, fisiche o psichiche che siano, erodono la nostra energia vitale e la nostra stessa aspettativa di salute. La memoria non è solo quella psichica, che ha precise sedi di archivio e riattivazione del ricordo nel nostro cervello a livello del lobo limbico e dell'amigdala, ma esiste anche una memoria "somatica". Quest'ultima è radicata proprio nel corpo: di essa solo recentemente si comincia a scoprire la natura, in parallelo alla scoperta di un "cervello enterico", traduzione scientifica del popolare "pensare e sentire con la pancia". Un cervello complesso, in cui abita una parte fondamentale del sistema neurovegetativo, ma in cui si trovano in grande maggioranza anche i neurotrasmettitori principe – come la serotonina – che regolano il nostro tono dell'umore, il nostro stato di benessere o malessere, la depressione, l'ansia o la tristezza, che hanno precisi correlati nella funzione o disfunzione gastrointestinale. Non solo ricordi, dunque, ma complessità di esperienza psichica vissuta ed espressa con tutto il corpo. "Somatizzare", allora, non significa affatto, come molti intendono, "inventarsi le malattie o i disturbi con la psiche", ma esprimere anche attraverso il corpo quello che succede nella mente. E viceversa: tutti sappiamo quanto, per esempio, una cattiva digestione influenzi il nostro benessere, la nostra lucidità mentale, la nostra efficienza psichica. Appare ancora più forte la necessità di superare la frattura che, con qualche eccezione, ha percorso tutto il secolo scorso, tra una "medicina senz'anima", poco attenta ai vissuti emotivi e ai fattori psichici che accompagnano ogni malattia, e una "psicologia senza corpo", poco attenta ai correlati biologici – e somatici, ossia corporei – degli stati psicologici.

Ma il corpo ricorda anche a livello delle cellule riproduttive. Uno studio recente ha dimostrato un fatto singolare: la memoria di eventi traumatici vissuti in utero, per esempio una grave e persistente carenza alimentare nella madre, e la sua conseguenza, un basso peso alla nascita del piccolo, può essere trasmessa alle generazioni successive. Le donne le cui madri, gravide durante la seconda guerra mondiale, avevano patito la fame e avevano avuto bambini molto sottopeso ("piccoli per la data"), hanno partorito bambini comunque più piccoli della media, nonostante condizioni di vita e di alimentazione assolutamente normali e adeguate. Come se l'ovocita – la cellula riproduttiva femminile – potesse serbare memoria, nel nucleo o nel

citoplasma, o magari a livello del DNA mitocondriale, di eventi traumatici avvenuti due generazioni prima.

Certo, si tratta di studi preliminari. Ma assolutamente suggestivi di un nuovo orientamento della scienza: innanzitutto, leggere il cervello come strettamente compenetrato nel corpo, non solo per il continuo flusso di informazioni fra il centro e la periferia, e viceversa, ma anche per l'ubiquitariet  di quei neurotrasmettitori che fino a pochi anni fa consideravano come l'alfabeto squisito ed esclusivo della nostra mente. Tutto il nostro corpo parla la stessa lingua, anche se a livelli diversi di complessit . Secondo, riconsiderare anche il processo della memoria come

~~1 2009 - Il Gazzettino - www.alessandragraziottin.it~~

qualcosa che pu , a sua volta, "scriversi nel corpo" e non solo negli engrammi della mente. Di questo, le evidenze sono crescenti e formidabili: basti pensare a quante patologie che il feto vive in gravidanza - iponutrizione per grave insufficienza placentare o ipertensione materna grave o eclampsia, prematurit  e cure intensive neonatali protratte, sovrappeso in gravidanza a causa di un diabete della madre mal controllato - possano aumentare nettamente il rischio di patologie dismetaboliche, per esempio obesit , diabete o ipertensione, nella vita adulta.

Le implicazioni pratiche? Moltissime. Una, sul far dell'estate, merita un'attenzione speciale. Se   vero che il corpo ricorda tutto, e noi siamo quel che siamo stati, dobbiamo ripensare i nostri stili di vita per renderli il pi  possibile rispettosi della nostra salute e del nostro benessere, quotidianamente. Via il fumo, pochissimo alcol, giusto sonno, cibi saporiti e sani, movimento fisico quotidiano, stimoli vivaci per la mente - lavorare con piacere, leggere, ballare, giocare, suonare uno strumento che amiamo -, far l'amore con gusto e soddisfazione, sono tutte carezze per il corpo, oltre che per la mente. Insieme allungano la nostra "aspettativa di salute", ossia la capacit  di invecchiare sani, in autonomia e dignit , in leggerezza e serenit , con dolcezza e gioia. Cos  da ridurre al minimo la differenza tra aspettativa di vita e aspettativa di salute, differenza oggi purtroppo triplicata rispetto a soli trent'anni fa. Proprio perch , anche grazie ai farmaci, oggi curiamo pi  a lungo e manteniamo in vita corpi progressivamente usurati. Pi  abbiamo cura del nostro corpo da giovani e adulti, pi  il corpo serber  memoria di queste cure, la sua musica biochimica sar  pi  limpida e fluida, e questa   la premessa per una pi  lunga e luminosa salute.

Il corpo ricorda: con l'aiuto della bella stagione e delle vacanze imminenti, ripensiamo la nostra vita. Ripensiamo a che cosa scriviamo ogni giorno su quel libro magnifico che   il nostro corpo, visualizziamo le sue ferite, le sue cicatrici, le sue parti felici. Non pi  solo ecologia della mente,

ma ecologia del corpo. Ancora una volta, ricordando la sapienza antica: mens sana, in corpore sano. Per vivere bene il presente, e prepararsi a un futuro migliore, almeno per la parte che dipende da noi e che possiamo quotidianamente modulare e migliorare.

Il corpo zombificato.

È forse simile all'orrore, più sottile e inconscio della loro semplice immagine orripilante, che trasmettono i corpi dei morti viventi, dei non-morti, degli zombie, e in parte – ma ovviamente con molte altre sfumature archetipiche dei vampiri, delle mummie animate, del mostro di Frankenstein.

Emanuele Mandelli, in "Osessioni e vuoti a rendere", 2011.

"Chalmers teorizza che biologicamente e fisicamente in questo mondo potrebbero esistere gli zombi. Cioè esseri fisici del tutto sovrapponibili a noi ma privi di coscienza, esseri che reagiscono ad uno stimolo fisico in maniera identica a noi ma non ne sono coscienti. I processi neuronali del loro cervello sono identici ai nostri ma non diventano esperienze personali da catalogare sotto la voce personalità e percezione cosciente. Ad un'analisi autoptica del corpo di uno zombi senza coscienza non risulterebbe nessuna differenza rispetto ad un essere umano senziente e pensante. Zombi non è una parola che si è inventato George Romero ma si tratta di un antico termine che ha origini ad Haiti, si tratta di una vicenda legata al Vodù. Nelle credenze di quella popolazione i sacerdoti bokor sarebbero in grado di catturare una parte dell'anima di una persona, la coscienza appunto (e giriamo sempre attorno allo stesso punto), producendo una letargia vigile nei soggetti che può durare per anni."

"Si potrebbe aprire una parentesi sulle teorie del medico e filosofo tedesco del '700 Franz Anton Mesmer, che ha teorizzato il magnetismo della coscienza come cura delle malattie. Mesmerizzato infatti è un termine che si potrebbe quasi sovrapporre a zombizzato. [...] Tornando agli zombi haitiani, nel '900 si sono fatti studi neurali su sostanze neuro-tossiche di origine animale, come la tetradotossina, ovvero il veleno estratto dal pesce palla. Si tratta di una sostanza in grado di indurre la catatonia. Gli schiavi delle piantagioni di canna da zucchero di Haiti si dice che fossero privati di volontà, quindi di coscienza, tramite queste sostanze. Il dittatore di allora dell'isola, François Duvalier, aveva una speciale squadra di poliziotti, i Tonton Macoutes, che disponevano di queste droghe per piegare la coscienza dei ribelli. La cinematografia si approprierà un poco alla volta di questa idea della massa di corpi senza coscienza, come nel caso dei Borg di Star Trek, oppure ne L'invasione degli Ultracorpi di Don Siegel (siamo in piena guerra fredda, non a caso). Ma prima degli ultracorpi inizia a svilupparsi il concetto dei morti viventi, a partire dal 1932: un concetto che prende il via con white zombie, film di quell'anno ambientato proprio ad Haiti con un Bela Lugosi in grandissima forma."



"George Romero prende di peso il tono apocalittico del romanzo di Richard Matheson Io sono leggenda, e mette in scena per sei volte, tra il 1968 ed il 2009, la fine dell'umanità a base di zombi senza coscienza. Il primo abbozzo di critica sociale di un mondo privato di pensiero critico si ritrova già nel capostipite del 1968 La notte dei morti viventi, ma è in Zombi del 1978 che Romero si fa profeta ed ipotizza una società dei consumi che riesce ad andare oltre la coscienza individuale instillando nella massa a-critica, una coscienza collettiva inestinguibile, anche da morti viventi. La gran parte della pellicola è infatti ambientata in un centro commerciale preso d'assalto dagli zombi."



“La critica al sistema prosegue e si alza di tono con Il giorno degli zombi del 1985 in cui il mondo militarizzato è messo alla berlina dal dualismo scientifico tra il dottor Logan, che cerca di rieducare gli zombi, quantomeno ad una vita basata solo sui problemi facili ma dignitosa, e il capitano Rhodes che preferisce rieducare gli zombi ad esercito senza gerarchie interne, quindi invincibile. Romero ribalta addirittura la visuale in La terra dei morti viventi del 2005 dove gli umani sono i cattivi che cercano di mantenere schiavizzati gli zombie che stanno prendendo coscienza di avere una forza e soprattutto una dignità e rivendicano un posto dove vivere la loro vita, che non è più non vita ma una nuova condizione della coscienza. In questo film si arriva a tifare per gli zombi seguendone con affetto il processo di crescita.”



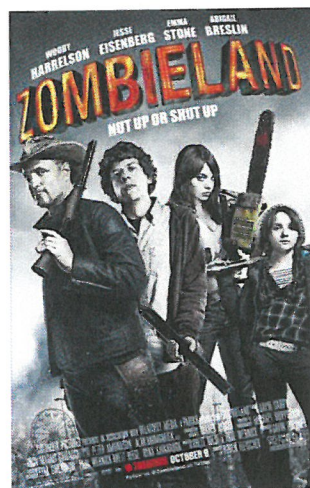
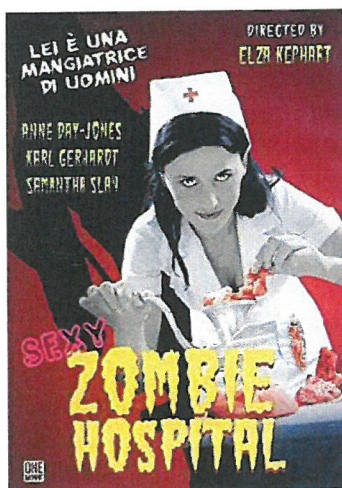
“Il percorso critico di Romero si completa con Le cronache dei morti viventi del 2007 e Survival of the Dead del 2009, in cui viene preso di mira il mondo dell'informazione, nuovo punto cardine della nostra società: un mondo che viene utilizzato come critica sociale mostrando come vengono poste le questioni cruciali della nostra vita, come spesso vengono depotenziate e nascoste dall'informazione, insomma una riflessione sociologica a base di carne e sangue. Una parabola sulla società dell'informazione sanguinolenta che mostra i mostri e nasconde le crisi, basta vedere i casi di cronaca Italiani, da Cogne ad Avetrana, con il pubblico massa zombizzata assetata di sangue.”



“Ma dalla comparsa di Romero nel mondo del cinema l'assioma zombie uguale massa sociale critica è diventato un archetipo utilizzato in centinaia di film disparati, anche demenziali, in cui la figura del morto vivente diventa un vero e proprio standard espressivo per i problemi del momento. A) Le malattie, cruccio del XXI secolo, in Resident evil con il Virus T che inibisce il cervello dei colpiti lasciando solo gli stimoli basilari che ci permettono di assecondare i bisogni primari, in questo caso l'esigenza di mangiare, eccoci ancora al problema difficile rimosso; b) L'ambiente violentato di 28 giorni dopo e 28 settimane dopo con gli esperimenti sugli animali che danno vita all'apocalisse; c) L'apatia dell'Alba dei morti dementi con i protagonisti che per mezzo film non si rendono conto di quello che succede attorno a loro assorbiti dall'informazione distorta e tranquillizzante dei media e dalle loro vite. Addirittura il filone demenziale dei film di zombi ha spesso nascosti messaggi di critica: in Plagua Zombie zona mutante, film argentino uscito mentre nel paese sudamericano iniziava la madre di tutte le crisi, la società si rivolge ad un ex wrestler per combattere la piaga mentre la resistenza ruba coltelli d'argento dalle case per un piano demenziale di rinascita.”



“In Sexy hospital zombie e Zombie stripper sono il sesso e l'amore a venire zombizzati rendendo attraente essere morto vivente. Recentemente lo zombie è stato stilizzato ed è diventato intrattenimento e commedia giovanile americana, con tanto di messaggi positivi su amicizia, amore, famiglia e salute. E' il caso dello splendido Zombieland. Ma esistono davvero gli zombi? Se si mette in Google la chiave: “esistenza zombie” si trovano quasi 300 mila risultati. Qualcuno ha trovato il modo di camparci sulla probabilità che esistano. Max Brooks, il figlio di Mel Brooks, ha scritto un Manuale per sopravvivere agli zombi. [NDR: In un documento non classificato intitolato CONOP 8888, ritrovato nel 2014 e pubblicato dalla rivista Foreign Policy, si scopre che il Comando Strategico degli Stati Uniti ha usato la minaccia di un attacco planetario da parte dei morti viventi come modello per pianificare operazioni su larga scala, emergenze e catastrofi nella vita reale. Insomma per gli strateghi del Pentagono quella degli zombie sarebbe stata una comoda metafora da offrire all'esercito, per motivarlo: il piano - si legge in una nota ufficiale - è uno strumento di allenamento utilizzato in un esercizio di formazione in cui gli allievi apprendono i concetti di base dei piani militari e lo sviluppo degli ordini attraverso uno scenario fittizio.]”



“Il mondo viene percepito come un avversario: bisogna difendersene e, per mettere a punto una difesa efficace, bisogna imparare a conoscerlo. È nel mostro che vanno a concentrarsi tutte le forze ostili: queste forze che vengono da fonti diverse inviano ciascuna un geroglifico su di un unico schermo, un punto di convergenza: i geroglifici, combinati in questo punto, costituiscono il mostro. Il mostro è dunque la somma di una proiezione simultanea di raggi convergenti: è come il prodotto di una tempesta cosmica che si sia abbattuta in un punto dato. Il mostro, combinando degli elementi a prima vista eterogenei, rappresenta una cifratura di forze ostili. Lo si può pertanto sottoporre a diverse manipolazioni (è divenuto un oggetto sacro) e, in particolare, alla decifrazione, che è una maniera di comprendere, di dominare, di organizzare in forma di elementi maneggevoli delle forze che nella loro manifestazione brutta non lo erano. Il mostro è dunque una maschera nella misura in cui riproduce i tratti dell'avversario (è una proiezione): questa maschera funziona come rivelatore, come attualizzazione, ma anche come travestimento. È schermo nel doppio senso del termine: serve a rivelare tanto quanto a dissimulare. Funziona come il sogno, che è insieme detentore di una verità e causa del suo occultamento.” Claude Kappler nel suo *Le monstre. Pouvoir de l'imposture*, 1980

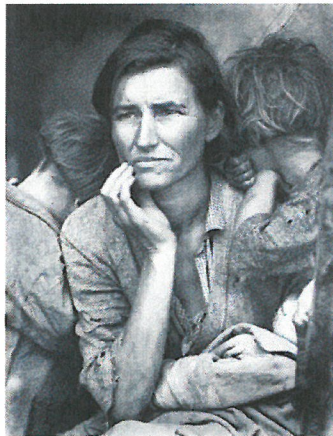


A sinistra, “Freaks” di Tod Browning, 1932. Gli attori del film avevano disabilità fisiche e mentali. A destra, il “selvaggio” esibito come mostro, a Coney Island, USA. In questo luna park, per un dollaro, si potevano ammirare corpi con deformità: nani, giganti, gemelli siamesi; ma anche tribù di filippini che si nutrivano di cani, e le prime incubatrici della storia, con neonati prematuri.

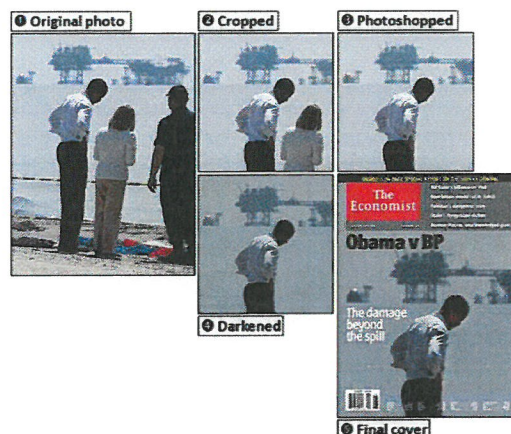
Il corpo ... TESTIMONE .

Il 1929 viene ricordato come l'anno di una delle crisi economiche più spaventose di tutto il '900. Inizia dagli Stati Uniti, si propaga veloce in Europa, si merita il nome di Grande Depressione. Uno dei settori più colpiti dalla crisi, in USA, è quello dell'agricoltura: nel 1937 la Farm Security Administration, agenzia del governo americano creata per combattere la povertà delle zone rurali, incarica alcuni dei più importanti fotografi dell'epoca di documentare le condizioni di vita dei lavoratori. Sono scatti di grande perfezione estetica, l'uso che se ne farà sarà anche, soprattutto, politico: documentare ma sensibilizzare l'opinione pubblica e le parti politiche ad intervenire per risolvere la crisi.

Dorothea Lange, figlia di immigrati tedeschi, studia fotografia a New York e poi parte, nel 1918, per una spedizione fotografica attraverso il mondo. Si ferma a San Francisco, apre uno studio, sposa il pittore Maynard Dixon e in seconde nozze l'economista Paul Schuster Taylor, che le commissiona un'ampia documentazione fotografica. Per l'FSA fotografa i contadini che hanno abbandonato le campagne a causa delle tempeste di sabbia che desertificano 4 milioni di chilometri quadrati. Il suo scatto più famoso è quello intitolato "Migrant mother", che ritrae Florence Leona Christie Thompson con alcuni dei suoi sette figli, presto divenuto uno dei simboli della Grande Depressione. Dorothea la incontra in un campo migranti a Nipomo Mesa. Dapprima Florence non vuole essere fotografata, poi acconsente convinta dalle motivazioni di riscatto sociale addotte da Dorothea: a patto che il suo nome non compaia.



Nel 2010 l'Economist viene duramente criticato per aver ritoccato una foto Reuters, usata per la copertina: è quella del presidente Barak Obama in visita alle coste statunitensi colpite dalla marea nera causata da un incidente alla piattaforma petrolifera Deepwater Horizon, nel quale tra l'altro morirono 11 operai. Nella foto originale è sulla spiaggia insieme all'ammiraglio Thard Allen e Charlotte Randolph, esponente politica locale. Nella foto della copertina i due sono stati cancellati, e la cover story recita: Obama vs BP (British Petroleum). Alle accuse, l'Economist risponde che il fotoritocco è stato messo in atto per sottolineare la sensazione di solitudine del presidente contro qualcosa di troppo grande e inarrestabile: la marea nera, appunto, e la multinazionale petrolchimica. Inoltre la presenza della donna, non nota al grande pubblico, avrebbe suscitato nei lettori interrogativi non rilevanti ai fini della notizia. Dunque, la motivazione dell'Economist è: la manipolazione è stata al servizio della verità: rendere il messaggio più diretto e chiaro per i lettori.



Anche lo scatto di Florence Thompson è stato modificato in seconda battuta. Alla fine degli anni sessanta vengono ritrovati in un cassonetto della spazzatura 31 negativi originali di Dorothea completi di firma e note, tra cui uno in cui compare il pollice della fotografa, che tiene aperta la tenda per fotografare meglio Florence. La stessa Florence, inoltre, anni dopo la pubblicazione dello scatto e resa nota la sua identità, confida che negli scatti stava posando, cercando di rappresentare la povertà.

Carl Mydans pubblica i suoi reportage per il Boston Globe e il Boston Herald, lavora come scrittore a New York per American Banker ed infine si unisce al gruppo dei fotografi della FSA nel 1935 a Washington. Ha scattato in Europa durante la Seconda Guerra Mondiale; nelle Filippine, insieme a sua moglie, giornalista, viene catturato dalle forze d'invasione giapponesi, tenuto prigioniero a Manila e Shanghai, e poi rilasciato come parte di scambio di un prigioniero di guerra. Uno dei suoi scatti più famosi è quello dell'esecuzione di un traditore, avvenuta a Grenoble nel 1944. Ma quel giovane legato al palo come San Sebastiano non è l'unico ad essere stato giustiziato quel giorno. Sul luogo c'è anche John Osborne, che documenterà tutta la vicenda, e le sue fotografie verranno pubblicate su Life di ottobre. Scriverà su Life: "I am susceptible as most. When I first saw the 10 men and boys in the courtroom dock at this trial, I wanted to cry. They looked so young, wretched, unshaven ... It was very easy to sentimentalize over these men, all of whom were underlings. It was easy to agree with the [collaborators'] chief defender, Pierre Guy, that France would be harming only herself if she killed them now." Dagli articoli dell'epoca apprendiamo che si è trattato di un processo iniquo e fortemente condizionato dall'opinione pubblica. Colpisce come un pugno allo stomaco la giovane età dei condannati, è il loro stesso corpo a mettere in mostra una condanna forse sproporzionata.



De jeunes malades de tétanos se battent d'un pas dans l'eau, sont condamnés à mort le 2 septembre dans la cour militaire de Grenoble et fusillés le jour même. Ces condamnés et les exécuteurs ne regardent pas spécialement l'attention si l'on ne considère la jeune âge des condamnés, l'absence de charges sérieuses à leur encontre, l'absence totale d'engagement contre la décollation; les circonstances de leur arrestation, de leur collaboration et de leur exécution. Pour une raison particulière, tout et au-delà, il est évident que l'absence de cet engagement et les responsabilités obscures, liées à l'exécution sommaire ou à la réalité d'un tribunal d'exception.

Les douze malades comparaient devant une cour militaire formée à l'initiative du préfet Hesse; assistés par un avocat et deux défenseurs avant l'exécution. Les douze malades, les membres du tribunal à Grenoble comme ailleurs, réalisent le plus souvent de l'engagement, voire de succès. Grenoble ne sera pas l'exception.



Le tour de France, en marche pour le bien marquer de l'exécution des six condamnés à mort, les amènent au spectacle en attendant à pied à l'écoulement de deux heures d'attente. Ils ont été fusillés dans les rues de Grenoble, dans le chapitre trop froid et étroit de la prison.

Le journaliste américain John Osborne qui reportage de l'exécution dans le magazine Life écrit dans la toute première page de son article et que les magistrats ont été étonnés par eux-mêmes qui cherchaient à attendre les six condamnés en attendant leur exécution les corps des malades.



Sullo sfondo del luogo della loro esecuzione, sul muro di un palazzo, si vede chiaramente - in modo fuori proporzione rispetto a tutti gli altri elementi compositivi dello scatto, il plotone di esecuzione, i condannati - la pubblicità della cioccolata Cémoi.



Gianni Rodani, "Fucilazione"
Poesia per un condannato a morte della Resistenza.

Un bambino faceva le bolle di sapone
dalla finestra quando mi fucilarono
sulla piazza piantata di alberi senza nome,
una mattina deserta con poco sole
tra i rami secchi che non trattenevano le voci,
tra quinte grigie d'imposte sprangate
oscillavano effimere formazioni, grappoli
subito disfatti in acini trasparenti.

Un bimbo, solo una tenera macchia viva
in un rettangolo nero,
c'era un vasetto rosso sul davanzale,
la sola cosa rossa di quel giorno tutto grigio,
io non potevo vedere i suoi occhi
sentivo la sua anima appendersi dondolando
in cima alla cannuccia di paglia,
staccarsi con un brivido, volare in silenzio,
trattenere il fiato per pregare il vento,
attraversare il poco sole in punta di piedi,
rapita in una smorfia di felicità.

I miei carnefici gli voltavano le spalle,
nessuno di loro poté vedere le sue mani
in adorazione, quando una bolla
più gonfia, la più bella di tutte,
partì dal davanzale come un pianeta di cristallo,
e prima di scendere salì verso il tetto
come una preghiera, come una favola
piena d'ogni dolcezza che non si può perdere,
intatta e vera per il suo tempo giusto,
non ci sono abbastanza plotoni di esecuzione
in questo mondo e ogni altro
per fucilare tutte le bolle di sapone.

Niccolò Lucarelli, "L'Umanesimo Americano di Walker Evans a Genova. Una narrazione sensibile", su ArtsLife.

"A guardarle, sembra di sentirsi addosso la polvere del deserto che Arturo Bandini respirava nei suoi vagabondaggi letterari fra Los Angeles e Long Beach. Le fotografie di Walker Evans (1903-1975) – che con Dorothea Lange e Robert Frank è stato uno dei più efficaci romanzieri per immagini della società americana della prima metà del Novecento –, possiedono la struggente intensità della narrativa d'autore, catturano personaggi e situazioni con la rude sensibilità di chi è abituato al vento e alla pioggia, al sole e all'afa. E negli spazi sterminati degli Stati Uniti, sono questi i fattori che dominano, che accompagnano e a volte annichiliscono la volontà e l'attività dell'uomo, e sembrano amplificare la portata delle congetture meno favorevoli. Per incarico del governo americano, nello specifico della Farm Security Administration, alla metà degli anni Trenta Evans documentò gli effetti della Grande Depressione, fotografando un Paese difficile, stretto fra la crisi economica, il dilagare del gangsterismo legato al contrabbando dell'alcool, e le violente rapine di Bonnie e Clyde. Anni violenti, spregiudicati, incerti, a loro modo avventurosi. C'è un senso di pionierismo che accompagna i soggetti ritratti da Evans, uomini donne bambini, tutti senza distinzione impegnati a sopravvivere sia contro le avversità del sistema economico, sia contro le avversità quotidiane di una natura maestosa e violenta insieme. Documentando la Grande Depressione, Evans racconta una civiltà abituata alla fatica, tenace e mai doma, avvilita ma non sconfitta, ma che ha la sensazione di essere stata presa in trappola, proprio come i topi di John Steinbeck. Una sensazione che emerge dagli sguardi dei soggetti immortalati, sospesi fra amari pensieri e il desiderio di un'impossibile evasione; un atteggiamento che ben sintetizzò Saul Bellow in una delle sue opere brevi più riuscite: Nella grande recessione mondiale le professioni erano inutili. Eri pertanto libero di fare della tua vita qualcosa di straordinario (cfr. *Something to remember me by*, 1989). Qualcuno ci è riuscito, altri sono rimasti schiacciati, ma quell'ebbrezza bruciava nell'anima di ognuno. Nel costruire la sua narrativa, Evans si pone a metà fra l'artista e l'antropologo, curando l'aspetto estetico della fotografia ma soprattutto preoccupandosi di immortalare la dignità del soggetto, un approccio che farà scuola, poiché il suo reportage sulla Grande Depressione fu studiato con attenzione dai suoi connazionali, fra i quali Robert Frank, ma giunse anche in Italia, dove ispirò Pietro Donzelli per il suo reportage nel Delta del Po. E ancora, l'impostazione di Evans ha quasi sempre il dono di far intuire quegli spazi sterminati in cui l'individuo sembra perdersi, la grandezza fisica e morale di un'America che aveva costituito e costituiva un ideale di libertà e prosperità. Fra le macerie di quel sogno, Evans scova la determinazione a continuarlo, la scova proprio in coloro che fotografa, di cui racconta la tenacia quotidiana che pongono nell'affrontare un'esistenza dura. Alla quale fanno poetico contrasto i sorrisi dei bambini, catturati all'uscita da scuola o nel mezzo di un gioco. Osservando in sequenza questi scatti, si ha l'impressione di compiere un viaggio picaresco nella dignità della miseria, e tornano alla mente certe pagine dell'Augie March di Saul Bellow: come ogni vero fotografo, anche Evans va oltre lo "scrivere la luce" per farsi narratore partecipe di storie, gioie, sofferenze, modi di vivere, senza giudizi politici, ma con la sensibilità dell'umanista. Un umanesimo americano, dall'ampio respiro sociale, che però non scade nella retorica ma resta ancorato alla realtà, come quella delle architetture urbane e rurali, due volti di un'America economicamente molto diversi, e dove la Grande Depressione incise in maniera differente, colpendo assai maggiormente le campagne. E sullo sfondo, quella ferrea segregazione razziale che separava gli americani di pelle bianca dai loro connazionali di pelle nera, segregazione che non si attenuava nemmeno nei momenti più duri: come nel caso dell'alluvione che colpì l'Arkansas nel 1937; Evans fotografò le tendopoli di prima accoglienza, riservate ai bianchi, e quelle riservate ai neri. La sua è un'indagine di stampo neorealista, che dall'anonimato della strada trae più informazioni che da un quotidiano, come lui stesso affermò con un filo d'ironia. L'ironia dei solitari e dei pensatori, che vedono nella trasmissione della cultura una missione: Evans ha fissato sulla pellicola la cultura americana attraverso i suoi più minuti particolari, quello del quotidiano familiare, urbano, rurale, operaio."



IL CORPO CONDIZIONALE.

Parte della mia ricerca è sull'area e sui limiti della sfera delle possibilità corporee: fisiologiche e quindi espressive, in relazione allo spazio e alle cose, aggirate o manipolate. Questa sfera invisibile appartiene e circoscrive ciascuno di noi. Nella vita quotidiana facciamo esperienza di usi e di scoperte di questa sfera, ma parziali: geneticamente e poi culturalmente portati al massimo risultato con il minimo sforzo, a ripercorrere strade già battute che si sono rivelate efficaci.

Dei territori inesplorati, di questa sfera, immaginiamo, ci diciamo: se volessi, se provassi, se mi allenassi, forse fin lì potrei spingermi. Solo alla prova dei fatti, reale, è possibile scoprire parti inesplorate e confini di questa sfera. Può capitare, forzandosi, di arrivare a quel limite della sfera, oltre il quale non è consentito spingersi, perché fisiologicamente non è possibile farlo; ed è un'esperienza traumatica / illuminante. Si sbatte il naso contro il limite organico, fisico, contro le leggi di questo universo.

Un braccio non potrà piegarsi più di così, una schiena non potrà arcuarsi oltre, il proprio peso non potrà essere sorretto da quel polso, e così via. Parallelamente, l'espressione corporea - il linguaggio del corpo - arriva al suo limite. Così, l'immaginato delle possibilità espressive si ridimensiona, si sa di avere dei limiti. Fare i conti con i propri limiti è un lavoro impegnativo, scomodo, fuori moda.

Scoprire di avere dei limiti alle possibilità corporee ed espressive - se avviene - è un trauma con il quale fare i conti. Però: se è vero che non possiamo fare esperienza di tutto lo spazio che va da 0 a infinito, tuttavia possiamo muoverci nelle infinite frazioni tra 0 e 1. Questa è la sfera delle possibilità corporee espressive, e parte della mia ricerca: muovere il mio corpo e veicolare un messaggio, nell'infinito che sta tra 0 e 1.

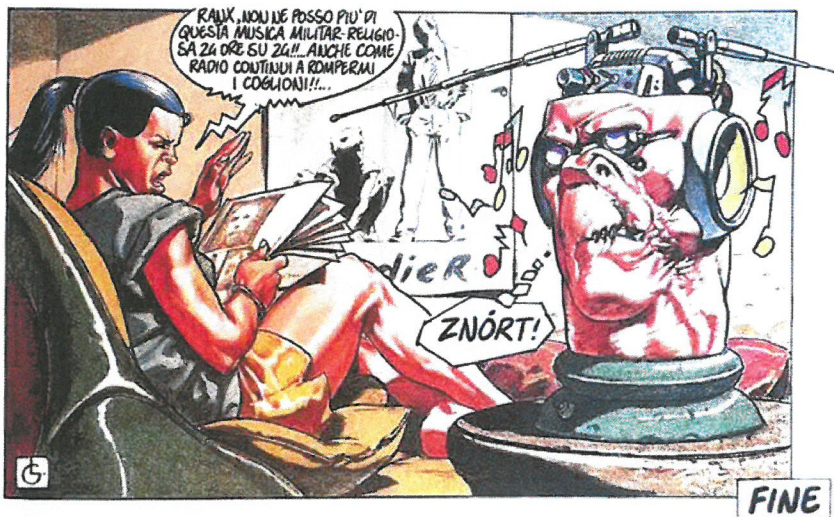
IL CORPO RANXEROX.

Ranxerox

Stefano Tamburini, Tanino Liberatore, Andrea Paziienza, 1978.

Daniele Comberiati, dall'introduzione del volume "Un autre monde est-il possible? Bandes dessinées et science-fiction en Italie, de l'enlèvement d'Aldo Moro jusqu'à aujourd'hui" (1978-2018), Macerata, Quodlibet, 2019.

"Durante gli anni Settanta – e sarà il caso di Ranxerox – sono ancora la tecnologia e l'ibridazione fra corpo umano e macchina che spinge gli autori a riflessioni "moralì" sul tema: pensando anche al concetto di *uomo aumentato* coniato da Miguel Benasayag, possiamo notare come l'idea che la tecnologia meccanica possa prolungare o modificare alcuni sensi o organi del corpo diventi centrale nella costruzione dei fumetti di fantascienza. Questa tecnologia modifica le relazioni sociali e il corpo stesso degli esseri umani. Ma, a differenza di alcuni sociologi dei media, Benasayag capisce perfettamente che questa evoluzione non è senza fine e che il corpo umano vive al tempo stesso un processo di aumento e diminuzione: se la tecnologia *aumenta* certi organi, di conseguenza ne fa regredire altri, creando una nuova modalità di gestione del corpo. Questa condizione è già visibile in Ranxerox, il cui impatto così intenso sul fumetto italiano e straniero – Ranxerox può realmente essere definito un proto-testo, secondo le classificazioni di Even-Zohar – è probabilmente dovuto anche al fatto che le paure dei decenni successivi sono al suo interno già rappresentate ed elaborate."



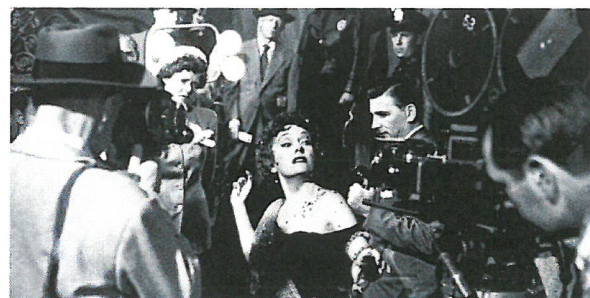
“Il consumo dei corpi. Conversazione con Franco Maresco”
Revue trans-européenne de philosophie et arts, 2 - 1/2019, pp.154-161

1) “Vorremmo cominciare a parlare di Marilyn ricordando un articolo in cui Serge Daney sostiene che il cinema è un'arte bidimensionale e che le star sono state tali perché capaci di dare un rilievo e un corpo alla loro immagine. Sostanzialmente Marilyn rappresenta, secondo Daney, il destino tragico di un corpo negato, destinato a una riproduzione infinita e ricondotto alla sua bidimensionalità da operazioni come quella di Andy Warhol, per esempio. Questa operazione di riduzione del corpo di Marilyn a due sole dimensioni non è senza conseguenze, né senza resti. Daney scrive: *Marilyn è il simbolo dell'arte moderna, della modernità nell'arte. Nessuna star è mai stata così stranamente celebrata e negata.* Ciò che rimane è la sofferenza di Marilyn, ciò che resiste e si sottrae all'immagine industriale. La sofferenza di cui stiamo parlando è forse l'esito del processo di mutilazione che il corpo della star ha subito, una volta separato dalla sua immagine: una figura ridotta a sorriso che Daney descrive, appunto, come un'immagine senza corpo. In una tua intervista rilasciata anni fa, insieme a Daniele Cipri, parlavi della crisi del cinema italiano attribuendola alla scomparsa dei volti e dei corpi del popolo. Ci chiedevamo se nella figura di Marilyn non fosse già presente – nei primi anni Sessanta – ciò che sarebbe accaduto al cinema e alla società tutta qualche decennio dopo: una proliferazione infinita di immagini disincarnate e quindi, forse, senza senso.”



“Dittico di Marilyn (Marilyn Diptych)”, Andy Warhol, 1962. La Porsche di James Dean dopo l'incidente, 1955.

“Franco Maresco: “L'intervista a cui fate riferimento risale ormai a circa vent'anni fa. Oggi rimane il mito dell'artista maledetto – quello che diciamo di Marilyn si potrebbe anche dire di personaggi come James Dean, morto appena qualche anno prima di Marilyn – ma molte cose sono cambiate rispetto al momento in cui io e Cipri facevamo la nostra analisi. Siamo in un tempo in cui persino il mito della sofferenza stenta a resistere. Pensate a cosa è diventato il corpo con l'avvento del digitale, della realtà virtuale, del cyborg. La percezione del corpo è completamente cambiata nel corso degli ultimi anni e con essa anche il discorso sulla sofferenza. È come se delle icone di cui stiamo parlando, pop o meno pop, rimanesse il guscio, ma senza più il contenuto. Sono in realtà figure che non parlano più, che non dicono più quello che dicevano anni fa, in un momento in cui si potevano soltanto anticipare le derive e gli scenari agghiaccianti di oggi. Blade runner è stato uno dei film che ha previsto tutto questo. È mia convinzione che di quel mondo passato non permanga, in questo infinito moltiplicarsi di immagini a cui faceva riferimento il lavoro di Warhol, neppure una vera e propria cognizione del dolore. D'altro canto anche il discorso attorno allo svuotamento/smembramento del corpo del divo/attore è un discorso vecchio: era già nelle parole di Pirandello sul cinema, in Serafino Gubbio operatore.”

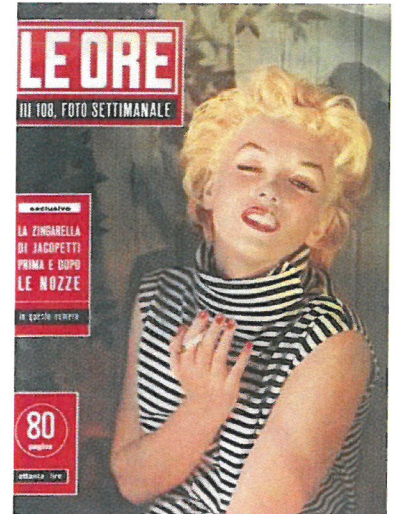


“Blade Runner”, Ridley Scott, 1992. Gloria Swanson in “Viale del tramonto”, Billy Wilder, 1950.

2) Pensando ad altre icone del grande cinema hollywoodiano – pensiamo per esempio a Gloria Swanson in Viale del tramonto (1950) – ci sono degli aspetti del modo in cui Marilyn fu diva che si può dire annuncino l'arrivo di una certa modernità cinematografica? Si può insomma considerare Marilyn non un'icona come le altre, ma qualcosa di diverso?”

“F.M. Come credo molti altri della mia generazione, io associo il nome di Marilyn alla parola *pornografia*. Il mio primo approccio con Marilyn, quando ero ragazzo – al di là del fatto che, ovviamente, l'avevo vista in molti film che passavano in televisione, Quando la moglie è in vacanza (1955) e A qualcuno piace caldo (1959), per esempio – fu attraverso le pagine di alcune riviste pornografiche. In quel periodo, parlo di primi anni Settanta, si raggiunse il boom della pornografia

cartacea. Basti pensare all'enorme successo raggiunto dal settimanale *Le Ore*. Quelle riviste contenevano ovviamente un buon numero di pubblicità: oggetti e creme di ogni tipo, prima di tutto, ma anche super 8. Uno di questi si diceva mostrasse Marilyn impegnata in un cinema un po' diverso da quello in cui la si vedeva recitare normalmente. È noto che le capitò di posare nuda per certi scatti, ma la leggenda le attribuisce anche una famosa battuta: all'inizio della mia carriera passai molto tempo in ginocchio, e non certo per pregare. Quello di Marilyn è stato sempre percepito come un corpo pornografico che retrospettivamente mostra, secondo me – e qui la sparo grossa – una neppure tanto vaga somiglianza con il corpo di Moana Pozzi, che moriva proprio venticinque anni fa. Se confrontata con Marilyn, Moana è sicuramente un'estremizzazione, ma nella sua figura c'era un'intelligenza notevole, e una malinconia che addirittura la rendeva poco eccitante. I suoi occhi distanti erano in aperto contrasto con quello che la si vedeva fare nei suoi film. Anche il suo corpo che si materializzava di tanto in tanto nei cinema a luci rosse che diventavano teatri, quando necessario, comunicava la stessa malinconia. In quei cinema Moana si esibiva, chiamando gente del pubblico che la toccava, le si sedeva addosso. Ciò nonostante il corpo di Moana conservava una nobiltà che non era difficile percepire e che poi si manifestò nelle cose che la Rai Tre di Guglielmi le fece fare. In lei si sentiva come una *nostalgia dell'assoluto*, per citare il titolo di un saggio di Steiner, quasi una forma di nichilismo ironico, ma molto consapevole, filosofica direi. C'era anche il lei un dolore profondo, remoto, cosa che invece non si avvertiva nella sua compagna di scuderia di Schicchi che era Ilona Staller, nella quale si sentiva invece tutta la finzione del sesso venduto per pozioni, a puro scopo commerciale. Oltre a Moana mi fa piacere ricordare anche un'altra attrice italiana, scomparsa qualche anno fa, Isabella Biagini, che mi è capitato di intervistare per *Come inguaiammo il cinema italiano* (2004). Nei film che ha girato con Luciano Salce e nei suoi interventi televisivi insieme a Antonello Falqui, la Biagini ha interpretato esplicitamente il ruolo della Marilyn italiana: anche lei una donna molto intelligente, attraversata da una profonda drammaticità, anche quando volontariamente giocava ad essere per tutti l'attricetta oca e senza spessore. Tornando a Marilyn e alla vostra domanda, è certamente vero che la sua figura nasconde la capacità di anticipare un disagio che forse non era ancora quello della Hollywood degli anni Cinquanta. Non so quanto fosse consapevole di tutto questo, ma Marilyn è certamente la figura più esposta e più potente di un'intera generazione di disagio. In lei c'è la percezione, l'intuizione dell'arrivo di una fine, di un'epoca, cioè, che ha completamente sbaragliato qualunque idealismo o utopia. Si sente già nella figura di Marilyn il dramma dell'essere fagocitata da un sistema impossibile da distruggere. Non so se si trattasse di una vera consapevolezza, ma in effetti le nostre sono considerazioni fatte tutte con il senno di poi. Come, con il senno di poi, posso ora accostare il corpo di Marilyn a quello di John Holmes, la cui fama è legata unicamente al suo membro, svuotato però da ogni desiderio, almeno per me. All'inizio degli anni Ottanta, avevo in mente una storia probabilmente a fumetti (allora facevo alcune cose con il fumetto), in cui John Holmes diventava un personaggio funereo, prigioniero di questa idea di sesso coatto. D'altro canto, non dico anche in questo caso nulla di originale, la morte è dentro la pornografia. Nel corpo di Marilyn c'è già questo senso della morte, privo di sensualità. Certo così non sembra se si pensa ad alcune delle sue immagini più celebri, quella della gonna bianca svolazzante in *Quando la moglie è in vacanza*, per esempio. A proposito di quella scena, Billy Wilder raccontava che i macchinisti avessero addirittura litigato per chi dovesse stare sotto la grata della metropolitana e guardare da lì la scena. Nonostante questa apparenza, la figura di Marilyn era una figura malinconica, tanto che poi lo stesso Pasolini ha ritrovato in lei un certo sentimento della fine, non solo del sistema hollywoodiano, ma forse dell'intero mondo occidentale, oltre che la vittoria definitiva del consumismo. È la stessa sorte che è toccata, per esempio, a molte rockstar più avanti: penso a Kurt Cobain, in questo momento.”



“3) Ora forse il punto è proprio quello a cui fai accenno, ossia l'industria e il sistema economico che essa tiene in piedi. Da questo punto di vista, per esempio, il tormento di una rockstar come Cobain, ma prima di lui, Jim Morrison, Jimi Hendrix, Janis Joplin, non è lo stesso di jazzisti come Charlie Parker, Miles Davis, John Coltrane...”

“F.M. Esatto. Ciò di cui parliamo, ovviamente, si era già consumato nella storia dell'arte, e più in particolare nella storia della musica. Il jazz è esattamente questo: è una storia di maledetti. Se escludiamo la swing era, la versione più commerciale del jazz, quella delle big bands, le figure tragiche di cui parliamo vivono il dramma della ghettizzazione, compresa quella di una forma musicale che inizialmente stenta ad essere riconosciuta come arte. E anche successivamente, però, quando ottiene, cioè, il suo riconoscimento e dà voce all'orgoglio della negritudine (per cui per esempio il mio eroe preferito Tony Scott, jazzista bianco, decide di lasciare gli Stati Uniti), il jazz rimane comunque un genere musicale abbastanza elitario. Più tardi sarà l'industria a cambiare tutto, a sfruttare la versione più commerciale del rhythm and blues, fino a farlo diventare rock and roll, per soddisfare le esigenze pubblicitari delle nascenti compagnie discografiche. È quel sistema che produce personaggi come le rockstar, di cui avevamo cominciato a parlare. Cobain è il colpo di coda di un mondo che, negli anni Novanta, aveva già visto tutto, compresi personaggi capaci di incarnare consapevolmente la schizofrenia distruttiva dell'artista. In personaggi come Marilyn e nella *gioventù bruciata* di cui lei faceva parte c'è sicuramente il presentimento di uno scenario che di lì a qualche decennio si sarebbe palesato. Per altro, e forse non per coincidenza, in un intellettuale come Pasolini si ritrova la stessa situazione, ovviamente con una conoscenza e una consapevolezza che non c'è nelle star del cinema e della musica di cui stiamo parlando. La disperazione di Pasolini, che confluisce nei suoi ultimi scritti e in *Salò* (1975), è il frutto della consapevolezza, portata alle estreme conseguenze, dell'impossibilità di incidere. Stessa consapevolezza che conduce Debord – come pure Pasolini, che in un certo senso ha cercato la sua morte – al suicidio. Non è un caso che Pasolini abbia colto in Marilyn la sua stessa tragedia. Anche la sessualità di Pasolini, la sua nostalgia, la sua brama dei corpi, il suo erotismo sempre più disperato la dicono lunga sull'angoscia che in lui provocava tempo in cui viveva: il fallimento delle ideologie, delle utopie, persino della religione. Tutte cose che confermano l'assoluta impotenza dell'artista.”



“Salò o le 120 giornate di Sodoma”, Pier Paolo Pasolini.

“4) Per tornare alla modernità di Marilyn, alla capacità che le abbiamo riconosciuto di anticipare scenari futuri, forse si può dire che in lei visse la vivida percezione della insufficienza della messa in scena, in quanto potere consolatorio e redentivo, sul quale ancora si fondava la Hollywood- fabbrica di sogni degli anni Trenta, Quaranta e Cinquanta. Neppure la finzione serve a nascondere il dolore e una figura come quella di Marilyn lo espone, quasi senza pudore...”

“F.M. È infatti la stessa cosa che sostiene Pasolini, che la poesia non sia più una forma di consolazione, dal momento in cui perde la potenza di cui stiamo parlando. Questo discorso vale anche per la musica – basti pensare, come dicevamo, alla figura di Coltrane. Se si leggono per esempio le non moltissime interviste che Coltrane ha rilasciato ci si accorge di quanto fosse alla disperata ricerca di un suono assoluto. La musica era per lui la manifestazione della relazione con dio, inteso in un senso non necessariamente religioso, ma nell’accezione dell’assoluto. Si percepisce perfettamente il peso della sua disperazione che a un certo punto arriva fino ad alienargli il consenso di chi suonava con lui. Le sue ultime cose, Interstellar space per esempio, sono per molti inascoltabili, ma è proprio lì che si nasconde una spiritualità innegabile, altrettanto drammatica. Tutto questo aveva molto a che fare con la realtà in cui musicisti come Coltrane vivevano: l’America razzista e bigotta che ce l’ha con i neri, proprio come con le donne. È interessante il modo in cui Billy Wilder parla di Marilyn, in molte sue interviste, raccontando della sua fragilità, dei continui ritardi, delle crisi di pianto e dei suoi tentativi di consolarla. Ciò che accadeva a Marylin non è così lontano dall’esperienza di attori come Gassman o Vannucchi che si suicidò dopo aver interpretato Pavese: tutti, in diverso modo, vittime di una certa schizofrenia dovuta all’espropriazione del proprio corpo. Il tutto doveva avere un peso addirittura più rilevante per un’attrice come Marilyn, dotata – come forse nessuna attrice prima di lei – di una sensualità potentissima. Alla tragedia dell’attrice si aggiunge, in questo caso, la tragedia di una donna che sente che il proprio corpo ha smesso di appartenerle.”



Luigi Vannucchi in un’intervista del 1978.

“5) L’uso del corpo ha però in Marilyn almeno due aspetti: è da una parte uno strumento a uso del potere, ma dall’altro è anche un mezzo per la conquista del potere. Basta ricordare almeno due episodi della carriera di Marilyn per rendersene conto: l’esibizione davanti ai soldati americani in Corea e quella per il compleanno di John Kennedy. Sono due esempi di come Marilyn amasse giocare con il proprio corpo, per riprenderselo forse, proprio come amava giocare sul set, quasi per cercare di sabotarlo, costringendo un regista come Wilder a girare la stessa scena un’enorme quantità di volte...”

“F.M. È probabile che sia anche questo e non c’è dubbio che Marilyn abbia usato in maniera assolutamente geniale il suo corpo, soprattutto nella prima parte della sua carriera, per esempio nelle magnifiche scenette di Giungla d’asfalto

(Huston, 1950). Una cosa forse va detta per sfatare, se ce ne fosse bisogno, ogni falso mito. Marilyn è stata da sempre un’attrice bravissima: sin da primi film, fino a quelli girati con registi come Hawks e Wilder. Qualcosa però cambia quando arriva il successo che non riesce più a gestire e che fa svanire anche l’ultima utopia. Per Gloria Swanson, in Viale del tramonto, c’è l’amore che resiste, insieme all’idea che il cinema sia sempre, comunque, una forma di riscatto. Perfino la follia era lì un modo per scappare al dolore. Marilyn non ha avuto la stessa fortuna.”

“6) Se c’è una forma di resistenza nel lavoro di attrice di Marilyn, forse questo sta – per tornare a usare un’espressione che abbiamo già usato – nel tentativo di sabotare dall’interno uno dei suoi strumenti di lavoro, oltre il corpo ovviamente: il linguaggio. Ripetere una battuta infinite volte, svuota con ogni evidenza il linguaggio del suo significato corrente, aprendolo forse a nuovi, inaspettati orizzonti di senso. È per certi versi lo stesso tipo di operazione che fai tu, quando costringi i tuoi attori/personaggi a ripetere battute e parole che non sanno ripetere, in qualche caso perché non ne comprendono il significato. Questo lavoro sul linguaggio è forse una delle possibili strategie funzionali a provocare il mal funzionamento del sistema spettacolo, un modo per tentare di sovvertirne regole e schemi...”

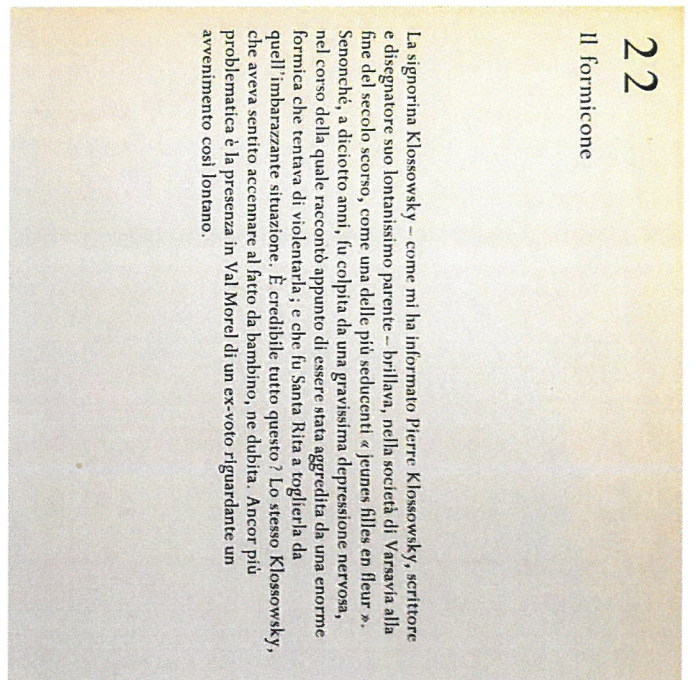
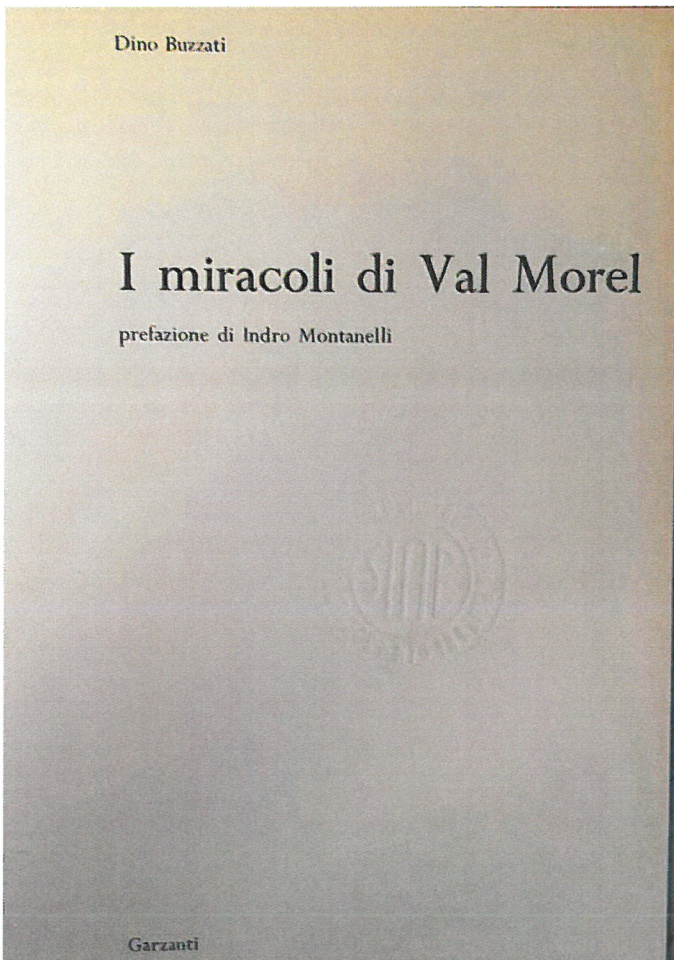
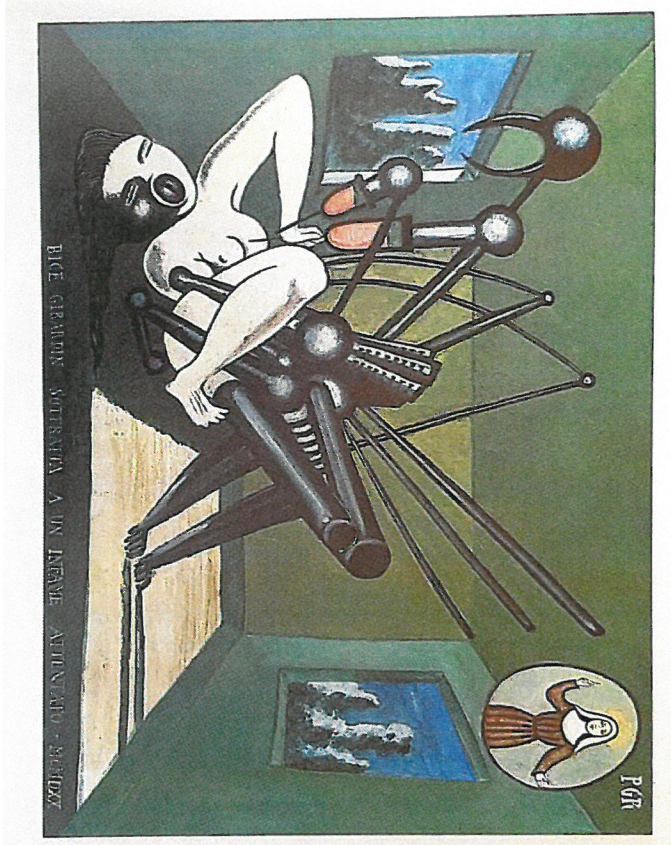
“F.M. Al di là dell'accostamento blasfemo, io non sono del tutto convinto che Marilyn fosse una sabotatrice: credo che lei fosse davvero molto fragile. C'è una fragilità con cui un regista deve avere a che fare, che spesso non si tiene presente. Penso anche in questo caso a tutti coloro che, come me, lavorano con attori non professionisti. Penso a Pasolini quando dirigeva Stracci, per esempio, o a Pippo Del Bono, più di recente, anche se nella forma dell'interattività con i suoi attori. Nel caso di Marilyn, secondo quanto dite, sarebbe stata lei a sabotare il lavoro di Wilder o degli altri registi con cui di volta in volta lavorava. Nel mio caso si tratta più una forma di auto-sabotaggio, la messa in atto di una strana forma di masochismo autolesionista, con la complicità più o meno consapevole degli attori con i quali mi è capitato di lavorare. E a proposito di fragilità mi viene in mente il corpo di un altro grande attore che amo alla follia: Fred Astaire. Ciò che si vede sulla scena è solo la facilità e la leggerezza con la quale quel corpo sfida la forza di gravità. Eppure Vincent Minnelli e Stanley Donen hanno raccontato in più di qualche occasione che Fred Astaire era sempre molto preoccupato, addirittura in ansia, per la buona riuscita delle sue prove attoriali, della quale non era mai sicuro. Il cinema e il teatro sono in grado di smontare e mettere profondamente in discussione quelli che lo fanno.”

“7) In tutti gli esempi che abbiamo fatto c'è una relazione strettissima fra corpo e linguaggio che trasforma il semplice proferire parola in un vero e proprio gesto, colmo di significato, dal quale forse può dipendere quello che qui stiamo definendo come *atto destituente*. Nel tuo lavoro, e in quello di altri artisti (pensiamo in questo caso ad Antonio Rezza e Flavia Mastrella) per esempio, l'uso estremo del corpo degli attori si associa ad un uso distorto e dissonante del linguaggio. Forse allora è proprio in questa complicata relazione fra corpo e linguaggio che risiede una possibilità di resistere alla produzione massiva di immagini “comuni”...”

“F.M. La cosa di cui parlate è stata possibile fino ad un certo momento, poi l'avvento del digitale ha reso questo tipo di operazioni sempre più complicata. È la percezione che hanno avuto in molti. Basta leggere le dichiarazioni di autori più anziani come Clint Eastwood e, per altri versi, di nostalgici come Tarantino, per capire di cosa stiamo parlando. In questo senso sarebbe interessante chiedere a Pietro Marcello perché giri ancora i suoi film in pellicola. Lo stesso discorso vale per il corpo: niente come il cinema pornografico è testimone di questo passaggio. Nei film giranti negli anni Sessanta e Settanta il corpo dei pornodivi è ancora anarchico, sovversivo e rappresenta per certi versi una minaccia. Il passaggio dalla pellicola al video e poi al digitale cambia tutto. La pellicola accentua la bidimensionalità di corpi evocati come i fantasmi in una seduta spiritica. Nel momento in cui il cinema pornografico, per ragioni industriali, cede al video, diventa una divagazione per coppie di crisi e l'atto sessuale un fatto puramente meccanico, sebbene apparentemente più realistico. La parabola di Rocco Siffredi mi pare molto interessante a questo proposito. C'è tutta una prima parte della sua carriera veramente sovversiva, seguita da un vero e proprio addomesticamento, sul quale forse si potrebbe riflettere. Lo contattai molti anni fa, perché avevo intenzione di fargli fare il fratello fortunato di Rocco Cane, uno dei personaggi di Cinico Tv. La cosa poi non si è più fatta proprio a causa dell'addomesticamento di Siffredi. Molte delle storie che avrei voluto raccontare sono state uccise dal tempo, questa è una di quelle. Persino la vita di Rocco Siffredi, però, come quella di molti degli artisti di cui stiamo parlando, è segnata dal dolore: in questo caso la perdita di un fratello ancora piccolo, dalla quale, in più di un'occasione, Siffredi ha fatto dipendere il suo primo amore per la pornografia. In fondo i corpi di cui stiamo parlando sono tutti corpi sofferenti, per il semplice fatto che il corpo di un attore è sempre esposto e privato della propria intimità, del proprio pudore: un'esperienza che oggi il digitale ha messo a disposizione di tutti, privandola però della sua più profonda drammaticità. Oggi è diventato persino difficile comprendere la violazione a cui il corpo di un attore era destinato, nel momento in cui diventava oggetto di consumo. Il corpo di ciascuno di noi è diventato un oggetto: non ci sono più resti. Ancora per un'attrice come Marilyn l'esposizione del proprio corpo era un vero e proprio sacrificio, simile a una crocifissione, senza però alcuna possibilità di redenzione, perché alla religione si è progressivamente sostituito il consumismo, con la sua inumana crudeltà. Pasolini, il poeta, è stato fra i pochi ad accorgersene.”

Giacomo Tinelli in “L'oscena flatulenza della realtà. Cinico TV: un'analisi ideologica”, Between, 2016.

“La morte è non solo in molti casi messa a tema come assenza e incontro inevitabile, ma si manifesta come condizione caratteristica e strutturale della vita in questo tempo assoluto, che è anche il nostro. Pietro Giordano, in un video del '92, è sepolto vivo ma non è mangiato dai vermi: al contrario, di essi si nutre, proprio come tutto sommato faceva da vivo (alternativamente, nelle sue metamorfosi, Giordano mangia vermi, insetti, scorpioni, pane secco rubato al canile ecc...). L'interscambiabilità delle posizioni determina la possibilità, per Giordano, di impersonare ciò che in un altro video rappresenta il proprio cibo: nel video Tarzan di Palermo afferma di mangiare topi, e puntualmente diventa, in un'altra 'clip', topo di fogna; allo stesso modo quest'ultimo afferma di mangiare i vermi, che Giordano ha personificato in passato. Mangiare ed essere mangiati è la stessa cosa, rappresenta solo un'inversione della diatesi verbale, ma la sostanza rimane la stessa: vita e morte si equivalgono, che sia nelle continue metamorfosi di Pietro Giordano o nella statuaria, impassibile ed epica serenità del corpo abnorme di Giuseppe Paviglianiti. Il ‘memento mori’ è dunque rivolto a noi, ‘padroncini’ del ‘fuori’, illusi di condurre una vita con un senso assiologico, con un inizio e una fine, con una consequenzialità e un tempo progressivo. Tutto salta in Cinico: tempo e morte (oppure tempo e vita, se si preferisce) non esistono se non nelle brevi e ostinate ripetizioni dell'umiliante interpellazione della voce intervistante. La morte non riguarda questi personaggi poiché nemmeno la vita li riguarda. Come afferma con saggezza, poco importa se consapevole o meno, Carlo Giordano nel finale del primo volume della raccolta dei video edita dalla Cineteca di Bologna nel 2011: «la vita è assurda quando c'è la vita e la morte. Ma quando ci sono tutt'e due le cose assieme si può superare. Questo è il mio concetto». Naturalmente riceve un sonoro «Giordano, lei è un imbecille!»”



Questi miei quadri, non sono che immaginari ex-voto per miracoli attribuiti a Santa Rita da Cascia e finora inediti.

Ecco come ne sono venuto a conoscenza.

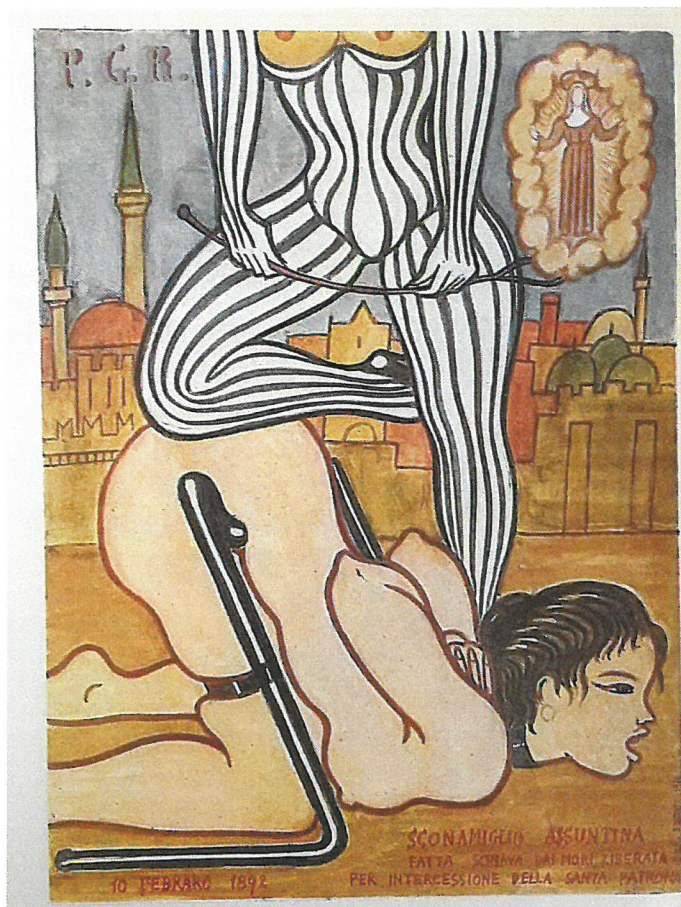
Tra i fascicoli della biblioteca paterna dedicata in gran parte alla storia bellunese e gravemente falciata durante la prima guerra mondiale – essa venne, come preda bellica, trasportata dagli austriaci da Belluno a Vienna, ma già aveva subito una serie di inconsulti quanto bestiali saccheggi per il solo gusto di distruggere e bruciare – trovai, molti anni or sono, un curioso quadernetto di circa quaranta pagine, un terzo delle quali ricoperto da fitte annotazioni in una scrittura evidentemente incolta, tremula, quasi infantile, nello stesso tempo assai meticolosa.

Sul frontespizio stava scritto esattamente :

*Prodigiosi miracoli di Santa Rita
onorati nel Santuario di Val Morel
in quel di Belluno*

Dopodiché, nell'interno, era registrata, in un linguaggio candido, sgrammaticato e intensamente dialettale, una lunga serie di favolosi interventi di Santa Rita che andavano dal secolo sedicesimo al principio del novecento.

Si trattava per lo più di formulazioni laconiche, alcune delle quali ho riportato pari pari nelle mie immagini. In altri casi il fatto era narrato in termini strani e vaghi, talora difficilmente comprensibili.



35

Schiava dei Mori

Sì, nel tardo Ottocento si perpetuava ancora la piaga dei pirati saraceni che con le loro veloci fuste assaltavano in Mediterraneo i bastimenti di piccolo tonnellaggio, spingendosi alle volte fino in vista delle grandi città. Il caso più clamoroso, in cui doveva restare coinvolta la povera Assuntina Scenamiglio, si ebbe al largo di Napoli dove un battello della linea regolare Napoli-Salerno fu assalito da una quarantina di mori, armati di tutto punto, a bordo di tre scabecchi. I filibustieri si inercicarono sulla nave, depredatono i passeggeri dei preziosi (un bottino esiguo) ma soprattutto si preoccuparono delle donne giovani e giovanissime, che in numero di sette furono portate via prigioniere. La minore aveva appena compiuto dodici anni. Sbarcata sulla costa libica, la Scenamiglio venne trasportata, in groppa a un cammello, fino a una grande oasi interna (di più non si poté accertare) e qui venduta, al mercato delle schiave, a un capo beduino. L'intercessione di Santa Rita si manifestò sotto forma di un commerciante siciliano il quale riuscì a riscattare la fanciulla, nel frattempo purtroppo già spulzellata, con una fornitura di armi da fuoco.

L'estrazione di diavolini è un intervento che si pratica ancor oggi dai sacerdoti esorcisti. Non è un mistero, purtroppo, che nel corso di tali liturgie avvengono talora dei lamentevoli abusi perché l'officiante, forse anche per un eccesso di santo zelo, indugia a lungo nella ricerca dei demonietti in questa o quella parte della peccatrice da redimere. Io stesso ho avuto modo di assistere alla purga, diremo così, di una giovinetta, estremamente graziosa. L'esorcista era un baldo giovanotto venuto apposta da una lontana abbazia; dopo avere abbondantemente irrorato la fanciulla d'acqua benedetta tanto da far aderire alle fresche membra nel modo più inverosimile il leggero abito estivo, per mezzo di una sottilissima asticciola metallica ch'egli pretendeva fosse stata ricavata da un chiodo della Santa Croce, cominciò a punteggiare la scagurata, anche sotto le gonne, nel più reconditi anfratti del corpo, finché la presunta indemoniata, portata a un folle grado di eretismo, perse i sensi. *Ma de hoc satiss.*

Si tratta, come si vede, di un tentativo abbastanza banale, quale giornalmente si ripete in ogni città migliaia di volte; e nella maggioranza dei casi, come è risaputo, le poverine soccombono. Nel nostro caso l'opera di seduzione, da parte del demonio, era in fase abbastanza avanzata, come si vede. Come avrà fatto la brava Nunziata a riprendere il dominio di sé e quindi, chiamando Santa Rita, della intera situazione?

La data, evidentemente erronea per via di quel D, l'ho trascritta pari pari dal registro del Della Santa. Tutto lascia pensare che il fatto sia avvenuto in questo secolo. Prima del Novecento infatti non esistevano robot di tali dimensioni e di tale intraprendenza. A voce, il Della Santa mi spiegava che la povera Bice fu sottratta al ludibrio perché Santa Rita, appena invocata, produsse un'avaria nel meccanismo del mostro, il quale restò con gli arti paralizzati. Richiesto di maggiori particolari sul luogo e l'anno, il Della Santa divagava.

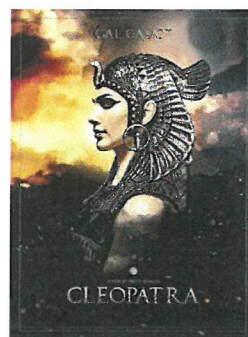
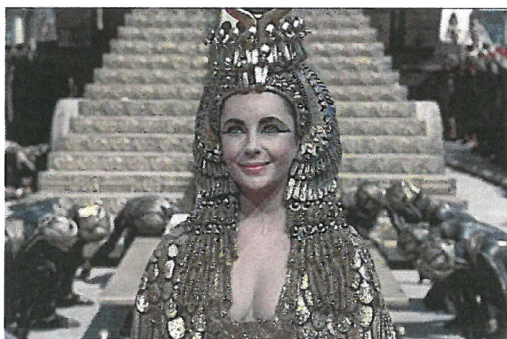
Il corpo narrato.

I manuali di scrittura creativa sono interessanti per le indicazioni che offrono su come si possa “creare un personaggio”, ovvero un corpo, partendo da alcuni modelli teorici. Ovviamente il corpo scritto è un corpo rappresentato; ma nella sua rappresentazione, con l'artificio delle parole e probabilmente del loro continuamente difettare - se usate però con l'accortezza di trasformare questo limite in un punto di forza - possono non solo mettere in piedi corpi credibili, con i quali si può empatizzare oppure nei quali ci si può immedesimare, ma anche rappresentare una riflessione sul come e sul perché questi corpi vengono rappresentati in un modo piuttosto che in un altro. Alcuni di questi manuali riportano la piramide di Maslow, altri lo schema di McKee. La premessa fondamentale è che viene dato come obiettivo la scrittura di un corpo credibile, cioè la trasposizione su carta, in una finzione letteraria, che possa essere percepita dai lettori come aderente alla realtà. Alcuni dei punti sui quali gli insegnanti di scrittura creativa insistono molto sono la necessità di un conflitto, che porti avanti la storia, e lo *show don't tell*, ovvero la rappresentazione del corpo del personaggio attraverso le sue azioni, piuttosto che le sue descrizioni. Per quanto riguarda, chiaramente, la scrittura contemporanea.



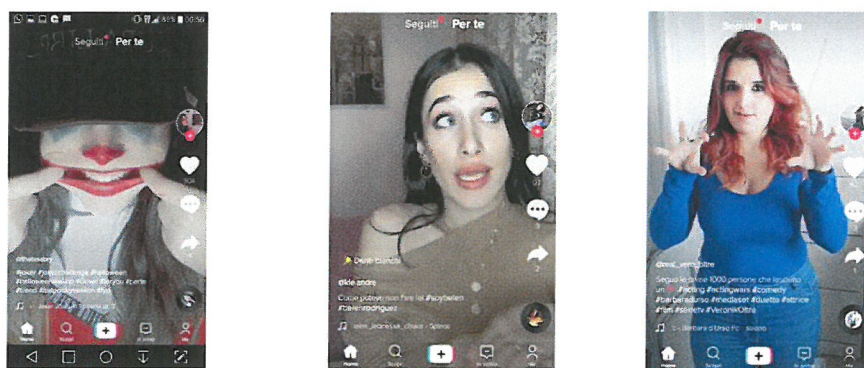
Martin Eden (romanzo di Jack London) interpretato da Luca Martinelli (film di Elio Germano). Barry Lyndon (romanzo di William Makepeace Thackeray) interpretato da Ryan O'Neal (film di Stanley Kubrick. Per le luci del film sono state utilizzate lenti Zeiss, prodotte per l'ingegneria aerospaziale, da pochissimo sul mercato. Gli abiti del film non sono costumi appiccicati sugli attori, bensì veri e propri abiti indossati sulla biancheria d'epoca, per ottenere, secondo il regista, lo stesso tipo di movimento dei corpi, la stessa rigidità un po' meccanica, come ebbe a notare Enrico Ghezzi nel suo saggio "Paura e desiderio" del 2008). Nella terza immagine Josef K. (dal Processo di Franz Kafka) interpretato da Anthony Perkins (nel film di Orson Welles).

Ogni periodo storico ha avuto il suo canone di rappresentazione del corpo del protagonista - in tutte le arti come nella poesia e nella letteratura - del comprimario, dell'antagonista eccetera. Nella letteratura greca tutti gli eroi erano kalói kai agathói; mentre del traditore, Tersite - forse il primo personaggio ad essere descritto letterariamente per il suo aspetto, a differenza di tutti gli eroi greci standardizzati - sappiamo che era basso, gobbo, con i denti storti e via dicendo, in una sommatoria di tratti inestetici. Secondo alcuni la formula kalós kai agathós non era solo un escamotage per indicare la perfezione morale e la bellezza esteriore dell'eroe greco, ma anche una forma imposta dalla narrazione, che era orale: gli aedi recitavano a memoria, l'uso di *ritornelli* serviva per riprendere fiato, riposare la mente. La descrizione del corpo, quindi - ma vale per ogni periodo storico e ogni media impiegato - ha dunque un livello di intenzione dell'autore o dell'artista, un livello inconscio, un livello culturale e un livello per la *materialità* della forma narrativa che si sceglie di usare. Nell'ottocento le descrizioni dettagliate, lunghe pagine e pagine: non c'erano altre forme di narrazione, in quel periodo storico, né cinema né televisione, quindi il pubblico era disposto a seguire l'autore, gli concedeva che facesse vedere i personaggi attraverso la costruzione minuziosa della loro immagine fisica. Nel '900, con la psicanalisi, l'immagine del corpo cede spazio, sulla pagina, all'azione dei corpi e alle loro motivazioni.



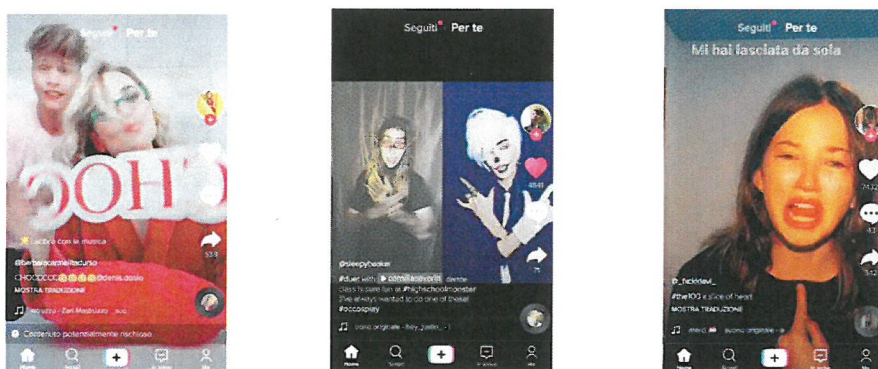
Cleopatra: Elisabetta Taylor, Gal Gadot.

Oggi, con le nuove forme di narrazione del sé, alle quali tutti possono avere accesso facilmente - accesso che poi trattiene al suo interno, ogni social vuole che si resti il più a lungo possibile sulla propria piattaforma - e che non hanno a che fare con il mettere parole una dopo l'altra, bensì immagini o video, che consentono non di *doversi identificare con il protagonista* di una storia, bensì *di esserlo*, attori protagonisti e allo stesso tempo registi di quanto spinto verso gli occhi degli altri, abbiamo ad esempio TikTok. Esistono archetipi dai quali ci riteniamo al sicuro, rinchiusi nei libri di antropologia, ancorati a parole che li definiscono, cioè li rendono maneggevoli e li privano del loro potere su di noi, così come per alcune filosofie esoteriche conoscere il vero nome di una cosa garantisce potere su di essa. In breve: li collochiamo lontani da noi, nello spazio e nel tempo. Invece questi archetipi si ripresentano, in altre forme; mentre puntiamo il dito là dove dovrebbe essere l'orizzonte del loro confino, essi sono ancora dentro di noi, ci abitano, anzi noi siamo agiti da essi, senza saperlo. Della nostra epoca la tecnologia sembra essere così pervasiva e fitta da non lasciare angoli in ombra dove ancora si possa immaginare qualcosa di spirituale o trascendente. Il voodoo, ad esempio: rappresentazione precisa dell'archetipo che si incarna e possiede. Chi sarebbe disposto ad affermare che avvenga, qui adesso, e che venga praticato da molti, forse da noi stessi?



Utente TikTok che replica una scena di Joker: l'audio è del film. Utente TikTok che replica scena da programma televisivo: l'audio è la voce di Belen Rodriguez. Utente TikTok che interpreta Barbara D'Urso: l'audio è preso da una puntata del suo programma

I Loa del Voodoo si materializzano e agiscono in questo mondo prendendo possesso dei corpi umani, usandoli come abitazioni, oggetti da riempire, far muovere, parlare. Ogni Loa ha le sue caratteristiche ben definite; l'identità personale del corpo che li ospita svapora, e il Loa si manifesta. Su TikTok gli utenti caricano (postano) video di se stessi, seguendo i trend (cosa va di moda), movenze, abbigliamento, brevi scene replicate sempre uguali, ispirate a film o programmi televisivi, lasciandosi "impersonare", non doppiando ma facendosi doppiare, come se la voce, quella del film originale, uscisse dalla loro bocca (lip dub); come se quei personaggi delle serie tv o del cinema li abitassero e li facessero agire, archetipi incarnati in altro corpo, il loro, in altro contesto. Come in epoche lontane si è passati dall'adorazione di immagini sacre alla possessione del proprio corpo da parte della divinità, così oggi dalla ricondivisione di immagini meme diventiamo noi stessi meme.



La stessa Barbara D'Urso ha un suo profilo TikTok. Trend legato alla danza: gli utenti replicano la stessa sequenza di gesti. Utente TikTok che interpreta un personaggio dalla serie tv "The100". Piange, realmente. L'audio è della puntata originale.

Chi afferma che il digitale ha spodestato il trascendente sbaglia: gli ha dato nuove forme. Da qualche parte, sul monte Olimpo, ora si scrive il codice macchina di questo social e si forgianno gli algoritmi di visibilità, bevendo l'ambrosia dei dati dei loro fedeli-utenti: indirizzi IP, dati relativi all'ubicazione, identificatori di dispositivi, cookie, metadati, gusti personali...

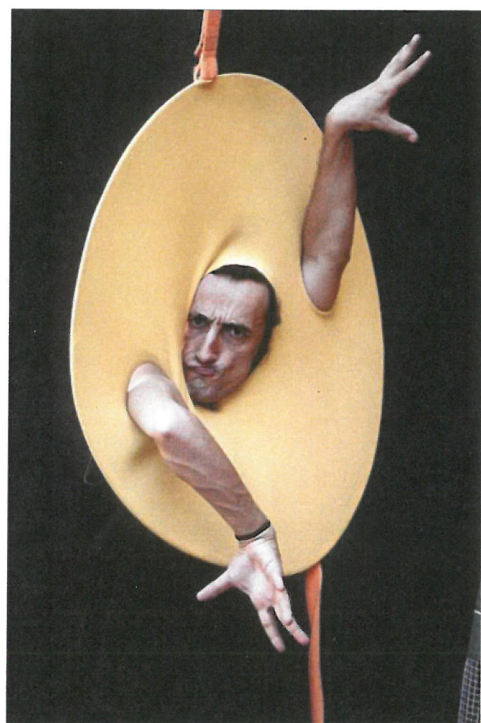
Il corpo rezzamastrelliano.

Da "Il più grande performer vivente - Il teatro di Antonio Rezza e Flavia Mastrella", 2013.
Di Carlo Titomanlio e Igor Vazzaz

"La definizione di "più grande performer vivente", autoproclamata, è immodesta quanto basta per essere scambiata per una provocazione; ma è anche un'enunciazione fondamentale fin dal sostantivo utilizzato. Rezza liquida l'ipotesi di una sua appartenenza alla categoria degli attori propriamente detti: nessuna identità è attribuita ai personaggi, al massimo una voce, un suono, limite asintotico del valore caratteriale. Al contrario, la mobilità del performer è frenetica e sfrenata, anche quando inventa un pretesto per un fulminante aforisma o per uno screezo fortemente cercato con uno spettatore che lo "costringe" a uscire dall'habitat. Ma si tratta, ovviamente, di interferenze attese, di rimbalzi previsti. Mentre l'antilingua teatrale di Rezza – disinibita, pronta allo schermo e incline al turpiloquio – insorge contro la dittatura dei significati e diserta la logica della comunicazione, il suo comportamento è quello di un buffone egocentrico e instancabile, quasi che lo spettacolo fosse un gioco di ruolo sfuggito al controllo e alla censura. «I significati annegano nel bisogno di muovere il corpo», dichiara Rezza, toccando quello che è uno dei punti fondamentali della propria poetica, lo sfiancamento a cui sottopone il corpo in scena. Solo nello sforzo fisico, nell'impegno corporeo totale e quasi parossistico, Rezza trova la giustificazione etica, anzi deontologica, del prodotto offerto al pubblico pagante. La performance diventa così ostentazione muscolare e si legge come un atto di suprema moralità da parte di un immoralista convinto:

Perché il corpo produca qualcosa di teatralmente interessante è necessario che condizioni e comportamento siano diversi da quelli quotidiani. Anche se le pratiche sceniche di Rezza hanno più a che fare col gioco che col rito, verrebbe da dire che quello che egli offre agli spettatori sia una specie di sacrificio laico. E viene in mente, a proposito del trattamento che egli riserva al suo ruolo d'attore, la dialettica grotowskiana di "apoteosi e derisione"

La protervia somatica si somma a quella linguistica, in un'espressività ridondante fatta di spigoli e ghigni, abbrutimenti da clown e schizofrenici viraggi mimici. La costumistica, quando non coincide con il corredo variopinto e improbabile dell'abito/habitat, è azzerata in una sorta di nudità eroica."



"Si faceva cadere di dono tutto, perfino la camicia; poi, completamente nuda, senza preoccuparsi di nulla, restava a lungo a rimirarsi. Era l'amore per le sue fessure, era l'incanto per la seta della sua pelle e per la linea nella del suo corpo che la trovavo snotta nella contemplazione di se stessa. [...] si mise ad esaminare attentamente altre parti del suo corpo, divertita, ripesa delle sue unioni di fasciella viviva. Era sempre una sorpresa, per lei, vedersi nuda, scopiva sempre qualcosa di sorprendente, aveva l'aria attenta e rianata d'una scoperta che scopre la pulcrità!"
- E. Zola, "romà"

"Si contempe' in quella terra tranquilla sotto l'olio luno delle cordole che la batteva sui capelli, nella notte, nel nero, e forse rivelare una solitaria ordina sopra in acque pure e profonde. Sotto i capelli lucenti il viso velato di ombra tranquilla vedeva in avanti, sovrato e merito da una squinta nono chiara, più lieve del buio ricordo che si disingrava appena nel cordone dorato del nero, nella spuma sottile di trive che lingua le corni riprende!"
- Fogliano, "melancia" (1881)

"E le fosse di essere come il mare, nella' altro de some orde che si sollevavano e oscillavano in un urtando impetuoso, nella' parte parte l'intera ma oscurità fu in movimento, e lei divenne un oleo de rotolava la sua mona d'acqua nera, nera. Oh, e molto più giù, in lei, gli ditti si separarono e si squacciarono, in lunghi moroni che si vedevano lontani, e poi, anche in corrispondenza del punto più simile gli ditti si separarono e si squacciarono, dal centro della terra protrazione, via via che il pistone rotolava, sempre più a fondo; e lei, sempre più a fondo, sempre più a fondo si scioglieva, sempre più geni i moroni di lei rotolavano lontani verso qualche riva, scoprendo [...]."
- D.H. Lawrence, "Lady Chatterley's love." (1928)

" Come faccio a ritagliarlo? Diciamo: come fu annunciarci
con la nave che, nonostante la molesta, la vita è per
sempre lì, presente, pronta. [...] Ma non vedo alcuna
relazione tra lui e i miei genitori. Lui è, come dire?
il depositario di qualche cosa che non è mio, un po' come
un reddito a cui è stata affidata un' anima per carità.
Ma l' anima non è mia. [...] Qualche volta penso che
appartenga ad un dio ignoto diverso però da quello che
le sue potenze oppro al collo."

- A. Mauria, "La cosa" (1983)

" Il corpo, residuo ultimo della ritualità e del formoso:
il corpo lo abbiamo tutti ed è forse l' unico potere
che ci è rimasto. Quando non si può agire più su
nulla, sul corpo si può ancora."

- Simona Vinci

IL CORPO NASCOSTO.

Nascondino. Dove mettere il proprio corpo per non essere trovati. La percezione di sé, e dello spazio necessario per essere contenuti. Nascondersi dietro a un dito. Nascondere la testa nella sabbia. Nascondersi nel luogo più in vista, come la Lettera rubata di Edgar Allan Poe. Poi, ci si nasconde da un predatore, da un cacciatore, oppure si è predatore e cacciatore. Nascosti, si dà comunque notizia di sé: il suono del respiro, allora va trattenuto. L'odore: i cacciatori primitivi avevano imparato a dissimularlo. Se si tocca con le mani un cucciolo di cervo, la madre sentirà l'odore e lo rifiuterà. Nascondino è un gioco antichissimo: i greci lo chiamavano apodidraskinda, che significa fuggire e nascondersi, per i celti era un rituale di primavera, in Europa nel diciassettesimo secolo era praticato dai giovani nobili come forma di socialità e corteggiamento. In alcune regioni è chiamato nasconderella, in altre rimpiazzino. Di solito c'è un cacciatore, e molte prede che corrono a nascondersi. C'è la statistica del branco, meglio: dello stormo. Se siamo in tanti e fuggiamo, ci sono meno possibilità che il predatore catturi *proprio me*. Probabilmente, se lo stormo si coalizzasse e assalisse il predatore, certo alcuni componenti dello stormo morirebbero, ma meno di quelli che un cacciatore potrebbe uccidere - in condizioni come quelle avvenute sull'isola di Utoya, dove Anders Behring Breivik ha ucciso 69 persone. Lo stesso può dirsi degli omicidi di massa nelle scuole statunitensi. C'è un nascondino verso il basso: le prede e i cacciatori. E c'è un nascondino verso l'alto: i senatori americani non faranno mai passare una legge che proibisce la libera vendita delle armi, perché i loro partiti prendono finanziamenti dalle multinazionali che fabbricano armi. Si nascondono dietro ad altre motivazioni, ragioni, la libertà, ogni cittadino ha diritto a difendersi. Nel Far West aveva ancora senso. Ci sono ovviamente eccezioni che confermano la regola: "Io sono leggenda" di Richard Matheson, un solo sopravvissuto della razza umana in un mondo abitato solo da vampiri. Comanda la maggioranza. La storia la fanno i vincitori. La minoranza si nasconde, come in Guerre Stellari i ribelli sul pianeta Hot - finché non vengono scoperti. L'archetipo della caccia ha infinite epifanie. Nascondino è la prova generale di quello che avverrà per il resto della vita. L'istinto a scovare cose, a cercare. I cavalieri medievali partivano per la *cerca*, ovviamente la prima era quella del Santo Graal. Dov'è Wally? è un libro e un gioco, in cui bisogna passare in rassegna mille microscopici dettagli di un'illustrazione per trovare, appunto, Wally. Una forma di vertigine della lista, di cui ha parlato Umberto Eco nel suo saggio.

ANCORA: C'È UNA PUNTATA DEI MONTY PYTHON, IN CUI SI RACCONTA DI UNA SFIDA A NASCONDINO CHE HA PER CAMPO DA GIOCO L'INTERO PIANETA, E DURA ANNI.

OPPURE: MARINA ABRAMOVIC HA LACCIATO DISPOSTO CHE ALLA SUA MORTE VENGANO APPRONTATE 3 ISOLE, E CIASCUNA VENGA COLLOCATA IN CITA' DI 3 DIVERSI CONTINENTI, DA POCCHISSIMI SAPRANNO - E DOVRANNO MANTENERE IL SEGRETO - IN QUALE DELLE 3 SI TROVA REALMENTE IL SUO CORPO.

X

IL CORPO OSCURO.

Valerio Pellegrini, Cose oscure e inquietanti ai confini della realtà onirica.

L'Altro mostruoso è irriducibile e ineluttabile

In *Eraserhead* non ci sono invasioni aliene o interdimensionali eppure ci sono inconfondibili elementi fantastici e horror, in particolare il perturbante freudiano (cfr. Freud, 2002). Da notare che Lynch si afferma come regista con due primi lungometraggi che ruotano attorno alla figura dell'outsider, del genoma mutante, del deforme per natura.

Dopo *Eraserhead*, arriva *The Elephant Man* che vale numerose candidature al Premio Oscar. Per Leslie Fiedler, che pure aveva indagato il fenomeno dei freaks e degli outsiders correlandolo alle radici della cultura letteraria americana (cfr. Fiedler, 2018), ciascun individuo definibile (o che si autodefinisce) come normale porta con sé un "Altro irriducibile", simbolicamente mostruoso: una "persona affetta da malformazione congenita, un essere umano nato troppo grande o troppo piccolo, con troppi arti o troppo pochi, con i capelli da un'altra parte o gli organi sessuali indefiniti" (Fiedler, 1998).

Nel corso di *Eraserhead*, il regista sovrappone con varie metodologie l'immagine di Henry con quella del figlio mostruoso: doppie esposizioni, dissolvenze e, infine, la testa del mostriciattolo posta sul corpo decapitato di Henry. Nel sogno in cui la donna, sorta di mostruosa Marilyn, nel termosifone canta "In Heaven Everything is Fine" Henry perde letteralmente la testa che finisce col diventare materia prima per una fabbrica di matite con gomma da cancellare. Molto conveniente avere una mente che scrive e che poi può cancellare a piacere, anche dopo un infanticidio o dopo un incesto-femminicidio (Laura Palmer). Robin Wood sottolinea che il vero oggetto del genere horror è il tentativo di far emergere tutto ciò che la nostra civiltà reprime e qualsiasi lieto fine (come quando ci si risveglia alla fine di un incubo) non sarebbe altro che il ripristino della repressione (cfr. Wood, 2018).

In *Eraserhead*, a essere perturbante non è tanto il piccolo mutante, quanto le fantasie di Henry ovvero il rappresentante dell'umano medio. Quando l'uomo pugnala con una forbice suo figlio dichiara la sua natura mostruosa e il corto circuito emotivo è tale da far scoppiare tutta l'elettricità dell'appartamento. Saette che sottolineano l'apice del rigetto antifamilistico e dello scontro padre/figlio che si risolve in un infanticidio/parricidio. In un certo senso anche il padre muore perché dopo l'uccisione del bambino una visione mostra il planetario posto al centro della coscienza di Henry che si sgretola. Tutto viene divorato dall'oscurità e il racconto si chiude con la donna del termosifone che ancora una volta canta "In Heaven Everything is Fine". Evidentemente l'ultima stanza del film si trova nell'aldilà.

Anche qui veloci anticipazioni di dispositivi molto presenti nella terza stagione di *Twin Peaks*. L'onnipresente elettricità e la testa del piccolo sul corpo del padre che ricorda i globi dorati come quello che sostituisce la testa di Dougie Jones (eccentrico personaggio che,

come Henry Spencer, se ne va in giro fuori moda e con un taglio di capelli improponibile).

Il grottesco collocamento della testolina del figlio sul corpo del padre rappresenta bene un tratto distintivo del cinema di Lynch che riesce ad alternare magistralmente il grande e il piccolo molestando il senso delle proporzioni anche geometriche dello spettatore.

Henry Spencer è un tipografo con una stramba pettinatura. Vive solo in un minuscolo e anonimo appartamento in una cupa palazzina in una cupa periferia industriale. Nonostante se ne vada in giro con delle penne in un taschino e un'irritante colonna di capelli sulla testa, Henry ha una fidanzata di nome Mary. Il matrimonio è sollecitato senza troppi giri di parole dalla madre di lei quando Mary rimane incinta. Nasce un bimbo mostruoso, una sorta di larva umanoide senza arti e con una faccia da agnello (feto prematuro o spermatozoo troppo cresciuto?) che piange continuamente. Esasperata dalla privazione del sonno, Mary abdica al suo ruolo di madre. Henry prova a portare avanti da solo il nucleo familiare prendendosi cura del piccolo che nel frattempo si ammala. *Eraserhead*, il primo lungometraggio di David Lynch, parte dunque da un plot banalissimo: una torbida piccola telenovela fatta di desideri inappagati, rifugi sotterranei e famiglie in putrefazione.

L'esordio dei multiversi misteriosofici e psicoanalitici di David Lynch è ora distribuito anche in alta definizione (il film è in blu-ray per la prima volta, oltre che in dvd) grazie a un'operazione di crowdfunding di CG Entertainment e Minerva Pictures. L'edizione in blu ray – con il solo audio originale DTS HD 2.0 e Dolby Digital 2.0 con sottotitoli in italiano – include non pochi contenuti speciali. In primis, *Storie*, il documentario di David Lynch su *Eraserhead*, la serie animata di otto corti *Dumbland* e altri quattro cortometraggi introdotti da David Lynch: *The Amputee*, *The Cowboy & The Frenchman*, *The Alphabet Lumière*, *The Grandmother*, *Six Men Getting Sick*, *The Alphabet* (solo gli ultimi tre nel dvd).

Torniamo a *Eraserhead*. Il modo di raccontare fa la differenza: *Eraserhead* si distingue a cominciare dal bianco e nero che da una parte serve a esaltare il grigiore dello sfondo industriale (referente di una condizione umana opprimente), dall'altra veste bene con una dimensione onirica. Le allucinazioni dei primi minuti anticlimax chiariscono sin da subito le priorità del regista, apparentemente insensibile alle istanze della spettacolarità cinematografica. *Eraserhead* comincia con lente, incomprensibili sequenze che stabiliscono una surreale connessione tra un planetoide e ciò che avviene sul nostro pianeta o meglio nella mente di Henry Spencer. Sul planetoide ci sono solo rocce e le inquadrature insistono sui dettagli di pori e scanalature. Lo abita un misterioso operaio dal volto deturpato che muove delle leve. Come se all'elemento minerale, là da sempre, indistruttibile e imperturbabile, venisse assegnato l'incarico di arbitrare la partita tra organico e inorganico, tra creature biologiche e dispositivi sociali e tecnologici. Con un movimento di macchina verso l'alto capiamo di aver esplorato uno spazio interiore e il nostro sguardo sembra finalmente emergere dalla pesantezza di un incubo per guadagnare l'esterno. Ma anche qui, nonostante la luce diurna, il protagonista vaga in una realtà per niente allettante.

Tra ferraglia rugginosa e cumuli di detriti, gli appartamenti di *Eraserhead* sono isole avvolte da misteriose nebbie e da invadenti suoni di tubature e liquidi che fluiscono o evaporano. In questo disagio vengono diluite non solo le certezze positiviste della modernità ma anche i

fondamenti della socializzazione pre-moderna, in particolare il concetto tradizionale di famiglia. *Eraserhead* è come un episodio (molto, molto particolare) di *Ai confini della realtà* che ci mostra quanto sia effimero il desiderio di trovare pace e appagamento nel dispositivo della famiglia inteso come gettone per aderire alla norma sociale.

Nelle mani di David Lynch la delicatezza di quella materia chiamata socializzazione primaria (l'imprinting, i primi contatti tra l'individuo e il mondo esterno) viene brutalmente condizionata dall'egoismo. L'umanoide figlio di Henry, oltre ad appartenere alla categoria *freaks* e a essere cagionevole di salute, finisce col perdere la vita perché ridacchia del padre, della sua solitudine derivante da desideri programmaticamente irrealizzabili. In fondo il mostruoso spermatozoo vivente è un ideale simbolo della fragilità della famiglia lynchiana. Ma in *Eraserhead* tutti i rapporti umani sembrano insostenibili. Prima di raggiungere Mary (per la cena in cui lui sarà costretto a sposare la ragazza), Henry deve frugare in un cassetto alla ricerca di una vecchia foto strappata di lei, come se avesse bisogno di qualcosa per ricordare, una rappresentazione grafica per farsi coraggio e affrontare quel legame umano.

Cena a casa di Mary. Interno, notte. I genitori di lei e la nonna sembrano meccanismi viventi ormai logori: cigolano, si muovono fuori sincrono, agiscono come automi senza emozioni o aspettative. Misteriosi rumori, intercalati da silenzi assoluti e imbarazzati. La cosa più distensiva della cena è il pollo nel piatto che prende vita dimenandosi e sanguinando. Quando la madre di lei (che tra l'altro si presenta con un occhio pesto) mette alle strette Henry per il matrimonio lo stesso Henry comincia a sanguinare. Con *Eraserhead* Lynch si presenta al grande pubblico aggredendo non solo le facciate sociali ma anche i codici di genere partendo dalla semplicità routiniera della soap-opera. Non a caso la madre di Mary è interpretata da Jeanne Bates, veterana attrice di soap opera.

In sottofondo liquidi in ebollizione: molecole che passano improvvisamente dalla stasi al movimento denunciando un insospettabile status vitale. Routine sentimentali, desideri sessuali e vortici emotivi spiraliformi sono circuiti che rimandano all'avvitamento su sé stessi dei protagonisti, a moti passionali distruttivi che il perbenismo e il non-detto possono comprimere fino all'esplosione travolgendo l'intorno più prossimo: la famiglia appunto.

Quello della famiglia che esplode è un tema che Lynch ha saputo sviluppare pur senza mai realizzare saghe esplicitamente familiari. Segue una strada completamente diversa rispetto a ¹¹Il padrino¹¹ di Francis Ford Coppola, eppure riesce a comunicare un analogo senso di disfacimento antropologico della struttura-famiglia.

Insomma alla fine degli anni Settanta Lynch è riuscito solo a crearsi una importante nicchia di attenzione con la sua particolare interpretazione del linguaggio cinematografico. Ma all'inizio degli anni Novanta, con *I segreti Twin Peaks*, quell'attenzione diventa un vero e proprio fenomeno di massa che stravolge il linguaggio delle serie tv generando nuovi standard che perdurano ancora oggi. Con *Twin Peaks* David Lynch arriva a imporre a un pubblico mainstream quelle complesse sfumature morali che daranno forma alle famiglie televisive postmoderne degli anni Duemila come *I Soprano* o *Breaking Bad*.

Il mostriciattolo che soffre è l'alba delle allegorie horror e melodrammatiche che vedremo negli interni domestici di *Twin Peaks*. Al centro vi è sempre l'uccisione di un figlio: il piccolo-

grande spermatozoo di Henry Spencer e la giovane Laura Palmer. In effetti l'infanticidio finale di *Eraserhead* sembra una prefazione alla popolare serie televisiva ideata da David Lynch e Marc Foster, le cui prime due stagioni ruotano attorno al caso Palmer. Il serial ha avuto un prezioso epilogo nel 2017 con una terza stagione. I canoni soap che traslano da *Eraserhead* alle tre stagioni di *Twin Peaks* sono soprattutto le tresche amorose e la preminenza accordata al fattore economico nel definire i ruoli sociali.

A questi si aggiunge la claustrofobia dell'ambientazione geografica e morale che ricorda la comunità di Peyton Place, in particolare "I peccatori di Peyton Place", l'adattamento cinematografico 1957 del romanzo di Grace Metalious, un caso che sconvolse l'America (cfr. Chiara, 2015). Sin dalla sua prima opera David Lynch dichiara che non sarà certo l'adesione al costruito sociale della famiglia (vedi lo squallido ménage dei genitori di Mary, praticamente degli automi, o i pericolosi demoni che albergano nei genitori di Laura Palmer), né l'edonismo o il percorso sciamanico a colmare i vuoti congeniti dell'umano.

Nelle stanze grigie e in penombra di *Eraserhead* c'è l'intuizione della via onirica non per raggiungere una verità ma piuttosto per orientarsi tra le proiezioni di costrutti emotivi complessi. La famiglia o la fuga dalla famiglia in primis.

La cantante nel termosifone, la ragazza dei sogni di Henry, mostra all'uomo una via d'uscita schiacciando creaturine simili a spermatozoi. Al suo primo lungometraggio Lynch delinea dunque inconfondibili temi visivi polisemantici come quello del cordone-ombelicale-spina-dorsale allegato a una testa tonda. Allegoria spermatica che tornerà nella terza stagione di *Twin Peaks* dove queste figure filamentose che si staccano dai corpi saranno addirittura la rappresentazione dell'origine e della trasmissione del male.

Certo nelle stanze di *Eraserhead* manca la complessità allegorica che i numerosi ambienti di *Twin Peaks* faranno esplodere in molteplici direzioni, introducendo nella visione lynchiana gli amici, la detection speculativa, il bosco, il contatto sciamanico con la Natura, le energie cosmiche che possono essere solo sfiorate dagli umani.

A ben vedere anche gli interni di *Eraserhead* sono pieni di erba, terriccio e cespugli che rimandano al sogno impossibile di una Natura addomesticata. Un ambiente fortemente connotato dall'impatto antropico che prova a reagire insinuando elementi organici dove può. Quel cumulo di terriccio che ospita dei ramoscelli spogli sul comodino di Henry è forse un prototipo di quello che sarà il ceppo per la Signora Ceppo in *Twin Peaks*.

I pochi semplici interni di *Eraserhead* sono le prime stanze del subconscio secondo David Lynch, anticipo di future esplorazioni ben più ampie. In effetti le prime inquietanti sequenze del film, oltre ad annunciare gli intenti surrealisti, sono anche un assaggio di quegli ambienti immaginari (come per esempio la lounge rossa) che costituiranno il vero marchio di fabbrica visivo di *Twin Peaks*. Lo stesso dicasi per il teatrino contenuto nel termosifone di Henry che ritroveremo spesso negli intermezzi onirici di *Twin Peaks*. *Eraserhead* è un condensato, una sorta di bozza ad alta intensità teorica del rapporto tra il dentro e il fuori, tra il sotto e il sopra che Lynch svilupperà più pienamente altrove.

Gli spazi del reale e dell'immaginazione non sono mai realmente separati in Lynch. Altro

marchio di fabbrica del regista è l'originalissimo *découpage* sonoro che compare proprio in *Eraserhead*. I suoni hanno "una funzione precisa, quella di spingerci avanti nel film" (Chion, 2000) e di legare gli spazi visibili con quelli non visibili della psiche e dei sogni-premonizioni. Più volte nella sua filmografia Lynch scaglierà contro le orecchie dello spettatore tutta la potenza evocativa e perturbante di questi suoni che si muovono con estrema libertà rispetto alla fonte, per esempio in *Muholland Drive*. La capacità lynchiana di mettere in comunicazione universi paralleli e habitat audiovisivi contigui è particolarmente attuale visto l'odierno pullulare di narrazioni basate sui multi-versi.

In *Eraserhead* non ci sono invasioni aliene o interdimensionali eppure ci sono inconfondibili elementi fantastici e horror, in particolare il perturbante freudiano (cfr. Freud, 2002). Da notare che Lynch si afferma come regista con due primi lungometraggi che ruotano attorno alla figura dell'outsider, del genoma mutante, del deforme per natura.

QVA IL
TESTO
SI
RIPETE.

Dopo *Eraserhead*, arriva *The Elephant Man* che vale numerose candidature al Premio Oscar. Per Leslie Fiedler, che pure aveva indagato il fenomeno dei freaks e degli outsiders correlandolo alle radici della cultura letteraria americana (cfr. Fiedler, 2018), ciascun individuo definibile (o che si autodefinisce) come normale porta con sé un "Altro irriducibile", simbolicamente mostruoso: una "persona affetta da malformazione congenita, un essere umano nato troppo grande o troppo piccolo, con troppi arti o troppo pochi, con i capelli da un'altra parte o gli organi sessuali indefiniti" (Fiedler, 1998).

Nel corso di *Eraserhead*, il regista sovrappone con varie metodologie l'immagine di Henry con quella del figlio mostruoso: doppie esposizioni, dissolvenze e, infine, la testa del mostriciattolo posta sul corpo decapitato di Henry. Nel sogno in cui la donna, sorta di mostruosa Marilyn, nel termosifone canta *In Heaven Everything is Fine* Henry perde letteralmente la testa che finisce col diventare materia prima per una fabbrica di matite con gomma da cancellare. Molto conveniente avere una mente che scrive e che poi può cancellare a piacere, anche dopo un infanticidio o dopo un incesto-femminicidio (Laura Palmer). Robin Wood sottolinea che il vero oggetto del genere horror è il tentativo di far emergere tutto ciò che la nostra civiltà reprime e qualsiasi lieto fine (come quando ci si risveglia alla fine di un incubo) non sarebbe altro che il ripristino della repressione (cfr. Wood, 2018).

In *Eraserhead*, a essere perturbante non è tanto il piccolo mutante, quanto le fantasie di Henry ovvero il rappresentante dell'umano medio. Quando l'uomo pugnala con una forbice suo figlio dichiara la sua natura mostruosa e il corto circuito emotivo è tale da far scoppiare tutta l'elettricità dell'appartamento. Saette che sottolineano l'apice del rigetto antifamiliistico e dello scontro padre/figlio che si risolve in un infanticidio/parricidio. In un certo senso anche il padre muore perché dopo l'uccisione del bambino una visione mostra il planetoide posto al centro della coscienza di Henry che si sgretola. Tutto viene divorato dall'oscurità e il racconto si chiude con la donna del termosifone che ancora una volta canta *In Heaven Everything is Fine*. Evidentemente l'ultima stanza del film si trova nell'aldilà.

Anche qui veloci anticipazioni di dispositivi molto presenti nella terza stagione di *Twin Peaks*. L'onnipresente elettricità e la testa del piccolo sul corpo del padre che ricorda i globi

dorati come quello che sostituisce la testa di Dougie Jones (eccentrico personaggio che, come Henry Spencer, se ne va in giro fuori moda e con un taglio di capelli improponibile).

Il grottesco collocamento della testolina del figlio sul corpo del padre rappresenta bene un tratto distintivo del cinema di Lynch che riesce ad alternare magistralmente il grande e il piccolo molestando il senso delle proporzioni anche geometriche dello spettatore.

La testa che scrive e cancella rappresenta bene uno scambio intergenerazionale e la ciclicità antropologica del conflitto padre/figlio. La psicanalista francese Julia Kristeva indica nell'“abiezione” l'elemento centrale del mostruoso: ciò che non “rispetta i limiti” e in particolare ciò che “turba un'identità, un sistema, un ordine” (Kristeva, 2006). La studiosa sottolinea dunque come orrorifico il continuo attraversamento dei confini tra il sé e l'altro, tra l'interno e l'esterno, ivi compresa la sessualità. Questa teoria completa lo sguardo di Freud sul perturbante offrendoci un'ulteriore chiave di lettura del volo lynchiano che vede sempre sfumata la separazione tra gli spazi dell'immaginazione, del sogno, dell'interiorità (le possessioni in *Twin Peaks*), dei corpi e del mondo reale.

Ma il dualismo grande/piccolo in Lynch è una metodologia più ampia che si snoda attraverso campi strettissimi di dettagli horror seguiti da placidi campi lunghi che mostrano la calma e l'immobilità di ambienti chiusi e apparentemente controllabili. I lenti totali di Lynch celano sempre angoli poco illuminati e nicchie da approfondire. Lo stesso Lynch indica in quegli angoli oscuri la presenza di qualcosa di tremendamente poetico e vero.

“I like things that go into hidden, mysterious places, places I want to explore that are very disturbing. In that disturbing thing, there is sometimes tremendous poetry and truth” (Sheen, Davison, 2004).

Solo una cosa è certa nelle visioni di Lynch: gli spazi sotterranei dell'inconscio sono sempre calmi e lenti. In essi vengono placidamente determinati gli spostamenti che agiteranno la superficie cosciente, spesso rimescolata da esplosioni di violenza brutale. In storie di personaggi passivi, kafkiani, fragili prede di sabbie mobili fatte di emozioni e ansie, David Lynch ama far sbocciare la passionalità improvvisa.

Il corpo cosa.

"The Thing di John Carpenter" a cura di Enrico Lorenzo Cassini

La superficie e l'abisso Percorsi culturali politici nel cinema americano degli anni Ottanta

Non è un caso che la critica americana, assai contraria alla violenza del film, abbia stigmatizzato la furia "hardcore" del lavoro di Carpenter. Non si tratta di pornografia nei termini tradizionali del concetto, evidentemente, piuttosto di una esposizione totale dell'orrore, di una disposizione "vedere tutto" e a non occultare nulla, proprio come fa la "Cosa" quando fuoriesce dai corpi che la ospitano. Si tratta di una "panvisibilità" diversa da quella di Cronenberg, perché accolta nell'alveoli di un genere né denegato né intellettualizzato, laddove il cineasta canadese lavora sull'eccesso attraverso la speculazione filosofica. Questa profondità della visione, nella sua esplosione improvvisa a partire dal già noto o dall'apparentemente conosciuto, contiene più di un motivo interpretativo. Di quello politico, abbiamo detto: l'America non è così pacifica come sembra, e le microsocietà che la rappresentano ne sono dimostrazione non appena vengono messe in discussione. Dal punto di vista metacinematografico, c'è altrettanta carne al fuoco (è il caso di dirlo, per un film in cui lattice e lanciafiamme prendono il sopravvento). La nota lettura di Enrico Ghezzi, per esempio, offre questa prospettiva: "La cosa è il principio stesso della trasformazione, adottato per la prima volta insieme come forma narrativa, oggetto della narrazione, generatore di immagini. Che la cosa sia il cinema ribaltato all'interno di se stesso è abbastanza chiaro. (...)

Sia che immaginiamo – con Ghezzi – che "the thing" sia il cinema, ovvero che il film di Carpenter parli di un oggetto metamorfico e irriducibile, ribelle e aggressivo, imprevedibile (teoricamente) e affascinante (poiché ci guarda e ci pietrifica in stile Medusa, come dimostra il primo cadavere congelato a guisa di body art); sia che invece di metacinematografico nella Cosa troviamo soprattutto la sfida lanciata alla rappresentazione ottantesca del film americano; in entrambi i casi, diciamo dunque, la lettura non appare priva di fondamento. E anche quando si sfiora l'interpretazione in eccesso, essa viene tranquillamente riassorbita nell'ordine del credibile, almeno alla luce di quanto avvenuto nel cinema americano di quel decennio. Molto del "visibile" del film si gioca – come noto – sulla straordinaria matericità (e qualità, insieme) degli effetti speciali di Rob Bottin. Anche in questo caso, però, la forza immaginifica delle figure mostruose proposte travalica il mero aspetto della tecnica combinatoria e plastica per raggiungere quello della dominante estetica. Il mostro di Carpenter è totalmente amorfo, nel senso che assume sembianze delle cose che tocca ma – a differenza del droide digitale in metallo liquido di Terminator 2 – prima di sostituire persona o animale che sia, necessita di una lunga metamorfosi sanguinosa e repellente. Ecco perché se il terrore dell'identità permette a Carpenter di alludere persino a l'invasione degli ultracorpi (in entrambi i casi il problema è riconoscere il vero io delle persone che ci circondano, e comprendere chi di loro agisce sotto mentite spoglie), si scopre altresì che lo spettacolo più agghiacciante è nella spaventevole varietà delle trasformazioni rappresentate. Teste/granchio, volti e zanne dentro altri volti e zanne retrattili, corpi ibridati, arti che si allungano e accorciano in un tripudio di carne, eiezioni e iniezioni di ogni genere di liquame esibiscono a tutt'oggi un repertorio impressionante. E dire che siamo in un'epoca nella quale – tra C.S.I., Nip/Tuck, reality chirurgici e decapitazioni via web – dovremmo aver innalzato di molto il grado di sopportazione del ripugnante. Segno che il lavoro di Carpenter va nella direzione di rendere indivisibile l'aspetto orrifico da quello metaforico, di dispiegare un thriller dell'identità in forma splatter piuttosto che un horror sanguinoso con inserti pensosi. Secondo Luc Lagier e Jean-Baptiste Thoret, per esempio, l'orrore della "Cosa" "risiede anzitutto nell'incapacità dello spettatore a determinare la forma originale e invariante del nemico. Le sue aberrazioni organiche e morfologiche sfuggono infatti a ogni tentativo di classificazione. (...) La Cosa possiede tutte le caratteristiche di una creatura abietta".

Molto si deve all'unità di luogo e azione. L'Antartide offre uno spazio immenso ma evidentemente impraticabile. Il freddo assedia i protagonisti, per cui "là fuori" non c'è salvezza. Il che è molto suggestivo, visto che Carpenter non cerca neanche un momento di nascondere i propri riferimenti al western, a cominciare dall'abbigliamento dei personaggi, agghindati con orpelli da cowboy. MacReady – alias Kurt Russell –, poi, è un classico eroe westerner: di poche parole, rude, un po' paranoico, insofferente alle regole, certamente impaurito ma con le caratteristiche immanenti del leader. Veste pantaloni sdrucciti, giacche di cuoio, cappelli da cowboy e tiene la pistola nella fondalegata alla gamba. Ora, se ci limitassimo a queste allusioni di maniera, ci sarebbe poco da riflettere. Invece, il gioco di Carpenter è più sottile: il rifugio del gruppo è un fortino, un altro avamposto è stato

X

assalito e la visita di MacReady e del dottore rimanda a quella di mille film western nei quali si giunge a carneficina avvenuta (ricordate la distesa dei corpi martoriati da Sierra Charriba quando arriva Charlton Heston, nell'omonimo film di Peckinpah?). Ma, sublime crudeltà, nessuno può prendere un cavallo e mettersi in fuga nelle distese rocciose o a spasso nella prateria. Il bivacco finale, anch'esso western, dei due sopravvissuti, è destinato a vita breve. Un po' di whisky e qualche fiammella potranno proteggere ben poco i personaggi assediati dal gelo e dalla "Cosa". Fuori non c'è salvezza (lo spazio aperto è dunque un luogo di morte certa) e dentro c'è il nemico. Una situazione senza uscita, dunque, oltre che un asse narrativo sul quale costruire gli elementi di tensione e sofferenza.

George Rohmer, "Quarant'anni di paranoia: La cosa!

Nel giugno del 1982, quando esce nei cinema americani appena due settimane dopo E.T., La cosa di John Carpenter viene dichiarato "noioso", "spazzatura istantanea" e addirittura "la quintessenza del film per coglioni degli anni '80". È stato detto e scritto molto sul perché il film abbia fallito o sia stato attaccato con così tanto livore dalla stampa americana: dalle sue immagini troppo forti per l'epoca (le creature progettate da quel genio assoluto del vincitore di Jimmy Bobo alla carriera Rob Bottin) al contesto sociale sfavorevole (una recessione, non certo l'occasione migliore per distribuire un horror disturbante e nichilista), da una campagna pubblicitaria poco convinta al fatto che, come accennato, La cosa uscì appena due settimane dopo che un alieno buono aveva conquistato i cuori di tutta l'America col suo ditino luminoso. Una serie di coincidenze infelici che possiamo riassumere in una sola parola: sfiga. Per parlare di La cosa è impossibile non parlare del contesto in cui fu realizzato, che alla fine fu anche causa della sua disfatta (perché laggente non vogliono sentirsi dire quanto sia tutto una merda e preferiscono gli alienini). Nei primi anni '80, gli Stati Uniti uscivano da un periodaccio orrendo: la guerra nel Vietnam e il Watergate avevano messo fortemente in crisi la sicumera a stelle e strisce, quell'idea, precedentemente intoccabile, che l'America fosse "la terra dei liberi e la patria dei coraggiosi", un porto franco e una terra vergine da conquistare con il sudore della fronte e il genio imprenditoriale, popolata da uomini retti e sorretta da valori incrollabili.

Questa crisi si legge benissimo nelle differenze tra La cosa da un altro mondo, il film di Christian Nyby e Howard Hawks che per primo adattò il racconto Who Goes There? di John W. Campbell Jr., e La cosa di Carpenter. Da una parte abbiamo un classico film di fantascienza anni '50, in cui il mostro è ben definito e, pur avendo una forma umanoide, è l'esatto opposto di noi, una creatura vegetale. È l'altro, il diverso, il corpo estraneo che va fermato. Il film esce nel 1951, a ridosso della Seconda Guerra Mondiale e prima della Guerra Fredda e del maccartismo. Il nemico è ancora Hitler, al massimo Stalin. Il nemico è la non-America. La cosa rigetta tutto questo per tornare alla novella originale, in cui l'alieno è un mutaforma. Il nemico, dunque, non è più qualcosa di definibile, si muove tra noi di nascosto ed è impossibile da individuare, perché ci somiglia. È una spia comunista, anzi no: trattandosi di Carpenter, è più che altro l'idea che il tuo vicino possa essere una spia comunista. E dunque il nemico siamo noi stessi, che ci facciamo guidare dalla diffidenza e dalla paranoia e finiamo per scatenare delle guerre. La cosa è, se mi permettete, un film "di sinistra", laddove La cosa da un altro mondo era "di destra". Carpenter, come tutte le persone di sinistra, si fa mille pippe, cercando di comprendere le dinamiche del male, lo disseziona e lo esamina per trovarci solo zone grigie e nessuna risposta chiara. E di conseguenza i suoi personaggi non scopano e alla fine ci restano pure secchi.

È roba fortissima, con cui Carpenter intercetta il mood di un'intera nazione, e forse del mondo intero. Che però non ne vuole sapere, perché già le cose fanno schifo, devo pure sentirmelo dire al cinema? Eppure, se La cosa si riducesse solo a un film politico, a un instant movie confezionato come commento a un preciso momento storico, forse non sarebbe stato rivalutato, come invece è accaduto, e non verrebbe ancora oggi citato come uno dei più grandi horror/sci-fi mai fatti. Il motivo è che Carpenter fa quello che fanno tutti i grandi autori, cioè prende un dato contingente e lo eleva a tema universale, prendendo spunto dai classici per aggiornarne la portata al presente.

Anni fa, Guillermo del Toro ha tentato, senza successo, di realizzare un film tratto da Le montagne della follia di H.P. Lovecraft. Sarebbe stato bello se ce l'avesse fatta, eh? Ma in definitiva non serve, perché il film di Le montagne della follia esiste già, e si chiama La cosa. Carpenter avrà pure preso spunto da un racconto di

X

Campbell, ma Campbell aveva sicuramente letto il romanzo di Lovecraft. Alla base di entrambi c'è la stessa idea del male antico, alieno e imperscrutabile che viene risvegliato dagli uomini dopo un lungo sonno nel ghiaccio, si alza con la luna storta e decide di riprendersi il suo posto nella catena alimentare. Carpenter avrebbe sfruttato altre volte le tematiche lovecraftiane (Il signore del male, Il seme della follia), ma questa è la prima volta in cui emergono con tanta forza nel suo cinema.

Dall'altro lato dello spettro c'è L'invasione degli ultracorpi e quell'idea di perdere la propria umanità ed essere assimilati da una cultura disumanizzante. Nel romanzo di Jack Finney, e nella trasposizione di Don Siegel, l'allegoria della Guerra Fredda e della paura del comunismo era evidente. Carpenter, come detto, fa il passo successivo e arriva a puntare il dito non tanto sulla realtà della minaccia, quanto sui danni che può fare il crederci. In mezzo a questi due paletti sta la struttura da whodunit alla Dieci piccoli indiani che tanto è piaciuta a Tarantino e che qui, grazie al clima paranoide che Carpenter tesse con enorme abilità, funziona da dio. Vedere questa roba dopo una pandemia fa ancora più impressione, ora che sappiamo bene che sapore abbia la paranoia da contagio, come ci renda sospettosi e irrazionali facendo, a volte, tanto male quanto la malattia stessa.

Piuttosto che essere "la quintessenza del film per coglioni", La cosa è la quintessenza di John Carpenter, e lo è ancora di più se pensiamo che si tratta di uno dei pochi film formalmente da lui solo diretti. Dico "formalmente" perché, in realtà, Carpenter ha contribuito alla sceneggiatura di Bill Lancaster (sceneggiatore di, storia vera, Che botte se incontri gli orsi), modificandola all'occorrenza per meglio approfondire alcuni personaggi (Lancaster, secondo Carpenter, aveva esperienza con le storie corali, ma non sapeva mettere in luce i singoli) e apportando ulteriori modifiche al volo durante le riprese. Non solo: la colonna sonora sarà pure attribuita a Ennio Morricone, ma il regista ha raccontato di aver registrato di nascosto tracce aggiuntive con il fidato Alan Howarth perché l'Ennio nazionale gli aveva fornito delle musiche senza vedere il film, e per questo in alcuni casi erano inadattabili alle scene finite. Oltretutto il poco che Carpenter ha tenuto delle composizioni di Morricone (circa un'ora di musica, tra orchestra e synth, poi riutilizzata in parte da Tarantino per The Hateful Eight) è praticamente indistinguibile dalle sue colonne sonore.

È evidente che, anche all'interno del sistema mainstream di Hollywood, Carpenter stava percorrendo una strada tutta sua. Pur avendo chiesto lui stesso a Morricone di scrivere la colonna sonora, si dimostrò incapace di staccarsi dalla sua precisa idea di cinema, andando avanti a cazzo dritto. Un vero artigiano dei B-movie assurto ad autore, capace di cavarsela anche nelle situazioni più difficili e di fronte a ostacoli produttivi – budget risicati, location difficili – grazie a una capacità di adattamento che farebbe invidia a qualunque alieno mutaforma. Ad esempio, una delle scene più fide del film, quella in cui il simulacro di Bennings viene catturato dal gruppo in mezzo alla neve e caccia un urlo agghiacciante, fu realizzata così perché la morte molto più articolata di Bennings era stata giudicata troppo costosa. La scena doveva mostrare sinteticamente come funzionasse la trasformazione della Cosa in essere umano: in sceneggiatura era previsto che Bennings venisse trascinato dall'alieno dentro un lago ghiacciato, rispuntando qua e là in varie fasi di trasformazione. La scena fu cancellata perché, per realizzarla, sarebbe occorso costruire un set complesso e dispendioso. Carpenter ci pensa su un attimo, rifila all'attore Peter Maloney due manone protetiche (già realizzate per altre scene) e porta a casa lo stesso risultato a costo zero e in maniera forse ancora più efficace.

Mi piace pensare a La cosa come a uno degli ultimi grandi esempi di cinema horror artigianale, prima che l'avvento della CGI mandasse in larga parte in pensione gli animatronics e gli effetti pratici. Per me l'apice di questa forma d'arte sono due scene: quella del massacro nel laboratorio de La cosa, con la testa-ragno di Norris che sgattaiola via in mezzo al caos, e quella del nido di Aliens, realizzata da Stan Winston. Quest'ultimo, per altro, ha collaborato anche a La cosa, preferendo rimanere non accreditato per lasciare tutto il merito a Rob Bottin, eroe immolatosi all'altare del cinema di menare al punto da finire ricoverato, durante la lavorazione, per esaurimento, doppia polmonite e ulcera perforata alla veneranda età di 21 anni. Le sue creazioni per il film sono ancora oggi disturbanti e disgustose, figurarsi quarant'anni fa.

La cosa è un film profondo, lungimirante e incredibilmente attuale per come mette in discussione lo status quo e le certezze del pubblico. Compresa l'idea del maschio, dell'uomo vero che qui viene costantemente messo alla berlina per mezzo di un cast tutto maschile minacciato da un'entità cazzovaginesca che assimila le vittime penetrandole e spruzzando liquami. Qualcuno ci ha letto un altro tipo di paranoia: la paura di non essere uomini veri, di scoprirsi omosessuali. Lo stesso Kurt Russell, che pure emerge come l'eroe della situazione, è una specie di presa per il culo dell'eroe tutto d'un pezzo della Hollywood classica che si ritrova ad affrontare una

3

situazione troppo complicata per lui. In questo senso, MacReady anticipa il Jack Burton di Grosso guaio a Chinatown, senza le derive grottesche ma con la stessa idea di un eroe che forse è solo un tizio convinto di essere l'eroe, e che deve affrontare una minaccia decisamente al di fuori della sua portata.

Il finale, perfetto, totalmente nichilista, è il testamento di un film che ribalta completamente l'idea dell'eroe senza macchia uscito dalla Seconda Guerra Mondiale: nel sacrificio non c'è piacere, anzi, morire fa veramente schifo. MacReady e Childs (quel manzo di Keith David) forse non sono infetti, forse Childs lo è, poco importa. Quello che conta è che, anche una volta che il Male è stato sconfitto, i buoni non hanno vinto davvero. Perché la paura ti infetta col suo germe, e non ti lascia andare.

Il corpo pozzo.

Vania Russo, "Ghost in the Shell e l'ultima frontiera dell'in-umano.", 2019.

Se la tecnologia diventa un equilibrio tra l'oblio e l'identità; se le nuove narrazioni di genere si incardinano nella sconcertante ridefinizione di umano innestato nel robotico; se il tema dell'intelligenza artificiale (AI) diventa un compromesso tra l'etica stanziale e l'etica nomade, allora potremmo essere, tra le altre cose, nella ostentata rielaborazione del famoso (ma pressoché incompreso) anime diretto dal regista giapponese Mamoru Oshii: Ghost in the Shell, letteralmente «fantasma nella conchiglia», che in italiano potremmo più efficacemente tradurre con «spirito nel guscio». Nella cultura nipponica il fantasma nasce quando il reikon (spirito/anima) entra in contatto con il mondo fisico diventando yūrei, un essere spirituale in grado di interagire emotivamente e – cosa ancora più interessante – mentalmente con il mondo dei viventi. Lo Shell, invece, oltre a richiamare l'idea di «guscio», propone chiari riferimenti al mondo informatico, dove è identificato come interfaccia di comando testuale utilizzata per accedere ai sistemi informatici.

Ghost in the Shell in origine è un manga, semplificando un fumetto giapponese, di Masamune Shirow (pseudonimo di Masanori Ōta), un abile fumettista nipponico, classe anni Sessanta, appassionato di cultura cyberpunk, di futuri post apocalittici, di società ambigue e multiformi, dove anima e corpo si contraddicono; sanguinano, piangono e si infrangono ricomponendosi di assiemaggi mai uguali all'originale, mai tranquillizzanti. Tuttavia la cultura cyberpunk non raggiunge il grande pubblico grazie alle visionarie chine di Shirow, bensì al romanzo dello scrittore americano William Gibson, Neuromante (1984), considerato unanimemente il Manifesto del genere proto-futuristico, a sua volta innestato (è proprio il caso di dirlo) nell'impianto teorico dello scrittore di fantascienza Bruce Bethke, cui si deve l'invenzione del termine cyberpunk, titolo del suo racconto pubblicato nel 1983, e riecheggiato nelle storie in serie di Michael Bruce Sterling, che contribuisce con i suoi racconti a definire gli orizzonti antropologici del nuovo genere e di un gruppo di scrittori poi noti come artisti del Mirrorshades Movement, appellativo che si rifà a un dettaglio frequente nelle descrizioni dei personaggi da sub urbe cyberpunk: gli occhiali a specchio.

A tal proposito: chi non ricorda le lenti specchianti di Morpheus (Laurence Fishburne), il capitano dell'hovercraft Nabucodonosor che libera il Ghost di Neo (Keanu Reeves) dallo Shell in cui Matrix, sofisticato complesso di intelligenza artificiale e realtà virtuale, costringe tutti gli esseri umani al fine di produrre energia per le Macchine? In effetti Matrix, il fortunato film di fantascienza in salsa cyberpunk del 1999 scritto e diretto da Andy e Larry Wachowski, è uno degli eredi nobili della filosofia del Ghost in the Shell. Nei meandri narrativi in tinta cyberpunk, il cupo gotico romanzesco si nutre di scienze avanzate, information technology, e di cibernetica. Negli annebbiamenti al neon di vicoli privi di cielo e drogati di rendering, le tecnologie di basso consumo e gli innesti potenziati hi-tech rilasciati dalle big della produzione pop consumistica, si mescolano alla disperazione di civiltà corrotte, multi livellate su strati contigui di erosione sociale, che rispecchiano la crescente perdita di identità umana da parte dei personaggi che popolano tanto i racconti di Gibson quanto i manga giapponesi che ne seguono. Non per niente la Terra del Sol levante sembra essere prediletta in questo tipo di storie, forse per le sue contraddizioni, l'iper-realismo tecnologico, lo sfacelo del tempo e dello spazio dell'esistenza umana in favore di accelerazioni produttive disumanizzanti, in contrasto con il profondo – e sempre più sofferente – legame con la tradizione, con la memoria.

Ghost in the shell ha toccato talmente in profondità la fantasia dei lettori, da diventare rapidamente un media franchise, un prodotto commerciale il cui marchio è stato sfruttato in tutti i canali dell'intrattenimento: serie

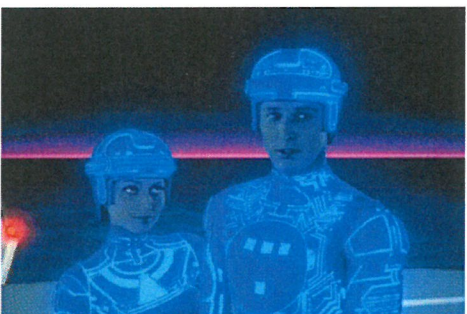
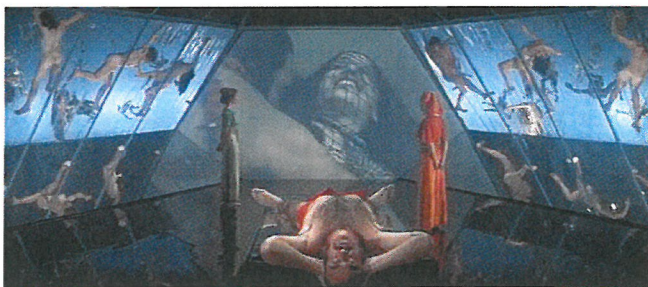
X

televisive, videogiochi, fiction, film. L'ultimo live-action, quello del 2017 del regista Rupert Sanders, interpretato dall'attrice statunitense Scarlett Johansson, nota al grande pubblico per aver recitato in modo seriale il personaggio di Vedova Nera nei film blockbuster della Marvel, ha fatto rivivere le atmosfere estreme del fumetto, pur occhieggiando al pubblico dei più giovani, con una semplificazione della filosofia di fondo. Ma qual è la filosofia di Ghost in the Shell? Perché perfino il cyber femminismo post antropico ne ha tratto spunti efficaci e "commercialmente" potenti? Il Manifesto Cyborg della filosofa femminista Donna Haraway (A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century, 1985) mette in discussione il rapporto fra genere, identità e tecnologia «Essere Cyborg anziché dea», potersi costruire (e ricostruire) un'identità, invece di vivere su coordinate prestabilite, liberarsi dal concetto di femminile e maschile; liberarsi dalla presenza dell'io, farne semplicemente a meno, annullando la fissità e scivolando, sempre più rapidamente, nella liquidità di una creazione perenne dell'individuo. Insomma, la produttiva interazione tra il potenziale rivoluzionario della tecnologia e la non umanità post moderna. La Haraway coglie l'energia rivoluzionaria della nascente cultura cyberpunk e inizia un dialogo ideologico che fonda il filone più estremo e cyber del femminismo moderno, inaugurando l'epoca della «soggettività cyborg» in chiave di rivoluzione sessuale.

Del resto, dall'affascinante Blade Runner (1982), agli psicotici body horror di David Cronenberg, passando per Johnny Mnemonic (1995), filosofia e immagini si ingarbugliano come fili elettrici; la filosofia della disumanizzazione scorre nelle sue tre principali arterie narrative – la particolare ambientazione, il cyborg e il cyberspazio – e sfama la sensibilità cyberpunk. Ma tra cinici antieroi ed egotismi perversi, resta la domanda: cosa è naturale e cosa non lo è? Chi vigila sul confine? Ghost in the Shell sembrerebbe essere proprio incentrato (il condizionale è sempre d'obbligo con i manga, in cui il dubbio interpretativo è cuore artistico) su un dilemma tra significato, interpretazione e distanza tra i due: se la tecnologia sostituisce ciò che rende umano un corpo, l'anima che fine fa? Diventa uno spirito prigioniero in un guscio incapace di interagire individualmente con gli altri, oppure può ancora liberare il suo potenziale umano, ciò che lo definisce realtà se posto innanzi alla virtualità e all'artificio tecnologico? La risposta sembra condurre al passato, ai ricordi e al legame con la fonte della vita, la madre della protagonista in particolare, che sembrano essere la «via della saggezza», l'equilibrio tra le parti. E qui torna la memoria.

La protagonista della storia – Motoko Kusanagi, il maggiore a capo degli agenti della Sezione 6 – unità di investigazione, sorveglianza e intervento – è una donna ibrida, con un corpo completamente robotizzato e il cervello umano; ricostruzione frutto di esperimenti ripetuti su più esseri umani, ai quali lei sola sopravvive, divenendo una sorta di chimera tecnologica, una creatura cyberpunk con un'anima che vive un drammatico e continuo spasmo tra la paura della morte e il terrore di perdere del tutto la propria identità residua. Nel suo mondo, la fantascienza e l'incastro informatica-criminalità sono pervasi di distopia politica, la cui autorità si sfama non più di consenso elettivo, ma di informazioni. Sono le informazioni che formano la scala di valori su cui ogni decisione viene presa. I cyborg – intesi come ibridi tra umano e robotico – sono comunque parte del tessuto sociale; chiunque può sostituire il proprio corpo biologico con parti bio-meccaniche, preservando – forse – la coscienza, che a quel punto può accedere a una rete comune. Una iperconnettività perenne, non controllabile, sicuramente manipolabile, con un labile confine tra il legale e l'illegale a fare da disarmato argine carente di etica. Ghost in the Shell, sfruttato negli anni da chi vorrebbe diluire le identità nella fluidità del divenire, pone accenti allarmistici proprio sul rischio che oggi viene volutamente appannato: in un mondo di identità virtuali, di coscienze disperse nella Rete (Ghost in the Shell definisce la Rete come «l'enorme distesa di dati che forma la coscienza cibernetica degli individui») e intelligenze artificiali che stanno imparando a fare gli uomini dove ha sede l'umano? Ancora una volta il racconto risponde: nella memoria. È proprio uno degli hacker più pericolosi del racconto, il Burattinaio, che apre al concetto di identità nella memoria: «La specie umana utilizza un sistema di memoria chiamato "geni", e acquisisce la propria individualità dai ricordi che racchiude. Anche ponendo che tali memorie possano essere paragonate a "illusioni", è comunque grazie ai ricordi che esiste l'umanità. Quando la diffusione dei computer rese possibile asportare la memoria, avreste dovuto pensare molto più seriamente a ciò che avrebbe significato».

Un monito non da poco.



Il simulacro, il doppio, il clone in Annihilation; La cosa di Carpenter; Il pasto nudo di Cronenberg; Zardoz di Boorman; Stati di allucinazione di Russell; THX 1138 di Lucas; Dark Star di Carpenter; Tron di Lisberger; The society di Yuzna; The toxic avenger di Kaufman; Goonies di Spielberg; Elephant Man di Lynch.

Il corpo batemaniano.

Luca Mirarchi, "Autopsia di uno scandalo",

Patrick Bateman, di giorno, è un bel ragazzo di successo che lavora a Wall Street, ossessionato dai capi firmati e da tutti i dettami consolidati dell'upper class; di notte, si trasforma nel più spietato dei serial killer. Il germe dell'idea nacque in Ellis dalla frequentazione di quegli yuppie — e del jet set culturale di Manhattan — che avevano trovato un'incarnazione filmica nell'archetipico Gordon Gekko/Michael Douglas di Wall Street (1987), diretto da Oliver Stone. Ellis sublimò il senso di alienazione e di rabbia verso un ambiente che lo attraeva — e che al tempo stesso detestava — facendo di Bateman un emblema della violenza più cieca e insondabile — come del resto cieche e insondabili appaiono le fluttuazioni dei titoli di borsa che indirizzano i nostri destini.

Era il tempo di Ronald Reagan e di Sylvester Stallone/Rocky Balboa che mettevano al tappeto l'Unione Sovietica, erano gli eccessivi e luccicanti anni Ottanta, una decade irripetibile, una decade che forse non è mai davvero finita. Ed è certamente singolare, alla luce degli sviluppi più recenti delle Presidenziali negli Stati Uniti, notare come, da una cernita delle occorrenze dei nomi di personaggi celebri elencati nel libro — una delle marche stilistiche dell'autore — il nome di Reagan ricorra solo quattro volte, mentre quello di un tale Donald Trump, imprenditore spregiudicato e forte presenza mediatica, venga citato addirittura in trenta passaggi del libro. Trump era infatti uno degli idoli di Bateman, che lo vedeva come un modello e considerava il suo libro best seller, *The art of the Deal*, un vademecum per la riuscita sociale. Oggi Mr Trump è il candidato ufficiale dei Repubblicani alla Casa Bianca, e il suo slogan principale, *Make America great again*, è diventato popolarissimo fra gli elettori. Già, ma a quale America si riferisce? Esiste un'epoca immune da eterni ritorni? Il Black Monday di Wall Street nel 1987 ha forse prodotto anticorpi per scongiurare i processi che hanno portato alla bancarotta di Lehman Brothers, nel settembre 2008?

Gli anni Ottanta continuano a dettare le linee. Patrick Bateman, icona del male assoluto e dell'inconsistenza della pop culture, ha continuato a cambiare pelle e risorgere. Ha assunto il volto e il fisico scolpito di Christian Bale nella trasposizione cinematografica di *Mary Harron* (2000); ha debuttato a Broadway nella primavera 2016 in versione musical per la regia di Rupert Goold^[3]; nel 2013 il canale americano FX ha opzionato i diritti per trarne una serie TV. E si potrebbe continuare a lungo. Aggiungiamo soltanto, per ampliare il raggio, un romanzo di Mabanckou Alain del 2003, *African Psycho*, ripubblicato in Italia da 66th and 2nd lo scorso anno.

Perché un libro così estremo e respingente, quasi del tutto privo di trama, non facile da leggere e in molte parti polisso (soprattutto nelle sue elencazioni ossessive di brand e celebrity), non è ancora scomparso dall'orizzonte dell'immaginario condiviso?

Di sicuro non basta come spiegazione il fascino — in parte morboso — suscitato dal dilemma insolubile che accompagna chiunque si sia avvicinato a quel testo: le atrocità commesse da Bateman avvengono sul serio, o sono solo il frutto della sua mente psicotica? Da Kafka a Poe, da Roth a Svevo, non si tratta certo del primo narratore inattendibile nella storia della letteratura. E non è sufficiente nemmeno rifugiarsi nel dilemma morale: se i crimini commessi dal personaggio fossero solo immaginari, quanto sarebbe più tollerabile l'impunità del protagonista, visto che ogni tortura è oscenamente rappresentata in ogni minimo particolare? A livello percettivo, se ci si riflette, cambia poco o niente. Però si sta parlando pur sempre di un'infrazione delle convenzioni: la violazione dell'idea di giustizia che non viene redenta nel meritato castigo.

Queste considerazioni, in ogni caso, un effetto diretto l'hanno avuto: la stroncatura quasi unanime da parte della critica (soprattutto americana: il *New York Times*, prima della sua uscita, intitolò così un articolo: *Non comprate questo libro*), e la rescissione del contratto che legava Ellis alla Simon & Schuster (AP uscì poi per la Knopf direttamente in edizione economica). Si scatenarono accesi dibattiti televisivi, le femministe della National Organization of Women organizzarono manifestazioni di protesta, il libro fu vietato ai minori in paesi come la Germania e l'Australia.

Le ricadute in termini numerici? Milioni di copie vendute. Gli effetti su Ellis? La definitiva scomparsa dell'autore reale schiacciato dall'immagine che arrivava al pubblico filtrata dai media; l'identificazione dello scrittore con la sua creazione letteraria per quella che risultò essere una fetta non irrilevante di lettori: alcuni di loro gli fecero

recapitare minacce di morte. Dopo la fatwa scagliata contro Rushdie per i Versi satanici, nell'America repubblicana di Bush senior, Bret Easton Ellis si ritrovò ostaggio di se stesso e vittima della deflagrazione extra-letteraria delle sue ossessioni.

Verrebbe a questo punto da credere che la causa di una larga parte del successo del romanzo vada ricercata proprio nel suo travisamento, nel fermarsi alla superficialità letterale del plot senza indagare la profondità del sottotesto, compiendo così un processo di classificazione che riduce *American Psycho* ad uno dei capisaldi della Transgressive fiction (secondo la definizione di Michael Silverblatt, critico letterario del Los Angeles Times), così come è avvenuto per due autori coevi — e non di rado fraintesi e sottovalutati — quali Chuck Palahniuk e Irvine Welsh. Questa interpretazione "letterale" si limita ad attenersi allo schema piatto ed elencativo portato all'estremo nell'opera, che riflette la definitiva sostituzione dell'umano a vantaggio di personaggi-zombie ricchi, belli e infelici — intercambiabili l'uno con l'altro — che fagocitano la mancanza di senso e con il consumo compulsivo di status symbol.

Perfino gli strumenti di tortura in dotazione al nostro antieroe non lesinano nei dettagli: vanno dalle asce ai pugnali, dal trapano alla sparachiodi; le esecuzioni hanno come vittime barboni, gay, bambini, animali e soprattutto donne, in genere prostitute, che vengono prima stuprate, seviziate e talvolta consumate a posteriori — tutte vittime che sono, ça va sans dire, del tutto innocenti.

Una rappresentazione così ostentata e gratuita della violenza ha dunque lasciato in dote al libro un pubblico in cerca di emozioni estreme, un pubblico che è stato ulteriormente invogliato alla lettura, come detto sopra, da stroncature che si concentravano quasi tutte, a priori, sui contenuti, lasciando quasi del tutto in ombra le qualità formali della scrittura di Ellis.

Per rendere più esplicito questo "cortocircuito" interpretativo, non va inoltre dimenticato che in quel fatidico 1991, "l'anno dei serial killer" (quando venne arrestato Jeffrey Dahmer, il Cannibale di Milwaukee), alla cerimonia degli Oscar trionfava *Il silenzio degli innocenti*, un thriller dove si assiste ad una pur breve scena di cannibalismo in primo piano — tratto a sua volta dall'omonimo best seller di Thomas Harris, un romanzo che certo non lesinava in quanto a dettagli raccapriccianti.

Come ha dichiarato lo stesso Ellis in un'intervista ad avclub.com, nel 1999^[5], i libri di Dennis Cooper non sono meno espliciti di AP; *La fine di Alice*, di A. M. Homes, non provoca uno shock minore, per non dire di alcuni romanzi di James Ellroy. Infatti non è questo il punto. Ellroy è ancora classificabile come letteratura di genere noir; Dennis Cooper viene "normalizzato" confinandolo nel ghetto della gay literature; A. M. Homes è parzialmente tutelata, per una sorta di sessismo al contrario, dal fatto di essere una donna che si spinge così in là nel raffigurare situazioni insostenibili. *American Psycho* è più difficile da inquadrare in una categoria, *American Psycho* è letteratura di "serie A" che pesca a piene mani dai pulp magazine e dagli slasher movie — da generi di puro consumo, in altri termini — dato che è il corpo del consumismo a venire davvero dissezionato nel romanzo.

American Psycho, in altre parole, è un romanzo orizzontale, e in questo risiede forse la sua massima valenza predittiva — in relazione alla società occidentale per come si è riconfigurata al presente, dopo il dilagare della Rivoluzione informatica. Se Bateman e i suoi colleghi passeggiavano per la Quinta Avenue ascoltando un walkman della Sony, noleggiavano videocassette e comunicavano attraverso i primi ingombranti telefoni cellulari, la diffusione capillare di internet ha reso ogni supporto materico obsoleto, ha smaterializzato in sequenze binarie il senso del possesso, ci ha reso appendici di device che garantiscono il nostro imbozzolamento nella rete, ventiquattr'ore al giorno. La comunicazione via internet è prettamente autoreferenziale, lo schermo è un mare sconfinato di informazioni da far aderire a concetti predigeriti, gli approfondimenti sono merce rara, il discernimento critico sta diventando un ricordo sbiadito.

Se prendete in mano l'indice di *American Psycho* e lo confrontate con la vostra bacheca su Facebook — se siete parte del miliardo e mezzo di utenti su scala globale — potreste constatare che in sostanza — salvo per qualche dettaglio di "prammatica da serial killer" — coincidono. Potreste passare dal dolore per la foto di morte di un bambino siriano adagiato sulla spiaggia al giubilo per la vittoria della squadra preferita di calcio, dalla commozione per la scomparsa di David Bowie all'esposizione delle portate sul vostro tavolo nel nuovo agriturismo bio — il tutto, ben inteso, senza soluzione di continuità.

Proviamo a scorrere l'indice di AP prendendo una sequenza di capitoli a caso: Un altro nuovo ristorante; Prova a cucinare e mangiare una ragazza; Porto una Uzi in palestra; Chase, Manhattan; Huey Lewis and the News: un ristorante fra i tanti altri intercambiabili; Bateman che tenta di usare i resti di una vittima come ingredienti di una ricetta e si ritrova a piangere (anche) perché non aveva mai «cucinato niente prima d'ora»; l'arma automatica Uzi, «un simbolo d'ordine», in una palestra, il santuario del corpo perfetto; la sede della Chase, dove la schizofrenia è resa dai balzi continui fra prima e terza persona singolare; Huey Lewis and the News, uno dei gruppi simbolo del pop anni '80, in una recensione musicale del tutto avulsa dal flusso narrativo, ma funzionale a rendere la psiche distorta del personaggio. Il mondo di Bateman, yuppie affermato, si basa soltanto su parametri quantitativi, sulla registrazione dei fenomeni attraverso i già citati elenchi asettici e dissonanti — l'ultimo appiglio per una mente in frantumi.

¹¹ Passano un po' di giorni. Nelle ultime notti ho dormito a intervalli di venti minuti. Mi sento svuotato, tutto mi sembra confuso, e il mio istinto omicida, che riaffiora, scompare, riaffiora, scompare di nuovo, pare quasi in letargo nel corso della cena da Alex Goes to Camp, durante il quale prendo l'insalata di salsiccia d'agnello con aragosta e fagioli bianchi spruzzati di lime e aceto di foie-gras. Indosso jeans scoloriti, un giubbotto Armani, e una T-shirt Comme des Garçons da centoquaranta dollari. Chiamo casa per controllare se ci sono messaggi. Restituisco alcune videocassette. Mi fermo a un bancomat. L'altra sera Jeannette mi ha chiesto: — Patrick, perché tieni lamette da barba nel portafogli? — Il Patty Winters Show stamattina era incentrato sul Ragazzo che si è innamorato di una Confezione di Saponette. ¹²

Bateman è un automa di bell'aspetto: il personaggio letterario è ormai del tutto svuotato, è solo un contenitore che raccoglie i frammenti indifferenziati dell'uomo occidentale di fine secolo. AP è un testo senza centro che uccide (anche) il plot, è lungo più di 500 pagine, poteva impiegarne 50 o forse mille. L'ordine è dato dalla crescita esponenziale dell'orrore, prima sotteso e poi deflagrante, fra un capitolo e l'altro, come se niente fosse. Incapace di interpretare il mondo, Bateman sa percepire solo il dolore.

A questo riguardo, è lecito registrare lo scarto rispetto al Jordan Belfort/Leonardo DiCaprio, broker vitalista e integrato, al centro di *The Wolf of Wall Street* (2013): anche le tre ore del film di Scorsese sono un'estenuante ed efficace ripetizione del "già visto", ma è quasi del tutto assente il dolore. Il film di Scorsese è così policromo che sembra girato di giorno anche nelle scene notturne. AP dà l'idea di essere avvolto nel buio anche in pieno sole. L'antieroe di Ellis, incapace di provare piacere, di soffocare la frustrazione — intrinseca al sistema capitalistico stesso, inteso come generatore perpetuo di desideri mancati, ma qui portato a livelli parossistici — e intimamente separato da ogni slancio creativo, distrugge, umilia, stupra, disseziona, cannibalizza. Occorre però fare attenzione, trovare un nesso di causalità negherebbe in modo sostanziale la natura stessa del testo:

¹³ ... c'è quest'idea di Patrick Bateman, una specie di astrazione, che tuttavia non ha nulla a che vedere con chi sono veramente, è solo un'entità, un qualcosa di illusorio, e anche se riesco a nascondere il mio sguardo freddo e potete stringermi la mano e sentire la mia carne che stringe la vostra e magari potete anche immaginare che il nostro stile di vita sia simile: io semplicemente sono un altro. È dura per me avere un senso, a qualsiasi livello. Io sono un prodotto, un'aberrazione. Sono un essere umano non accidentale. La mia personalità è abbozzata, informe, la mia crudeltà è radicata e persistente. La mia coscienza, la mia pietà, le mie speranze sono scomparse tanto tempo fa (probabilmente a Harvard) ammesso che siano mai esistite. Non ci sono più barriere da superare. Non me ne importa nulla di quello che ho in comune con i pazzi e i deliranti, con i perversi e i malvagi, sono oltre tutto il dolore che ho causato e anche oltre la totale indifferenza che ho provato. Ciò nonostante mi tengo ancora saldo a un'unica, squallida verità: non si salva nessuno, non c'è redenzione per nessuno. Dunque non mi si può biasimare. Ogni modello di comportamento umano deve avere la sua validità. Il male sta in quello che sei? O in quello che fai? Il dolore che provo è costante, acuto, e non spero in un mondo migliore per nessuno. In realtà desidero infliggere agli altri il mio dolore. Non voglio che nessuno mi sfugga. Ma anche dopo aver ammesso tutto questo — e l'ho fatto innumerevoli volte, praticamente in ogni mia azione — e dopo essermi ritrovato faccia a faccia con queste verità, non c'è catarsi. Non ho acquisito alcuna conoscenza più approfondita di me stesso, e niente di nuovo può essere compreso in base al mio racconto. Non c'era alcun motivo perché vi raccontassi tutto questo. Questa mia confessione non significa niente... ¹⁴

E dire che Ellis non ha lesinato sforzi — disseminando l'intreccio di incongruenze e dettagli contraddittori — per suggerire la natura puramente mentale dei crimini perpetrati da Bateman, ma si è dovuto scontrare, perdendo, con la sospensione dell'incredulità del lettore, da un lato, e con il conformismo dei critici di vaglia, dall'altro. *American Psycho* è un romanzo totalmente antinaturalistico: gli infiniti vestiti elencati al dettaglio, se visualizzati,

spesso risultano essere abbinati in modo ridicolo; le scene di tortura iper-descritte sono volutamente eccessive, cartoonistiche, un mix tra i Racconti della cripta e i file dell'FBI; Bateman non viene mai incriminato nonostante dissemini prove dappertutto; confessa agli altri personaggi i suoi delitti ma nessuno gli crede; è scambiato di continuo per qualcun altro.

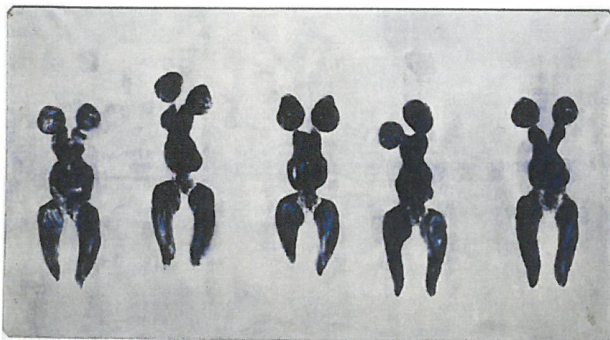
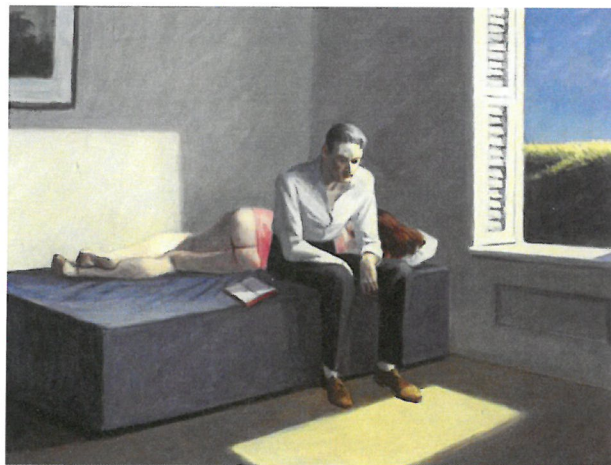
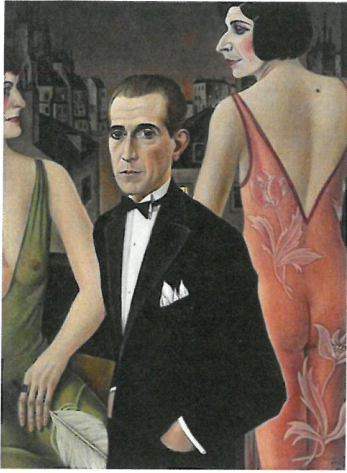
In ultima analisi, Bateman interpreta il tentativo fallito di aderire ad un modello comportamentale (auto)imposto, in un mondo dove solo quello che appare esteriormente definisce l'uomo, e in un libro che si sviluppa soltanto sul piano monodimensionale dell'apparenza — resa anche grazie al marchio di fabbrica dell'autore, un'impeccabile prosa fredda e distaccata che accentua nel lettore l'effetto di spersonalizzazione. Violenza come allegoria o violenza fine a se stessa? Era davvero tutto nella sua mente? Non si tratta, abbiamo visto sopra, di una discriminante indispensabile per sedurre il lettore: la vera fiction non è mai schiava del vero, la forza di una storia risiede nella storia in sé. La trasposizione cinematografica di Mary Harron fallisce nell'incapacità dell'immagine filmica di restituire la progressiva disgregazione di una realtà filtrata da un sistema cognitivo avulso da ogni collegamento con la sfera emotiva.

AP è al contempo una commedia nerissima, una satira di costume alla Gore Vidal, pornografia pura, un romanzo horror, un romanzo intrinsecamente politico.

Bret Easton Ellis nel 1991 raggiunse il picco della celebrità e dell'odio. Cosa rimane, venticinque anni dopo, di questo autore condannato ad essere per sempre giovane? Spesso ci si dimentica che Ellis scrisse il libro fra i ventitré e i ventisei anni. Era il ragazzo diventato una star dopo "Meno di zero", l'enfant terrible che faceva spettacolo di se stesso nei party più cool di Manhattan, l'epigono all'ultima moda di un'altra generazione perduta. Bret Easton Ellis era un ragazzo di grande talento che si sentiva profondamente solo e alienato nella città delle mille luci, un ragazzo che trasfigurò il suo dolore in quell'attacco frontale al politically correct che sarebbe diventato American Psycho. Sette anni dopo uscirà Glamorama, la sua opera più complessa, il cui nucleo fondativo era già stato elaborato prima del 1991; nel 2005 sarà la volta di Lunar park, che reinserisce nel gioco metanarrativo tutti i romanzi precedenti; Imperial bedrooms, l'ultimo libro, è il seguito di Meno di zero. Ellis attualmente vive a Los Angeles dove scrive sceneggiature di film e serie tv che non verranno (quasi) mai realizzate. Si occupa di un podcast dove parla di cinema e costume insieme a ospiti come Kanye West e Quentin Tarantino. Ha quasi seicentomila follower su Twitter. Non sembra interessato a scrivere altri romanzi. Sembra sereno. E se fosse stato proprio Bret Easton Ellis, l'unica vera vittima di Patrick Bateman?

X

Corpo, dal 1927 al 1974.



Christian Schad, Portrait du comte St-Genois d'Anneaucourt, 1927.
Cagnaccio di San Pietro, Dopo l'orgia, 1928.
Antonio Donghi, Donna al caffè, 1931.
Hopper, Escursione nella filosofia, 1954.
Klein, Antropometria del periodo blu, 1960.
Guttuso, Vucciria, 1974.

NATURALMENTE. COSI' HAI RECITATO LA COMMEDIA DELL'UBRIACA PER POTERMI BACIARE... E FARMI ASSORBIRE IL VELENO ATTRAVERSO LE LABBRA.

MA ALLORA TU...



NATURALMENTE. STO SEMPRE IN GUARDIA, IN CASI SIMILI. SULLE MIE LABBRA C'E' UN IMPALPABILE VELO DI UNA SPECIALE SOSTANZA CHE LE RENDE IMPERMEABILI... PER CUI NON HO ASSORBITO IL TUO VELENO.

MALEDETTO...

