

CORPO

99 INDIZI PER UN' INDAGINE.

QUINTA PARTE.

## **L'estraneo e l'imbarazzo.**

L'abitudine è la seduzione massima, la somma efficacia presuntuosa, l'oblio estremo delle possibilità di un corpo. Per percepirsi intero, è necessario trovarsi **estraneo**, mettersi in difficoltà, doversi rinegoziare, trovare soluzioni diverse, sperimentare l'inefficacia, vedersi nuovi di nuovo.

La disinvoltura è la mancanza di attrito sulla superficie delle cose, non ne percepisce la consistenza, respira preconcetti pregiudizi riassunti semplificazioni. Per percepirsi corpi, è necessario provare **l'imbarazzo** della gravità, la rigidità di un'articolazione, l'estensione o il limite.

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, così che diventi una riflessione - rifletta, come uno specchio - le improvvise improvvide reazioni degli osservatori, porti a galla metta in evidenza **le decifrazioni delle pose**, apprese o culturali, inconsce o sociali. Politiche.

Osservare nello sguardo altrui **le decifrazioni** del proprio corpo, mentre è attraversato dal linguaggio, è parlato dalla sua biologia, cavalcato dalla sua cultura. Fare quindi l'inventario del proprio bagaglio a mano, svuotarlo, esaminare che cosa si trasporta inconsapevoli.

Ogni **posa** ha la sua sovrascrittura culturale e individuale. Prendere quindi coscienza che non si può stare, mai in nessun modo, senza comunicare consciamente inconsciamente qualcosa. Comprendere il linguaggio delle pose, rivalutarle, rivoltarle, sabotarle.

## Il corpo kafkiano.

Gabriella Calcagno, "La condanna di avere un corpo. Il tempo degli hotspot tra Foucault e Kafka", Operaviva 2017.

Il nostro corpo non è innocente. Una delle peculiarità del potere moderno è stata quella di farsi carico dei corpi dei cittadini, di plasmarli e modellarli a proprio piacimento, dunque sarà necessario accordare maggiore attenzione all'esame della categoria della corporeità. Sarà inoltre necessaria una riflessione intorno lo spazio in cui questi corpi si trovano non solo ad agire e relazionarsi, ma anche a essere reclusi e puniti qualora la loro esistenza o condotta minacci le fondamenta dell'autorità cui sono sottomessi. Non è un caso, allora, che un pensatore come Michel Foucault, cui spetta il merito di avere per la prima volta utilizzato il termine di biopolitica, abbia dedicato gran parte della sua carriera all'analisi dei dispositivi spaziali in cui il potere moderno e contemporaneo si esercita: dalle prigioni, passando per le scuole, fino ad arrivare alla clinica. È noto, del resto come Giorgio Agamben abbia a sua volta strutturato parte delle proprie teorie intorno alla nozione di campo, strumento irrinunciabile alla comprensione della particolare visione della sovranità avanzata dal filosofo italiano. Parallelamente, è all'utilizzo di categorie spaziali che si rivolgono Negri e Hardt quando, all'inizio di *Impero*, si ritrovano a dare una definizione dell'ordine globale contemporaneo, sottolineando come questo si avvalga di «una nozione del diritto che si afferma nella costruzione di un nuovo ordine che abbraccia tutto lo spazio della civiltà, un illimitato spazio universale».

L'immagine, ormai stereotipata, del mondo globalizzato è quella di uno spazio in cui gli steccati fra le nazioni, le divisioni imposte dai confini geografici hanno ormai perso la loro tradizionale rigidità, fluidificandosi fino a diventare sempre più permeabili. Simile visione, suffragata dal successo delle compagnie aeree low-cost e dall'espansione globale dell'e-commerce, non corrisponde del tutto alla realtà. Se da un lato, infatti, è possibile acquistare con un semplice clic ogni tipo di prodotto da qualsiasi parte del globo, dall'altra – come tristemente confermato dalle cronache – quando ad attraversare le frontiere si ritrovano a esser la moltitudine di rifugiati dai conflitti africani e mediorientali, la situazione si complica e le barriere tornano a issarsi. Ecco, allora, che il corpo torna a giocare un ruolo cruciale e nell'attribuzione della colpa e nell'amministrazione del castigo. I migranti – reclusi a migliaia nei centri di prima accoglienza italiani, sottoposti a procedure di controllo burocratico coatto, asserragliati in massa nella Giungla di Calais si ritrovano a scontare una pena esistente solo sui loro corpi, in una parola scritta su di un passaporto. Essi sono sottoposti a una sorveglianza continua di cui il metodo hotspot (approntato dal Consiglio UE nel 2015) è il principale strumento. Tale approccio, servendosi del pretesto della protezione, ha condotto all'identificazione coercitiva di migliaia di siriani, etiopi ed eritrei. Esso ha implicitamente consentito – così come messo in luce recentemente da un controverso report di Amnesty International – alle forze dell'ordine non solo di utilizzare la violenza (numerose sono le testimonianze di pestaggi, somministrazione di scariche elettriche, umiliazioni fisiche e morali da parte dei migranti) nei confronti di coloro che si rifiutano di fornire le proprie impronte digitali al momento dello sbarco, ma ha anche istituito la possibilità di sottoporre gli stessi a una detenzione prolungata e priva di alcuna regolamentazione.

Il binomio protezione-morte ha fatto sì che Lampedusa e Calais si trasformassero in zone grigie in cui vige uno stato d'eccezione: spetta solo all'Autorità decidere chi resta o meno, differenza che in questo contesto è tragicamente simile a quella che sussiste tra la vita e la morte. Il rapporto ambivalente tra vita e morte, punizione e colpa, protezione e violenza sembra essere connaturato, come più volte evidenziato da Agamben, alla logica topologica stessa del campo: se la storia ci da numerose dimostrazioni concrete di ciò, anche l'arte e la letteratura ci forniscono suggestive metafore dei meccanismi vigenti in simile paradigma a un tempo spaziale e politico. Particolarmente significativa, fra queste, è *Nella Colonia Penale (In der Strafkolonie)* di Franz Kafka. Scritto nel 1914 e pubblicato nel 1919, il racconto, pur nella sua brevità, rappresenta uno dei contributi maggiormente significativi all'interno del corpus letterario kafkiano. In poche, dense pagine l'autore sviluppa, infatti, una lucida riflessione intorno alle tematiche portanti di tutta la sua poetica: la colpa, il giudizio, l'autorità. Sorretto da un linguaggio scarno ed efficace, Kafka dà origine a una novella di forte impatto visivo, denudando ed esibendo le contraddizioni intrinseche alla categoria di potere che a un secolo dalla pubblicazione dell'opera continuano ad animare il dibattito filosofico e politico. Nello specifico, è possibile intravedere numerose convergenze fra il testo kafkiano e i concetti elaborati dal paradigma biopolitico, specie in riferimento a pensatori come Michel Foucault o Giorgio Agamben.

Il primo, soprattutto, rappresenta un imprescindibile punto di riferimento per chiunque intenda cimentarsi in un'interpretazione in chiave politica dell'opera dello scrittore ceco. Gli spazi descritti nei romanzi di Kafka rappresentano un commento a un tempo visivo e verbale agli ambienti dell'esercizio della giustizia e della pena – il panopticon su tutti – analizzati dal filosofo francese in saggi come *Storia della follia nell'età classica* (1961) o *Sorvegliare e punire* (1975) e da questi considerati espressione tipica della società disciplinare. Ma se ne il processo è il tribunale a divenire equivalente spaziale di un'autorità che sempre sfugge e mai perdona, nel racconto del 1914 è il corpo l'oggetto di valore cui il potere mira, investendo su esso tutto il carico simbolico di cui è portatore. Nell'universo descritto da Kafka, esso definisce non solo i rapporti che l'individuo singolo intrattiene con il proprio corpo ma anche le relazioni tra questo e i suoi simili, il suo ruolo all'interno di quella società in miniatura che fa da sfondo alla narrazione. Non ci è dato conoscere i nomi dei protagonisti dal momento che lo scrittore si limita ad appellarli ricorrendo al ruolo svolto nella gerarchia della colonia punitiva. Abbiamo, così, l'Ufficiale, il Condannato, il Soldato e l'Esploratore. Ognuno di loro è contraddistinto da una peculiare attitudine nei confronti dell'amministrazione della giustizia all'interno della colonia: se l'Ufficiale si configura quale il rappresentante di un'idea del comando ormai superata, l'Esploratore – inizialmente spettatore passivo della macchina della giustizia – finisce per dichiararsi quale ambasciatore di un rinnovato *kratos*.

Le rispettive inclinazioni sono esplicitate dalle relazioni intrattenute con la Macchina, comparabile a sua volta a una *dramatis personae* e a un *deus ex machina*. L'Esploratore – esponente di una nuova élite votata all'esercizio del potere mediante la persuasione, alla manipolazione docile dei corpi – disapprova apertamente le procedure punitive adottate

nell'isola. Al polo opposto si colloca l'Ufficiale, carnefice e vittima a un tempo, colui che ha interiorizzato la norma al punto di porre fine alla sua stessa vita nel momento in cui il Potere bolla i suoi metodi – e di conseguenza la sua esistenza – come inutili e anacronistici. Mute presenze corporee sono il Soldato e il Condannato: si rapportano alla Macchina mediante gesti, espressioni del viso e versi quasi animaleschi. Il Condannato manifesta la sua condizione nelle catene e nei legacci che gli martoriano i polsi e le caviglie ma che, tuttavia, non gli impediscono di correre. La norma sta dentro e non fuori: il condannato, libero di muoversi a suo piacimento, non scappa di fronte alla sua punizione. Egli ha ormai interiorizzato l'autorità cui è sottoposto, o meglio cui è as-soggettato. In più, al Condannato non è dato conoscere la natura della propria colpa: egli potrà scoprirla una volta che l'erpice della Macchina l'avrà incisa sulla sua carne.

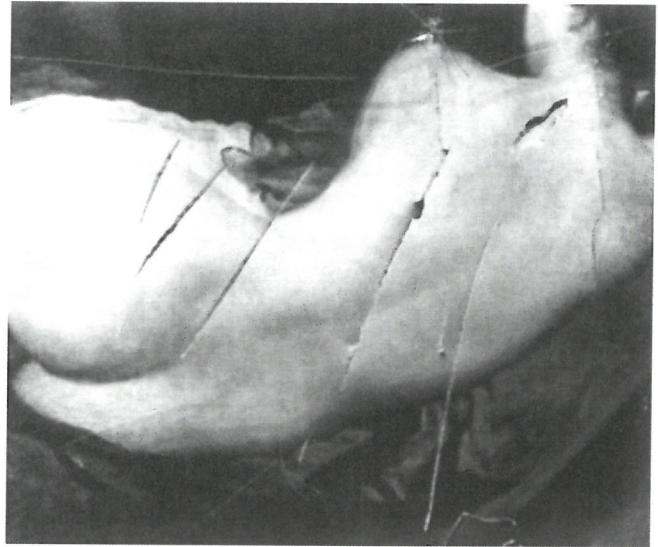
Così, il corpo è direttamente immerso in un campo politico; i rapporti di potere operano su di esso una presa immediata; essi lo investono, lo marcano, o addestrano, lo suppliziano, lo costringono a delle attività, lo obbligano a delle cerimonie, esigono da lui dei segni. La logica della Macchina si basa sul ricorso al puro significante: non importa che i segni impressi siano leggibili, ciò che conta è che gli aghi del congegno punitivo percorrano la carne di chi si ritrova a violare la norma. In questo modo, ghirigori e spirali privi di significato, fanno sì che la punizione si trasformi da procedura burocratica in esperienza corporea, marchio indelebile sulla fisicità di colui che ha trasgredito. Il condannato recherà sul corpo fisico il segno della propria uscita dal corpo sociale, la sua non-conformità e non-assimilabilità all'ordine vigente. Scritta sul corpo è la condizione di esclusione dei condannati della colonia penale. La schizografia operata dalla Macchina è l'emblema visibile del connubio tra sapere, tecnica e potere che sta a fondamento della biopoliticità del potere moderno.

Nella Colonia descritta da Kafka, logica economica e strategica coincidono, legando fra loro l'aspetto tanatologico e quello protettivo della biopolitica. È mediante l'amministrazione burocratica della morte – fisica e sociale – infatti, che gli Ufficiali della prigione stabiliscono i parametri di inclusione ed esclusione di ogni individuo all'interno del micromondo in cui è ambientato il racconto, il suo diritto alla permanenza all'interno dell'isola. Ed è per la stessa ragione che l'Ufficiale protagonista del racconto si sottopone volontariamente al supplizio una volta che le pratiche da lui messe in atto smettono di essere un ingranaggio utile al funzionamento del sistema. La situazione del Condannato kafkiano è paragonabile a quella vissuta oggi dal migrante: egli porta sulla pelle il marchio della propria diversità ed è a partire da questo che subisce la propria ricollocazione disciplinare, spaziale e burocratica. Sottratta loro ogni voce, i corpi migranti non esistono se non come nuda vita, riammessi nello spazio del potere politico nello stesso momento in cui questo li esclude dall'ordinamento sociale vigente. Per citare Agamben, «lo spazio della nuda vita, situato in origine al margine dell'ordinamento, viene progressivamente a coincidere con lo spazio politico, e esclusione e inclusione, esterno e interno, bios e zoe, diritto e fatto entrano in una zona di irriducibile indistinzione».

Corpi che ostentano l'indecidibilità dei confini su cui si fonda lo spazio politico e la mutevolezza dei limiti di quanto è considerato giuridicamente accettabile o meno. Così come il condannato kafkiano si ritrova libero una volta ribaltatesi le gerarchie del potere coloniale, allo stesso modo il migrante si ritrova di volta in volta vincolato alle incostanti – e spesso vuote – definizioni di termini quali cittadino, straniero o extracomunitario. Entrambi, inoltre, sono sottomessi alla logica del campo, figura topologica contraddistinta da una sospensione delle normali categorie di spazio e di tempo, di lecito e illecito, «struttura permanente di de-localizzazione politica e dis-locazione giuridica». Eterotopia della sorveglianza costante, che sia nella forma di Colonia Penale o di Centro di Prima Accoglienza, il campo si rivela quale destinazione ideale per coloro la cui stessa esistenza minaccia lo smascheramento delle fondamenta fittizie della sovranità moderna: che si tratti dello scardinamento delle relazioni gerarchiche come nel caso del Condannato o dell'esibizione del fragile nesso tra nazionalità e natalità su cui si fonda lo Stato moderno. Nei due casi l'esito è lo stesso, vale a dire la presa in carico del corpo del trasgressore e la sua reclusione in uno spazio altro, separato in cui è sottoposto alla violenza sovrana, strumento a un tempo di protezione e morte, di spoliazione dei diritti individuali e di regolazione delle esistenze. È questa violenza ad assegnare un ruolo alla nuda vita, a inquadrarne i contorni sfuggenti e ad assegnare un nome a coloro che più voce non hanno: il Condannato, il Rifugiato, l'Ufficiale, il Clandestino. Nel campo, si consuma la «separazione tra umanitario e politico (...), la fase estrema dello scollamento fra i diritti dell'uomo e quelli del cittadino».

Simile distacco è all'origine di esclusioni paradossali: si accolgono esistenze indesiderate e indesiderabili, si controllano coloro che si intende eliminare. Le esistenze del Condannato e del Rifugiato, trasgressori per eccellenza, sono riorganizzate mediante categorie apparentemente positive quali l'aiuto umanitario o la ri-educazione. Ma nel fondo, è il potere sovrano a rispecchiare se stesso. Alla fine del racconto di Kafka, durante il castigo autoimposti dall'Ufficiale, la Macchina d'un tratto si rompe. Ciò tuttavia non le impedisce di eseguire il suo ultimo compito. Fra un ingranaggio esplosivo e una rotella saltata, l'erpice è ancora lì, teso, pronto a riprodurre la norma a cui occorre attenersi. Scrive l'autore: «L'apparecchio si stava sfasciando, il suo tranquillo movimento era solo un'apparenza. (...) L'erpice non scriveva, incideva, il letto non faceva rotolare il corpo, ma lo sollevava, vibrando, contro gli aghi. L'esploratore volle intervenire, per cercare di fermare l'apparecchio: quello non era un supplizio come lo intendeva l'ufficiale, era un assassinio. Allungò le mani... E l'erpice si alzò di fianco, con il corpo trafitto, come faceva soltanto nella dodicesima ora».

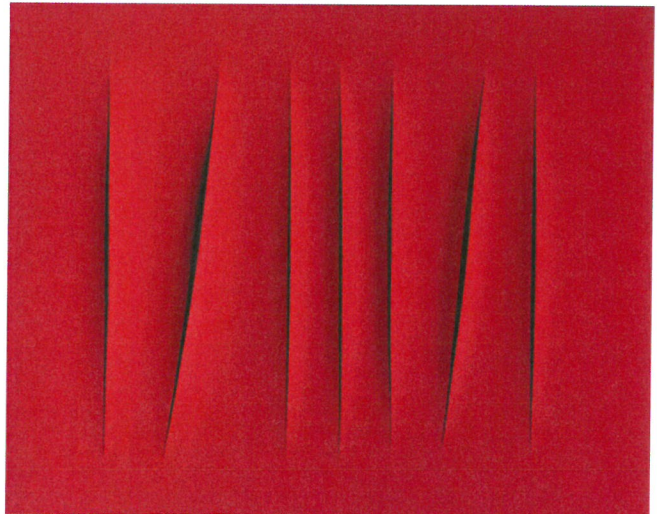
## Il corpo tagliato.



La Venere dello specchio di Velazquez, 1650; da una foto d'epoca, il quadro danneggiato da Mary Richardson, nel 1914; Lucio Fontana, Concetto spaziale - attese, 1967.

Dall'Accademia degli incerti, 2015:

“Nel 1906 il dipinto fu acquistato per la National Gallery dal National Art Collections Fund, e fu celebrato dal The Times come “perhaps the finest painting of the nude in the world” (“forse il più fine nudo al mondo”). Anche Re Edoardo VII espresse parole di grande ammirazione per l'opera e versò 8.000 sterline per contribuire all'acquisto. Fa un certo effetto al lettore moderno leggere come il “The Times” cercò di giustificare l'acquisto e la presenza di quel nudo “absolutely pure” nella National Gallery scrivendo: “a marvellously graceful female figure...quite nude...neither idealistic nor passionate, but absolutely natural, and absolutely pure; she is not Aphrodite but rather “the Goddess of Youth and Health”, the embodiment of elastic strength and vitality – of the perfection of Womanhood at the moment when it passes from the bud in to the flower.” L'operazione di rendere socialmente accettabile un dipinto così audace del XVI secolo significa, infatti, alterarne le chiavi di lettura: il giornale inglese devia il discorso dalla dea dell'amore, completamente nuda, e preferisce descriverla come una più morigerata divinità della bellezza e della giovinezza, elastica e vitale, sottraendole ogni sottotesto passionale.



Quando Mary Richardson entrò nella National Gallery il 4 marzo del 1914 con una mannaia opportunamente celata nella manica del suo soprabito, la Venere Rokeby era senza dubbio uno dei dipinti più famosi in Gran Bretagna. La Richardson arrivò in galleria verso le dieci di mattina e per circa due ore vagò innocentemente per le sale dell'edificio, improvvisando anche qualche schizzo dei dipinti: “All I had to do was release the last one and take out my chopper and go...bang!” Da ex-studentessa d'arte, conosceva la galleria ed aveva premeditato da tempo di colpire quell'opera. La stessa Richardson dichiarò poi che il piano fu approvato dalla leader delle suffragette inglesi Christabel Pankhurst: “It was highly prized for its worth in cash...the fact that I disliked the painting would make it easier for me to do what was in my mind.”

Nei tre anni precedenti tale celebre attentato si erano moltiplicati gli atti vandalici a scopo politico delle Suffragette e alcune di loro vennero arrestate e imprigionate per aver rotto i vetri di protezione di quattordici dipinti presso la Manchester Art Gallery; da allora nei musei di tutto il Paese vigeva un certo allarme. Quel giorno vi erano ben due agenti e un custode a guardia del dipinto, un dispiegamento di forze che bastava a far desistere la Richardson. Verso mezzogiorno, uno degli agenti si allontanò per il pranzo mentre l'altro, incrociando le gambe, iniziò a leggere un giornale che gli nascose alla vista il quadro. La Richardson coglie la sua occasione e rilascia la mannaia dalla manica. In un'intervista registrata nel 1959 per la BBC, due anni prima di morire, Mary Richardson raccontò: “I went and hit the painting. The first hit only broke the glass it was so thick, and then extraordinarily instead of seizing me, which he could have quite easily, because I was only a couple of yards from him. He connected the falling glass with the fanlight above our heads and walked round in a circle looking up at the fanlights which gave me time to get five lovely shots in...” Il primo colpo infrange il vetro: il rumore dei cristalli viene scambiato per una finestra rotta e, in quei brevi momenti di spaesamento, Mary Richardson ha tutto il tempo di sferrare altri cinque colpi. All'intervento dell'agente si accompagnò anche quello dei visitatori: venne strappata la

mannaia dalle mani della Richardson e, senza opporre resistenza, l'agguerrita suffragette viene accompagnata in una camera di sicurezza.

Mary Richardson quella mattina era ulteriormente motivata dalla notizia dell'arresto della signora Emmeline Pankhurst, avvenuto la sera prima al St. Andrew Hall di Glasgow. Ricordiamo che Emmeline Pankhurst fu la fondatrice del WSPU e si muoveva protetta da un gruppo di 25 amazzoni addestrate nell'arte marziale del Jujitsu. Ad istruire queste eleganti signore, abili anche nell'uso del bastone indiano, vi era un'altra femminista, Edith Garrud. Secondo il "Glasgow Herald," quando la polizia cercò di arrestare Emmeline Pankhurst, durante un comizio a St. Andrew, si trovò davanti ad azioni di disturbo senza precedenti. Nelle decorazioni floreali del palco venne mascherato del filo spinato e le agguerritissime guardie del corpo della signora Pankhurst diedero filo da torcere alle forze di polizia. Il giorno dopo la notizia del suo arresto l'indignazione prese forma in una folla di attivisti a Trafalgar Square: Emmeline Pankhurst vi doveva tenere un comizio organizzato dalla Men's Federation for Women's Suffrage.

Il giorno dell'attentato, Mary Richardson era solo provvisoriamente una donna libera; per lei vigeva il cosiddetto "Cat and Mouse Act", una legge in vigore dal 1913 che prevedeva la liberazione temporanea degli imprigionati in caso di cattive condizioni di salute e, una volta ristabiliti, i detenuti rientravano in carcere e finire di scontare la pena. Pur di uscire dal carcere, le suffragette si sottoponevano a durissimi scioperi della fame, spesso interrotti dalle autorità con l'alimentazione forzata tramite tubi gastrici. Il "Cat and Mouse Act" ebbe però l'effetto contrario: l'opinione pubblica cominciò a simpatizzare per queste donne coraggiose.

Dopo aver colpito, Mary Richardson fu portata alla stazione di polizia di Bow Street Magistrates Court dove venne accusata di aver intenzionalmente danneggiato la "Venere Rokeby" per l'importo di £40.000. La National Gallery restò chiusa al pubblico per due settimane e gli amministratori della galleria cominciarono a prendere più seriamente la tutela dei suoi capolavori. Uno dei possibili collegamenti tra l'attentato e la causa delle attiviste inglesi è probabilmente uno degli amministratori del museo, un certo Lord Curzon, viceré delle Indie, che al suo ritorno in Inghilterra avevano condotto una campagna al limite della misoginia contro il suffragio femminile. Nel 1908 aveva supportato la Anti-Suffrage League, della quale divenne presidente. La stampa pubblicizzò ampiamente l'attacco e il "The Times" scrisse: "The British Government is getting precisely the sort of treatment it deserves at the hands of the harridans who are called militants for its foolish tolerance of their criminal behaviour. Why should women who commit assaults and destroy property be treated differently from common malefactors."

Si invocò l'applicazione di leggi speciali e la Richardson fu condannata a sei mesi per i danni causati. Nelle sue memorie, intitolate "Laugh a Defiance" ("riso e sfida"), Mary Richardson descrisse la scena del verdetto quando il giudice era quasi in lacrime per il fatto di poterle comminare solo sei mesi. Mary Richardson in carcere iniziò un nuovo sciopero della fame e dopo poche settimane fu temporaneamente liberata.



22 luglio 2022. 8:54.

Vedo spuntare i fiori. Al mattino, quando mi sveglio e mi affaccio dalla tenda, nel prato davanti vedo piccoli steli che la sera prima non c'erano. Sono alti cinque o sei centimetri, solo stelo e un piccolo bocciolo di un viola molto delicato, chiuso. Man mano che il sole si muove nel cielo e sale, lentamente e impercettibilmente si dischiudono, per poi chiudersi di nuovo alla sera. Così paragono il mio agire, veloce, alla lentezza inesorabile di questo fiore di cui non so il nome. Si schiude, prende il sole, si richiude. Troppo lentamente perché io possa vedere il movimento, ma avviene. Mi dispiace non sapere i nomi delle cose – ha forse a che fare con qualcosa che scrivevo ieri in merito al “non avere le parole per dirlo”, ma in forma ancora diversa. Certo, vedo pini, rocce, fiori, erbe di moltissimi tipi diversi, ma non so i nomi. Questo mi fa pensare. Arrivo da un mondo nel quale questi nomi non servono, né mai qualcuno me li ha insegnati. Ma non ce n'era bisogno. Ora, ne sento la mancanza. L'altro giorno, il tizio cinquantenne che ho incontrato, invece, i nomi li sapeva, e anzi le raccoglieva anche, le erbe, per farci infusi. Mi ha chiesto un coltello per tagliarne alcune che con le mani non riusciva. Se io sapessi i nomi di questi fiori, di queste piante, potrei scriverli qui, ed essere molto più preciso nella mia descrizione. Ricorda anche un po' quella cosa che scrisse Don Milani a proposito dei ragazzi di montagna, per cui non esistono alberi, ma nomi precisi. D'altro canto, non sento il bisogno di entrare nella poetica del “tornare alla natura” etc etc che molti hanno espresso in romanzi, o film, che è andata di moda qualche tempo fa. Scrivo cose cattive: era per compiacere chi viveva in città, e quelle cose se le sogna solo, ma intanto aspetta che il semaforo diventi verde. È una visione cinica e decisamente giudicante, lo so. Ma non riesco ad immaginare una poetica letteraria, almeno per me, che parta da questo. Che riporti questo a valle. La mancanza di parole giuste per dirlo mi fa girare attorno a concetti sempre uguali: sento gli uccelli cantare, l'erba prima fredda e poi calda sotto ai piedi, quando ho risalito il vallone c'erano piante basse spinose e difficili da attraversare, alcune avevano bacche rosse, poi c'erano dei fiori a campanula, altri con le foglie lunghe e giallognole, le rocce del torrente in secca sono bianche e lisce e farinose, eccetera. Le mie descrizioni sembrano vuote perché lo sono, perché sono su un pianeta che non conosco, circondato da cose di cui non so i nomi. Lo stesso forse vale per il paesaggio interiore. Sì, è il vecchio discorso che meno parole possiedi e sai trattare e meno è grande il tuo mondo, e sicuramente la tua capacità di elaborare pensieri complessi. Probabilmente con l'arte è lo stesso. Così come per i moti profondi dell'animo. Ma penso anche alla psicanalisi: prima di alcune definizioni (superego etc) che cosa si sapeva di ciò che avveniva laggiù. Viceversa, culture lontane nel tempo hanno sopperito alla mancanza di definizioni di ciò che stava laggiù con altri immaginari: il tumos per gli eroi greci, ka come anima per gli egizi, eccetera. Ma non sono termini traducibili perché indicano qualcosa che, oggettivamente, per noi non esiste. Noi abbiamo fegato, reni, polmoni, anima se si è credenti, e via dicendo. L'intraducibilità deriva dal fatto che non ci sono i corrispettivi, cioè è assente – questo è un giro di parole – la mancanza di qualcosa che poi si definisce con una parola *fattapposta*. Non posso tradurre tumos, perché oggi non c'è nessun tumos, cioè non ho la mancanza che aveva l'aedo greco nel dover trovare una parola per quella cosa. Così, non solo per le distanze temporali, avviene forse anche per le distanze spaziali. Chi abita in valle non ha la mancanza del nome di un certo fiore viola che si apre e si chiude durante la giornata. Ma forse la metafora è tirata per i capelli.

"Il suo aspetto, che poteva dimostrar venticinque anni, faceva a prima vista un'impressione di bellezza, ma d'una bellezza sbattuta, sfiorita e, direi quasi, scomposta. Un velo nero, sospeso e stirato orizzontalmente sulla testa, cadeva dalle due parti, discosto alquanto dal viso; sotto il velo, una bianchissima benda di lino cingeva, fino al mezzo, una fronte di diversa, ma non d'inferiore bianchezza; un'altra benda a pieghe circondava il viso, e terminava sotto il mento in un soggolo, che si stendeva alquanto sul petto, a coprire lo scollo d'un nero saio. Ma quella fronte si raggrinzava spesso, come per una contrazione dolorosa; e allora due sopraccigli neri si ravvicinavano, con un rapido movimento. Due occhi, neri neri anch'essi, si fissavano talora in viso alle persone, con un'investigazione superba; talora si chinavano in fretta, come per cercare un nascondiglio; in certi momenti, un attento osservatore avrebbe argomentato che chiedessero affetto, corrispondenza, pietà; altre volte avrebbe creduto coglierli la rivelazione istantanea d'un odio inveterato e compresso, un non so che di minaccioso e di feroce: quando restavano immobili e fissi senza attenzione, chi ci avrebbe immaginata una svogliatezza orgogliosa, chi avrebbe potuto sospettarci il travaglio d'un pensiero nascosto, d'una preoccupazione familiare all'animo, e più forte su quello che gli oggetti circostanti. Le gote pallidissime scendevano con un contorno delicato e grazioso, ma alterato e reso mancante da una lenta estenuazione. Le labbra, quantunque appena tinte d'un roseo sbiadito, pure, spiccavano in quel pallore: i loro moti erano, come quelli degli occhi, subitanei, vivi, pieni d'espressione e di mistero. La grandezza ben formata della persona scompariva in un certo abbandono del portamento, o compariva sfigurata in certe mosse repentine, irregolari e troppo risolte per una donna, non che per una monaca. Nel vestire stesso c'era qua e là qualcosa di studiato o di negletto, che annunziava una monaca singolare: la vita era attillata con una certa cura secolare, e dalla benda usciva sur una tempia una ciocchettina di neri capelli; cosa che dimostrava o dimenticanza o disprezzo della regola che prescriveva di tenerli sempre corti, da quando erano stati tagliati, nella cerimonia solenne del vestimento. Queste cose non facevano specie alle due donne, non esercitate a distinguer monaca da monaca: e il padre guardiano, che non vedeva la signora per la prima volta, era già avvezzo, come tant'altri, a quel non so che di strano, che appariva nella sua persona, come nelle sue maniere."

- Alessandro Manzoni, "I promessi sposi", descrizione della monaca di Monza, 1827.

"Centinaia e centinaia di "mani" al lavoro in questa fabbrica; centinaia e centinaia di cavalli vapore. Conosciamo fino all'ultima unità quello che può fare una macchina, ma neppure tutti i contabili della tesoreria nazionale, messi assieme, riusciranno mai a calcolare quale sia la capacità di agire nel bene o di operare nel male, di amore o di odio, di patriottismo o di scontento, la capacità di corrompere la virtù in vizio o di esaltare il vizio in virtù, che si annida nell'animo di ciascuno di questi schiavi mansueti, con i loro volti composti e i gesti regolarmente scanditi. Nessun mistero nella macchina; un insondabile mistero perfino nel più umile di loro – per sempre. E se sovvertissimo i sistemi dell'aritmetica che usiamo per stimare gli oggetti materiali e valutassimo con altre misure queste oscure entità ignote!"

- Charles Dickens, "Tempi difficili", 1854.

"Quando la sua giovinezza se ne sarà andata, la sua bellezza la seguirà e allora improvvisamente si renderà conto che non ci saranno più trionfi per lei, oppure dovrà accontentarsi di quei mediocri trionfi che il ricordo del passato renderà amari più di sconfitte. Ogni mese che passa la avvicina a qualcosa di tremendo. Il tempo è geloso di lei e combatte contro i suoi gigli e le sue rose. Il suo colorito si spegnerà, le guance si incaveranno, gli occhi perderanno luminosità. Soffrirà, orrendamente... Ah! approfitti della giovinezza finché la possiede. Non sprechi l'oro dei suoi giorni ascoltando gente noiosa, cercando di migliorare un fallimento senza speranza o gettando la sua vita agli ignoranti, alla gente mediocre, ai malvagi. Questi sono gli obiettivi malsani, i falsi ideali della nostra società. Deve vivere! Vivere la vita meravigliosa che è in lei! Non lasci perdere nulla! Cerchi sempre sensazioni nuove. Non abbia paura di nulla..."

- Oscar Wilde, "Ritratto di Dorian Gray", 1890.

"– Che fai? – mia moglie mi domandò, vedendomi insolitamente indugiare davanti allo specchio.

– Niente, – le risposi, – mi guardo qua, dentro il naso, in questa narice. Premendo, avverto un certo dolorino.

Mia moglie sorrise e disse:

– Credevo guardassi da che parte ti pende.

Mi voltai come un cane a cui qualcuno avesse pestato la coda:

– Mi pende? A me? Il naso?"

Luigi Pirandello, "Uno nessuno centomila", 1926.

"Dov'è lo specchio, sorella! Dov'è lo specchio! Devo specchiarmi, sorella, devo specchiarmi...dov'è quell'accidenti di specchio, dov'è? Mi hanno tolto tutto, questi maledetti. [...] devo guardarmi in faccia...devo...lo, se perdo la faccia, sorella, perdo tutto: la casa, i vestiti, la tavola...ogni cosa, ogni cosa è legata a questa faccia di donna...dove l'avete messo il mio specchio, per la madonna!"

- Dacia Maraini, "Veronica, meretrice e scrittrice", 1991.

### The Falling Man, 11 settembre 2011.

Anna Momigliano, "Il voyeurismo, certo, l'etica e l'estetica; però anche il nostro rapporto con la paura e la speranza." 2017.

"2996 uomini e donne hanno perso la vita nelle Torri Gemelle: alcuni erano poliziotti, vigili, pompieri e volontari accorsi lì per prestare soccorso, però la stragrande maggioranza delle vittime erano persone che, al momento dell'impatto dei due aerei, si trovavano all'interno dei grattacieli per lavoro o per altre ragioni. Di queste, secondo una stima di Usa Today, duecento sono morte tentando la fuga negli ascensori e almeno altrettante saltando dalle finestre. Le storie collettive e individuali dei "jumper", come li chiamano i media, e delle immagini che li ritraevano hanno segnato profondamente le coscienze degli americani. È stata la vista di quegli uomini e quelle donne che si gettavano nel vuoto a spingere il sindaco Giuliani ad esclamare «siamo in un territorio inesplorato» e a portare testimoni oculari a dichiarare di avere vissuto la scena «come fosse un film»: la realtà era diventata così orribile che «per essere sostenuta doveva essere percepita come uno spettro o un incubo», come nota Zizek."

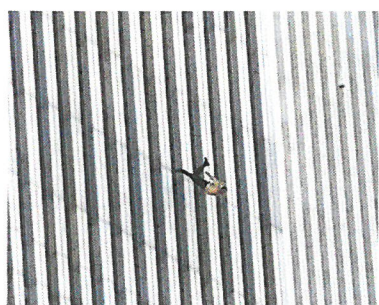


"Le prime immagini dei "jumper" furono mostrate in diretta dalla Cnn, che stava riprendendo in tempo reale la caduta delle torri; tuttavia la rete decise di censurarle in tutte le messe in onda successive. A posteriori, però, l'immagine più celebre è una fotografia scattata da Richard Drew per l'Associated Press e ribattezzata "The Falling Man": inizialmente pubblicata a pagina 7 del New York Times il giorno dopo l'attentato, quell'immagine avrebbe ispirato un infinito dibattito mediatico, sia sull'opportunità di pubblicarla sia sull'identità del soggetto. Quella fotografia avrebbe ispirato il romanzo omonimo di Don DeLillo, pubblicato in Italia da Einaudi con il titolo L'uomo che cade, e una scultura di Eric Fischl, "Tumbling Woman": la galleria newyorkese che mise in esposizione l'opera nel 2002 fu costretta a cancellarla perché, a solo un anno dall'attentato, il pubblico la considerava offensiva nei confronti delle vittime."

"Su quella fotografia, controversa e potente, sono state scritte e dette molte cose. L'anno scorso, in occasione del quindicesimo anniversario dell'attacco terroristico, però, Esquire ha pubblicato un bellissimo ed esaustivo longread di Tom Junod, una delle migliori firme della testata, che ha il pregio di soffermarsi non solo sulle questioni che quell'immagine solleva sull'etica giornalistica e il nostro rapporto col voyeurismo, ma anche su ciò che quella fotografia, e tutte le reazioni che ha suscitato, racconta sull'elaborazione del lutto, sia tra le famiglie delle vittime e tra il pubblico più ampio, e sulla necessità, molto umana, di attribuire un significato alla morte, o agli ultimi istanti di una vita."

"Perché quell'immagine e non un'altra? Junod parte dalla constatazione che la potenza della fotografia scattata da Drew è prima di tutto estetica: l'uomo ritratto «lascia questa terra come un arco. Non ha scelto la sua fine, eppure sembra, negli ultimi istanti della sua vita, averla accettata. Se non stesse cadendo, potrebbe quasi sembrare che stesse volando. Sembra rilassato, mentre fende l'aria. Sembra a suo agio, nella presa di un movimento inimmaginabile. Non sembra intimidito dalla forza di gravità né da quello che lo aspetta. Le braccia lungo i fianchi, la gamba sinistra piegata, quasi in una posa casuale». Gli altri "jumper" immortalati nella loro caduta erano scomposti, invece quell'uomo, L'Uomo Che Cade, ha l'eleganza di un tuffatore olimpionico."

"Naturalmente, ammette il giornalista, c'è un che di illusorio in quell'eleganza. Di quella persona morente, infatti, Drew ha fatto ben dodici scatti, di cui undici mostrano che è «caduto come tutti gli altri che hanno saltato, cioè disperatamente, inelegantemente, senza la precisione di un arco né con la grazia di un campione di tuffi. Senza essere aumentato dall'estetica». Eppure. Eppure quell'attimo di bellezza composta, estrapolato quasi per caso nel mezzo di una caduta orrenda e brutale, ha ispirato qualcosa: «Qualcuno ha visto in quella fotografia lo stoicismo, la forza di volontà, un ritratto della rassegnazione. Altri ci hanno visto qualcosa di diverso, qualcosa di discorde e dunque terribile – la libertà». Un atto di liberazione, una dichiarazione finale di individualità, e di ribellione contro la violenza indiscriminata dei terroristi. La caduta come redenzione: Junod questo non lo menziona, però è lo stesso tema dell'incipit dei Versetti Satanic di Salman Rushdie, ispirato non all'Undici settembre ma agli attentati sugli aerei degli anni Ottanta: «Per rinascere – cantò Gibreel Farishta, precipitando dai cieli – devi prima morire. Ho-ji! Ho-ji! Per scendere sulla terra rotonda, bisogna prima volare» (soltanto molti anni dopo, degli esperti avrebbero determinato che più della metà delle vittime di Lockerbie sopravvisse all'esplosione dell'aereo e che, dunque, precipitarono per svariate miglia mentre erano ancora vive, e forse coscienti)."



"In più di una persona, racconta Junod, ha provato a identificare L'Uomo Che Cade, contattando le famiglie delle vittime che corrispondevano all'identikit: un uomo dalla pelle scura – forse di origine latina, forse mediorientale, forse un afroamericano dalla pelle un po' più chiara della media – con il pizzetto e che quel giorno indossava una giubba bianca, probabilmente la divisa di uno chef, e sotto una T-shirt arancione. Le reazioni, diversissime, dei vari familiari coinvolti in queste ricerche dimostrano quanto quell'immagine sia delicata, ma forse anche importante. Quando un giornalista canadese, Peter Cheney del Globe and Mail, contattò la famiglia di Norberto Fernandez, un giovane padre morto nelle Torri Gemelle e che rispecchiava quella descrizione, la reazione fu di sdegno totale. A infastidirli non era soltanto l'invasione della privacy in un momento di grande dolore, ma l'idea stessa che qualcuno pensasse che un loro caro avesse potuto togliersi la vita."

[nella sequenza fotografica a destra, Philippe Petit attraversa lo spazio tra le Torri Gemelle su un cavo, 1974.]

«Chi ha saltato, ovviamente, non aveva alcuna possibilità di salvarsi, è stata una decisione disperata, eppure la famiglia Fernandez aveva disperatamente bisogno di credere che il loro caro avesse passato i suoi ultimi istanti in un altro modo, sperando fino all'ultimo e pensando a loro: «Voleva tornare a casa da noi, e sapeva che non avrebbe potuto farlo saltando da una finestra», avrebbe detto la figlia, Catherine, una volta cresciuta. In ogni caso, quel giorno Fernandez non indossava una T-shirt arancione. Il fratello e la sorella di Jonathan Briley, un'altra vittima che rispondeva a quella descrizione, hanno invece tentato di verificare se Jonathan fosse davvero l'uomo della fotografia, anche se ad oggi non ne sono ancora sicuri: in ogni caso hanno aggiunto una copia di "The Falling Man" ad una piccola collezione di effetti personali che tengono per ricordare il fratello.»



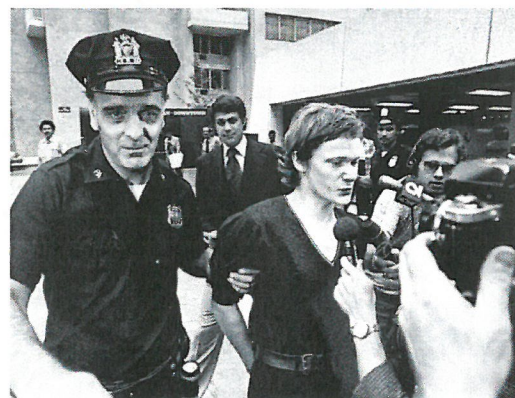
«Tra le persone contattate per l'identificazione della foto, c'è anche una donna del Connecticut che ha perso due figli nelle Torri Gemelle. La donna, che Esquire non identifica per nome, ha rifiutato di guardare direttamente l'immagine ma se l'è fatta descrivere da altre persone, per poi giungere alla conclusione che, no, non era uno dei suoi ragazzi perché nessuno dei due poteva essere vestito così (lavoravano in una società di investimento). Però desiderava sapere come erano morti i suoi figli. Così, quando vide su un giornale la foto di alcuni impiegati in fila davanti a una finestra, pronti per saltare, contattò il fotografo chiedendogli di ingrandire l'immagine: uno dei suoi figli era il primo della fila, l'uomo che guardava nel vuoto, l'altro gli stava dietro. «Almeno so che i miei figli erano insieme fino all'ultimo», avrebbe raccontato. «Ma alcune volte mi chiedo per quanto tempo loro hanno saputo. Sono stupiti, sono nell'incertezza, sono spaventati – ma quando hanno capito esattamente? Quando è arrivato il momento in cui hanno capito che non c'era più speranza?»»



«Due reazioni opposte, nota lo stesso Junod: «La famiglia Hernandez vede la decisione di saltare come un tradimento dell'amore nei loro confronti, come qualcosa di cui Norberto fosse accusato. La donna del Connecticut ha visto nella decisione di saltare una perdita di speranza: un'assenza con cui anche noi vivi dobbiamo convivere. Lei ha scelto di conviverci guardando, vedendo, cercando di sapere». Negli anni successivi all'attentato, la maggior parte dei media americani ha scelto di non mostrare immagini video e fotografie dei jumper, autocensurandosi, così come oggi si decide di non pubblicare i filmati delle decapitazioni dell'Isis (Junod paragona il disprezzo verso chi cerca online informazioni su questo tema al disprezzo per chi va a cercare su YouTube il video della morte di Daniel Pearl, il giornalista americano decapitato da dei terroristi in Pakistan): che senso ha mostrare delle morti vere e atroci, se non quello di solleticare il voyeurismo più becero?»



«Come gli altri morti dell'Undici settembre, anche i "jumper" sono considerati, e a ragione, vittime di un attentato terroristico: sono stati uccisi, non si sono uccisi. I medici forensi, del resto, rifiutano la categoria: «Non ci piace dire che hanno saltato. Nessuno ha saltato. Sono stati costretti con la forza». Eppure, come scrive Junod, a freddo, quindici anni dopo, se quelle immagini ci disturbano è anche perché mostrano un dato di fatto, che a sua volta dimostra quanto devastante, a più livelli, sia l'impatto del terrorismo: «Gli americani hanno risposto al peggiore attentato della storia con atti di eroismo, di sacrificio, di generosità e, per un'orrenda necessità, con un atto prolungato di suicidio di massa.»



# IL CORPO GIUSTIZIATO.

Dalla lezione di Roberto Saviano su Cosimo Di Lauro, la descrizione della simbologia dell'omicidio di camorra.



Il corpo del capo ferito.

AGGRESSIONE SILVIO BERLUSCONI, di Marco Belpoliti, su Nazione Indiana.

Che cosa suggerisce la visione del viso insanguinato del Presidente del Consiglio? Quello di un uomo che ha subito un incidente, che si è rotto il labbro, che si è fratturato il naso, che sanguina copiosamente. Un accidente casalingo, un incidente d'auto, un'effrazione improvvisa e inattesa. Qualcosa di fortuito e casuale. In realtà, come sappiamo tutti per averlo visto nei telegiornali, o su You Tube, Silvio Berlusconi è stato colpito da un oggetto scagliato con forza da un uomo.

Un attentato dissennato, dato l'oggetto usato per ferirlo – un souvenir, un simbolo della città di Milano in miniatura –, e vista la situazione. Un gesto folle, eclatante, assurdo. Un attentato in miniatura, si dovrebbe dire, perché non mortale, nonostante la situazione e il contesto, simile a quello di mille altri attentati a uomini politici negli ultimi due secoli: all'aperto, tra la folla, all'inizio o alla fine di un comizio. Qualcuno si sporge tra la massa dei sostenitori e compie l'atto fatale. Ma qui non accade.

La follia ha sempre metodo, e più di una ragione. Chi ha scagliato l'oggetto contro il Presidente del Consiglio, Massimo Tartaglia, voleva violare il corpo del Re, un corpo sacro, che diventa tale attraverso l'investitura del potere, i rituali della vestizione, le cerimonie della proclamazione, il culto che lo circonda. In queste settimane Silvio Berlusconi ha spesso parlato dell'investitura che avrebbe ricevuto dal Popolo; ha parlato, seppure con metodi mediatici da telegiornale e tele-spot, del proprio potere in termini sacrali, simili a quelli dei sovrani medievali e rinascimentali. Ha caricato di segni e simboli la sua stessa persona.

Si tratta di un processo che va avanti da tempo, in modo postmoderno, e non più medievale, attraverso tecniche che tendono a rendere giovane e quasi eterno il suo corpo: fitness, lifting, liposuzioni, trapianti dei capelli, cure di vario tipo e grado. L'eternità del corpo di Berlusconi sfida la mortalità stessa del corpo tradizionale del Re, destinato, alla pari di tutti i corpi, a invecchiare e morire. Nella tradizione medievale e moderna la regalità, il corpo immortale del Re, è trasmessa ai discendenti: "Il Re è morto, viva il Re", si proclama quando muore il vecchio re e gli succede il nuovo.

Nel caso di Berlusconi il corpo vivo coincide con la regalità. Il corpo del Capo è diventato il corpo politico stesso, la sua regalità riposa sul suo stesso corpo che egli cerca di sottrarre al passare del tempo, al suo naturale logoramento, per renderlo, e qui sta il paradosso, eterno nel tempo: "una giovinezza eterna senza passato".

È una mescolanza di aspetti antichi e moderni, medievali e postmoderni. L'aver posto tutta l'attenzione sul proprio corpo, in sintonia con quello che accade all'intera società occidentale, fondata sul "narcisismo di massa" e sulla cura ossessiva del corpo, è l'elemento centrale della sua politica. Abbiamo un solo corpo, ci dice continuamente la pubblicità, bisogna curarlo. Si tratta dell'unico bene di cui disponiamo, per questo va conservato, modellato, ringiovanito. Berlusconi si trova al culmine di questo processo, lo incarna e lo orienta con i suoi stessi comportamenti.

Ma la sacralizzazione del corpo mortale del Capo ha sempre messo in moto meccanismi opposti di desacralizzazione, come è accaduto molte volte nella storia. Nel 1990 a Sofia, la folla inferocita assaltò il mausoleo del Capo, Gheorghji Dimitrov, fondatore del Partito comunista bulgaro, e cercò di bruciare

la sua mummia. Nel 1945 il corpo morto di Benito Mussolini fu gettato sul selciato di Piazzale Loreto, e dissacrato mediante una sconcia impiccagione a testa in giù. La folla l'aveva acclamato, ora la folla l'ha deturpato. Sono tanti i gesti del genere che traggono la loro motivazione nel rovesciamento della sacralità stessa del leader.

Il messaggio sacrale della ritualità moderna, ci spiegano gli antropologi, fa a meno della sfera religiosa tradizionale, e non ha più bisogno di ricorrere alle magie e alle superstizioni del medioevo, quando ai Re di Francia veniva attribuito il potere taumaturgico del tocco che guariva dalle malattie perniciose della pelle. Tuttavia il sacro non è scomparso, si è solo trasformato. Meglio: si è travestito, è entrato a far parte della nostra vita quotidiana attraverso gli schermi televisivi, le riviste patinate, i messaggi pubblicitari, i personal computer. Che lo sappia o no, che sia studiato o meno, Silvio Berlusconi mette in moto meccanismi che funzionano per gli attori come per i santi, per Marilyn Monroe e per Padre Pio. Il corpo è sacro nella sua stessa materialità, in quanto corpo che muore, per questo viene investito di un significato totale e totalizzante.

Due gesti compiuti da Silvio Berlusconi ferito dall'atto del folle di ieri colpiscono. Col primo egli si china, si copre il viso con un pezzo di stoffa. Qui c'è il gesto umano, della persona ferita, che cerca riparo, che è stordita, che non capisce cosa gli è accaduto, e vacilla. Col secondo il Capo ritorna tale: dopo essere entrato nell'auto, spinto dai suoi guardiaspalle, esce di nuovo. Si mostra alla folla. Vuole far vedere che è vivo, certo, rassicurare i suoi sostenitori, ma vuole anche compiere un gesto di ostensione. Una sorta di Sacra Sindone al vivo: viva e sanguinolenta.

Si mostra perché è nell'ostensione che il suo potere corporale esiste e prospera. Ha compiuto tutto questo in modo istintivo, senza ripensamenti. Fossimo stati negli Stati Uniti, la sicurezza lo avrebbe caricato in auto e sarebbe partita a tutta velocità. Poteva esserci ancora pericolo. No, Silvio Berlusconi sfida il pericolo, si espone di nuovo, seppur dolorante, col sangue sul viso, atterrito ma vivo, allo sguardo dei fedeli, perché questo è la natura stessa del patto che ha stretto con loro.

La politica dell'immagine di Silvio Berlusconi, che passa attraverso sempre più attraverso la politica del proprio corpo, mostra qui qualcosa d'inquietante: il suo legame con la vita e insieme con la morte.

Il folle gesto simbolico di Tartaglia rivela quel lato in ombra che la sacralizzazione quotidiana delle immagini televisive e fotografiche nasconde, e che al tempo stesso ne è il rovescio: l'inconscio desiderio di desacralizzazione. Lo sfregio, l'abrasione, il colpo al viso sono antropologicamente – sacralmente, si dovrebbe dire – parte stessa di quella politica d'incentivazione del corpo. L'ostensione chiama implacabilmente la violazione. Il gesto di ieri a Milano è stato compiuto da un folle, che nella sua follia ci manifesta qualcosa di terribile. Il potere del sacro non perdona.

[nota: ringrazio Marco Belpoliti per questo inedito – sia in Rete che su carta – che ha gentilmente dato a Nazione Indiana. P.S.]

## **Il corpo post organico.** Sara Simonini.

Una problematica centrale oggi giorno è quella del corpo. Si sente parlare molto del corpo e se ne sentirà parlare ancora di più negli anni a venire, perché il corpo è in questione: o scompare tradotto in numeri, "numerizzato" divenendo una collezione di molecole elettroniche, oppure sarà rafforzato mediante la sua estensione. Il corpo contemporaneo è un corpo bionico, un misto di tecnologia e biologia. L'esplorazione del corpo diviene quindi fondamentale come necessità di mutare la nostra comprensione di relazione tra il corpo e l'ambiente. Oggi questa relazione è mediatizzata dalla tecnologia che con il suo progresso tanto repentino, quanto inquietante perché le sue applicazioni riguardano il vivere, il nascere e il morire, ha messo in discussione il significato stesso della vita e della morte, il criterio in base al quale definire un individuo "persona".

L'importanza della tecnologia sta nell'astrazione che attua mediante la sua velocità operativa e lo sviluppo di sistemi sensoriali estesi. La tecnologia desensibilizza il corpo; essa disconnette il corpo da molte delle sue funzioni. Il corpo non può rinunciare ancora alla sua autonomia, ma certamente può rinunciare alla sua mobilità. Il corpo, connesso a un network macchinico, deve essere desensibilizzato. Di fatto, per operare nel futuro e realizzare veramente una simbiosi ibrida, il corpo dovrà essere sempre più anestetizzato. Da sempre il corpo è stato territorio di studio, attraversato da processi di ridefinizione Identitaria e di rovesciamento dei ruoli sessuali. Il corpo assume molta importanza con nuovi processi di costruzione fantastica tra organico e inorganico con vari trapianti ed incroci luogo di trasformazione meccanica. Il corpo quindi viene usato come mezzo d'espressione artistica, a partire dagli anni sessanta fino ad arrivare agli anni novanta con un dislocamento totale di corporeità, lasciando un certo timore dall'inconscio si arriva ad una smaterializzazione della carne che diviene alterazione, trasformazione del sé. Il corpo degli anni novanta diviene un corpo manipolato un corpo programmato.

Già il Medioevo e l'epoca moderna furono pervasi da figure straordinarie e mostruose narrate dai viaggiatori e dagli esploratori, specialmente europei, che incutevano timore e un forte senso di repulsione. In quei tempi il "mostro" era una creatura naturale che rivestiva di volta in volta valori e significati differenti, ma che, di fatto, testimoniava un'ibridazione tra uomo e animale - dove spesso la linea di confine tra le due entità non era nemmeno troppo netta - i cui risultati erano a dir poco orifici. La dialettica del doppio è collegata ad una istintiva credenza nella debolezza del soggetto, e al bisogno di vincere la sua finitezza. In origine, come nota Freud ne *Il perturbante*, il doppio era "... un'assicurazione contro la scomparsa dell'io e probabilmente il primo sosia del corpo è stata l'anima immortale". La proiezione che l'uomo compie nell'automa è un superamento. E' la ricerca della immortalità. Le malattie e la morte sono dimensioni che non toccano l'automa. Nello stesso tempo, però, gli viene negata la possibilità di procreare, proprio perché dalla procreazione ha origine la vita e con essa la morte.

Il passaggio dall'ibrido naturale a quello artificiale fu piuttosto breve. Nel Rinascimento l'alchimia giocò un ruolo essenziale nella creazione della figura dell'homunculus e del golem. La leggenda del Golem è immagine antica e potente di doppio. Secondo la leggenda, il rabbino Judah Loew ben Bezabel anima questa creatura d'argilla perché essa difenda la comunità ebraica. Il rabbino, però, perde il controllo del Golem, che comincia a seminare il terrore. Questa creatura, che ha ispirato molte opere letterarie, inaugura in letteratura "... la stagione degli automi pazzi e sanguinari che sfuggono al controllo del loro costruttore, che seminano morte e sono destinati alla distruzione. Privati del rapporto continuo col controllo umano, non possono che rivoltarsi contro gli uomini ed essere identificati nelle loro azioni col costruttore".

L'uomo nell'automa che crea e di cui parla, riversa il suo lutto, la sua nostalgia e la sua impossibile rivolta. Infatti le reazioni psicologiche che queste creature scatenano portano gli scrittori ad attribuir loro caratteristiche negative propriamente umane, a cui, in realtà, gli automi dovrebbero sfuggire. Ecco perché in molti romanzi e racconti agli automi è riservata una fine "umana" orribile: finiscono bruciati, annegati o precipitati in abissi senza fine. Inoltre, sempre a causa di meccanismi di autodifesa, gli scrittori sottolineano spesso una superiorità dell'uomo fondata sull'anima che egli ha e che invece manca agli automi. Per questo gli automi protagonisti di molti libri supplicano i loro costruttori perché venga data loro un'anima, riconoscendosi, in questo, inferiori agli uomini.

La novità letteraria di Frankenstein (1818), la presenza cioè della creatura (definita, di volta in volta, mostro, demone) che non solo rappresenta l'incapacità degli esseri umani di riconoscersi nell'altro da sé (il diverso) e di trovare in esso amore e compassione, ma che è anche l'emblema di chi osa sfidare la Natura, costituisce il fulcro di partenza nella creazione delle prime figure mutanti. Pur non comprendendo una vera e propria teoria scientifica, Frankenstein può comunque essere considerato un racconto di fantascienza. La fantascienza è nata sotto il segno del mostro.

Frankenstein introduce il tema del doppio: il doppelganger, ovvero la copia o la proiezione di se stessi, tipico della fantascienza contemporanea. Il doppio "umano" della letteratura fantastica si trasformerà nella science fiction del Novecento nel doppio "artificiale", vale a dire nel robot, nell'androide e nel cyborg, ma anche in una forma umana deviata rispetto a ciò che viene comunemente definito "normale".

Trattando gli immaginari di mutazione e di ibridazione che scaturiscono immediatamente pensando all'interazione di un corpo fisico con dei dispositivi tecnologici, si potrebbe retrocedere con il pensiero fino ai racconti del 1800, quando si considerava la possibilità, in seguito all'esaltazione per le nuove scoperte scientifiche del 1700, di creare dei doppi, degli automi. Basta pensare al Frankenstein di Mary Shelley del 1816, portato in vita dagli strumenti alchemici della scienza, ai racconti di Nathaniel Hawthorne, di Herman Melville, di Edgar Allan Poe, di Robert Louis Stevenson, per non parlare dei racconti del 1700 di Hoffmann sugli automi.

L'automa, con i suoi dispositivi artificiali e il suo funzionamento assolutamente prevedibile, è il simbolo del nuovo uomo industriale, l'uomo che 'è diventato automa nella mente e nel cuore, come lo è nella mano.' Ecco quindi una nuova contraddizione: l'uomo, diventando macchina, potrebbe assicurarsi l'immortalità ma solo a prezzo di perdere la sua umanità, solo a prezzo di uccidere in se stesso ciò che lo rende uomo, in ultima analisi la vita. L'immortalità raggiunta nella macchina, insomma, condurrebbe ancora, per un'altra via, di nuovo alla morte."

Poi il corpo viene visto come terra di frontiera della scienza, ossessione dei mass media, protagonista assoluto dell'immaginario collettivo. I creatori-artisti, con performances in crescendo di ripugnanza, si gettano in faccia i sogni e gli incubi -e in questo sono sommamente cyberpunk. Recepiscono con lucida follia aberrante ciò che noi solo oscuramente temiamo -o desideriamo- e che ci viene presentato in modi addomesticati e tranquillizzanti dai canali ufficiali. Dunque, non più le regole della selezione, ma le regole della scienza.

Il cyberpunk dunque, in quanto forma culturale che manipola l'artificiale, che vi si immerge e se ne nutre a pieno ritmo, ha compiuto lo sconfinamento dai ranghi esclusivamente letterari, invadendo ogni possibile forma espressiva, creando una rete di richiami e rimandi, citazioni-plagi-copie. Il cyberpunk vive da più di dieci anni: da quando uscì il Neuromante di William Gibson. E' caratterizzato dalla familiarità con l'artificiale. "Artificiale", da intendersi in senso letterale di "fatto ad arte" da un "artefice", cioè un "creatore", un "artista", un "autore". "Artificiale" come sinonimo di "meccanico": una "macchina" non naturale, dunque costruita dall'uomo. Cyberpunk, come segno culturale dei tempi in un'epoca marcata dallo spaesamento, dal relativismo, da una "crisi di crescita", non sa offrire altro che ulteriore spaesamento e disancoramento. La familiarità con l'artificiale rimane sempre al centro del vortice, è l'occhio del ciclone. L'estetica cyberpunk è estremamente bipolare e duale e esalta sempre più la contrapposizione tra il bello-bellissimo contro il brutto-bruttissimo. Per personificare, anche a prezzo della banalizzazione: Superman contro Frankenstein. Bellezze artefatte, artificiali-artificiose, che violentano il nostro senso e i nostri canoni estetici e che sono tanto più orride quanto più ricche -perché ci vogliono risorse economiche e materiali e tempo a disposizione per praticarle e ottenerle e poi ostentarle, queste nuove bellezze/bruttezze. La bellezza si riduce a una questione, quasi, di "aerodinamicità", di coefficienti numerici. Il cyberpunk potrebbe quasi operare una riforma estetica del piacere, rompere la connessione tra il piacere ed il bello.

Gli ispiratori del Cyberpunk come corrente letteraria sono parecchi. Dalle loro opere emerge una fusione fra spazio interno e spazio esterno, a partire proprio dalla sperimentazione all'interno dell'opacità tecnologica. E' la stessa opacità tecnologica che si trova nei Mirrorshades di Bruce Sterling (gli occhiali a specchio, nome che lo scrittore dà alla sua antologia), da considerare come icona immaginaria di partenza, centro delle reti neurali che danno forma agli immaginari passati (gli anni Sessanta-Settanta) e futuri (l'epoca attuale) del cyberpunk degli anni Ottanta.

Segue poi William Gibson, con Neuromante, 1985, romanzo-culto che afferma la definizione "cyberpunk" per indicare una precisa tendenza della narrativa fantascientifica. Ipotizzando un futuro molto prossimo, Gibson fonde atmosfere noir e tecnologia hard, narrando le avventure di John Case, un cowboy della consolle,

abilissimo nel muoversi all'interno dello spazio cibernetico, ma anche intenzionato a trarre profitti personali da questa sua dote. Case era il migliore nel suo campo, ma aveva perso la possibilità di navigare nel cibernazio perché il suo sistema nervoso era stato danneggiato come ritorsione ad uno sgarro: quando i suoi furti cibernetici confliggono con gli interessi di forze economiche e criminali e potenti, per Case iniziano i problemi.

Un altro libro che ricorda questo confluire di spazio interno in esterno e viceversa trasportando il lettore in un universo onirico da visione acida è *Il Pasto Nudo* di William Burroughs, anche quest'ultimo da considerare come uno dei padri del cyberpunk. Questa volta la scrittura di Burroughs può essere considerata non solo un bisturi che scava, ma un bisturi che taglia gli immaginari della nuova carne per ricomporli casualmente, attraverso la tecnica del cut-up, in un'opera letteraria che costituisce uno dei romanzi di culto della Beat Generation. Il testo di Burroughs si compone di tagli narrativi che -interagendo fra loro- generano atmosfere visionarie, conferendo senso all'opera mediante le pulsioni minimali che il lettore riesce a ricevere ed elaborare. Infatti, la tecnica del cut-up di Bourroughs pone il lettore, forse per la prima volta fino ad allora, in una condizione di non-passività: di fronte ad un apparente delirio psichedelico, il lettore è stimolato a creare le personali trame di senso, costruendo un mosaico mentale partendo dai tasselli disposti casualmente da Burroughs. Il libro ricorda la tecnica del montaggio, ma non è un montaggio imposto, bensì lascia la possibilità di autogestire i significati.

In Dick anche ritroviamo il tema dell'inganno dei sensi dettato dalla commistione fra una tecnologia opaca e penetrante ed una realtà grigia ed evanescente. Gli individui si trovano a vivere in mondi mutati da una tecnologia onnicomprensiva ed invadente, che disgrega i tradizionali punti di vista, le sfaccettature della realtà. In un mondo in cui l'artificialità dei media e delle droghe ha pervaso tutto, i personaggi dickiani sembrano ricercare un anelito di libertà, nel misticismo o nella lotta contro un potere senza origine manifesta. Però, come in *Cacciatore di Androidi* la libertà si scioglie nelle trame dell'artificiale, come sembra sciogliersi il replicante Roy (Rutger Hauer) sotto la pioggia radioattiva verso la fine del film *Blade Runner* di Ridley Scott (1982). Anche il film *Blade Runner* in qualche modo tradisce il libro di Dick, basta pensare all'importanza conferita agli animali elettrici nel libro, come pesante simbolo di contaminazione fra reale e artificiale e come specchio del dramma interiore di un'umanità che sta perdendo progressivamente ogni organicità ed umanità, mentre tutto questo appare solo marginalmente nel film. Oppure si può pensare alla figura mistica di Mercer, assente nel film, che nel libro costituisce un'entità spirituale raggiungibile collettivamente, introiettando uno spazio virtuale attraverso una macchina. Mercer è il simbolo di una libertà collettiva cercata con la sofferenza che, quando sembra avvicinarsi, fa precipitare l'individuo nel regno della morte e della finzione. Però il film trasmette in modo esemplare quella sensazione claustrofobica di impossibilità di fuga dalla finzione e dall'artificializzazione della realtà attraverso le atmosfere ricreate con una pioggia incessante, l'oscurità degli ambienti rischiarati solo dalle luci al neon, le voci automatiche della metropoli, la violenza degli inseguimenti senza via di salvezza, gli aspetti surreali dei personaggi. Anche qui le strategie dello sguardo assumono molta importanza e si va dagli sguardi penetranti e gelidi di Roy (Rutger Hauer), a quelli acquosi di Rachael (Sean Young), a quelli ironici di Pris (Daryl Hannah) a quello opaco del gufo tecnologico.

Replicabilità del corpo. Riproducibilità del corpo. Nel cinema, arte dell'immagine e del sogno il tema del corpo riprodotto, "ricostruito", è stato utilizzato piuttosto spesso, sotto forma di robot, androide, automa o replicante. L'automa è un singolo, un unicum, non ha parentele se non col suo creatore. La dimensione della conoscenza dei suoi simili gli è preclusa. I robot, invece, costituiscono una collettività, sono prodotti in serie, come gli oggetti industriali: sono una nuova razza, una nuova specie. Il robot non è più soltanto, come l'automa, il simbolo e l'indicatore di un problema interno all'uomo: comincia ad avere problemi suoi specifici. Se, paradossalmente, non si può parlare di psicologia dell'automa, si può invece parlare di psicologia del robot.

Il corpo artificiale è una sfida allo sguardo, come ogni doppio. La sua visione è insostenibile perché in esso opera un paradosso, una divaricazione mostruosa tra l'apparenza e l'essenza. Secondo McLuhan l'età moderna comporta una separazione gerarchica tra i sensi e l'insediamento, al vertice di questa scala, del senso della vista. Il cerchio adesso si chiude. Se il robot e l'androide sono considerati tra i simboli estremi del processo di massificazione nato con la civiltà industriale, ora questo processo sembra entrato in crisi: le nuove tecnologie della comunicazione ci impongono una ridefinizione dell'autopercezione dell'uomo e del suo rapporto con l'esterno. La tecnica si insinua molecolarmente nel corpo dell'uomo e lo trasforma in qualcosa che non è totalmente artificiale, ma non può più dirsi neppure naturale. Il cyborg, l'androide, i nuovi ibridi del ventesimo secolo, segnano il deperimento della società di massa ed il ricrearsi, nel corpo dell'uomo, di una forma intima e segreta, suo bisogno ineliminabile.

Il termine robot designa un automa vagamente antropomorfo, in genere con superficie metallica; ma se l'automa, pur conservando una natura essenzialmente meccanica, è ricoperto da una "pelle" molto simile a quella umana, si comincia a parlare allora di un androide; infine, se il robot è piuttosto un uomo sintetico, costituito da tessuti organici artificiali e artificialmente vivi, viene talvolta usato il termine replicante.

E' solo nel secolo successivo (il nostro) che si approderà ad una visione di un nuovo rapporto organico con la tecnologia, portando le riflessioni sull'immortalità su un piano che coinvolga direttamente l'essere uomo. Negli immaginari cyber il corpo umano sembra essere invaso dalla tecnologia, fondersi con essa in un rapporto fatto di una mutazione illimitata e impermanente, un nuovo modo per toccare la soglia del limite senza necessariamente eliminare la componente organica e vitalistica del nostro essere uomini. In realtà queste tematiche sotto certi aspetti non possono neanche essere considerate immaginari perché in alcuni campi sono diventate pratiche reali, da quello artistico a quello della neurochirurgia, dall'ambito della comunicazione a quello della scienza. Oggi si lavora praticamente sull'immaginario, lo si manipola, lo si trasforma, lo si crea. Molte pratiche che solo quindici anni fa erano considerate fantascientifiche, oggi diventano reali sotto la scia dell'accelerazione temporale tipica della società postindustriale e elettro-informatica. In alcune pratiche in cui si ibrida uomo e macchina non si tocca il limite rinunciando alla vita per la morte, come poteva avvenire nei racconti sugli automi sopra accennati, ma la morte entra nella vita e la vita entra nella morte... Anche il confine fra vita e morte in certi casi risulta sfuggente.

Nella nostra società, ormai da millenni, pressoché tutto è artificiale, cioè inventato, si tratti di regole di comportamento o di mezzi tecnici per vivere tutti i giorni. Il corpo è sempre meno percepito come qualcosa di naturale. Il corpo si può, anzi si deve cambiare: dapprima si trattava di un imperativo etico e usava metodi percepiti come "naturali": le medicine, la prevenzione sanitaria (che producono generazioni sempre più forti, alte, longeve, sane); poi gli interventi chirurgici ... e qui si ha la svolta ... prima quelli indispensabili, ed anche drammatici, salvavita, poi quelli sempre più accessori, quasi voluttuari. Ed ancora, le manipolazioni genetiche, per correggere ed eliminare difetti e malformazioni: anche qui, dapprima solo i caratteri dannosi e mortali, poi la possibilità, sempre più realistica, di mutare anche gli aspetti esteriori. Nell'elenco ci vanno anche i cloni, gli animali e le piante transgeniche, tutte le possibili variazioni tecnomediche sul tema "concepimento e gravidanza". Il corpo è sempre più visto come uno strumento, e come tale modificabile a piacimento fin nei suoi aspetti più marginali e semplicemente esteriori. Il fatto è che la concezione del corpo come strumento e la familiarità con l'artificiale, sfociano molto presto nell'abbattimento dei confini tra organico e inorganico: il corpo come ricettacolo di "pezzi" estranei, clonati o trapiantati o costruiti. Il corpo bionico, il cyborg, carico di gadget e optional elettronici e meccanici, di prese, di spine, di interfacce, di interruttori, come i cybercowboy gibsoniani. Nel nostro mondo vanno a braccetto i mass media interattivi, il cyberspazio e la realtà virtuale (e dunque l'esaltazione della vista e dell'udito, sensi logici e freddi), insieme con esperimenti e 'giochi' chirurgici col corpo.

Per chiarire meglio a cosa si sta trattando basta ricorrere ad alcuni esempi.

### Stelarc

Stelarc, artista australiano nato a Cipro (vero nome Stelios Arcadiou), è uno degli esponenti più estremi della body art. Nato il 19 Giugno del 1946, nell'isola di Cipro (Grecia), si trasferisce giovane in Australia, dove intraprende gli studi all'Università delle Arti e della Tecnologia, nella città di Melbourne. Finiti gli studi, si sposta in Giappone, dove trova l'ambiente ideale-tecnologico, dove produrre i suoi lavori.

Insegna arte e tecnologia alla "Scuola Internazionale" di Yokohama e disegno e scultura alla Università di Ballarat. Verso la fine del 1960, le sue performance si estendono in Giappone, Europa e Stati Uniti. A parte i tradizionali luoghi di ritrovo i suoi lavori sono stati inclusi in una varietà di musica nuova e festival dance, come anche il teatro sperimentale.

Stelarc lavora sull'artificialità del corpo intesa come territorio di sperimentazione e mezzo con cui mettere alla prova e testare i limiti della componente organica del nostro corpo biologico. Stelarc vuole superare le limitazioni della "vecchia carne" sottoponendola a condizioni estreme e dimostrandone l'attuale obsolescenza, aprendo una via ai possibili innesti tecnologici. Le pratiche di Stelarc vogliono quindi quasi essere sperimentazioni scientifiche e vanno al di là dei masochismi espliciti degli "Azionisti Viennesi" degli anni Sessanta-Settanta, che inscenavano performance con violente mutilazioni corporee autolesioniste e non vogliono neanche essere azioni artistico-espressive corporee come quelle di molta Body Art. La tecnologia non è vista come qualcosa di opprimente e castrante, bensì come mezzo per amplificare l'azione corporea ed arrivare alla costruzione di un "organismo nuovo", un cybercorpo, che, tramite la tecnologia, può allargare

l'area dell'esperienza e aprire la strada verso possibilità insperate. La tecnologia implosiva (innestata all'interno del corpo), secondo Stelarc, potrà arricchire e diversificare il genere umano, che sarà così in grado di autodeterminare la sua evoluzione, a seconda dei suoi bisogni e desideri personali.

In un'intervista del 1992 riportata nella rivista inglese Variant, Stelarc afferma: "Siamo giunti a un punto nel nostro sviluppo post-evoluzionistico in cui la normale evoluzione organica darwiniana non è più determinata dai fattori presenti nella biosfera, dalle forze gravitazionali. Adesso lo è dalla spinta delle informazioni, abbiamo accumulato questo input che produce questi desideri di esplorare, estendere, amplificare, valutare, diagnosticare maggiormente. Così ciò che ha inizio come strategia evoluzionistica, questa curiosità che è essenzialmente il risultato della nostra mobilità e percezione, ora giunge a un punto in cui questa accumulazione (di informazioni) comincia ad avere una propria dinamica e direzione e agisce da propulsore per il corpo e lo forgia in nuove forme. Il campo dell'informazione ora modella la struttura del corpo." All'inizio, secondo questi dettami, Stelarc opera pratiche di autoresistenza corporea, sottoponendo il suo corpo a condizioni di limite psicofisico: sono un esempio di questo le "sospensioni" che egli inscenò nei primi anni della sua azione artistica (primi anni Settanta), in cui sospendeva in aria il suo corpo prima retto da imbragature, poi da ganci infilzati nella pelle (come alcuni rituali sciamanici). In questo modo il corpo viene "educato" alla resistenza e al superamento delle condizioni limite, come in alcune forme di ritualità orientale e di teatro giapponese, al fine di studiarne le dinamiche strutturali in seguito agli interventi diretti perpetuati dall'uomo e dalla tecnologia su di esso. Ma le vere e proprie pratiche di ibridazione tecnologica iniziano con gli esperimenti della "terza mano" di Stelarc (iniziati nel 1984): qui la struttura corporea viene amplificata attraverso una protesi meccanica di una mano che viene interfacciata al corpo umano (il progetto si basava su un prototipo sviluppato presso la Waseda University di Tokyo). Mentre le "sospensioni" richiama l'idea di un corpo attraversato dal flusso tecnologico per il suo ergersi nel vuoto quasi in una progressiva smaterializzazione, con gli innesti tecnologici il corpo si fa realmente contaminato dalla tecnologia. La mano artificiale presenta cinque dita che possono flettersi tramite un motore applicato localmente e il suo movimento viene generato dallo stesso Stelarc, poiché la mano, disposta sul braccio destro, è collegata a dei sensori collocati sul braccio sinistro, l'addome e le cosce. I sensori captano le contrazioni dei muscoli di queste zone del corpo e li amplificano elettricamente, facendoli interpretare da un programma che li interfaccia ai vari movimenti della mano meccanica, che può essere così controllata dal performer. Ancora più ad effetto è la performance "scultura per stomaco" del 1993, in cui Stelarc ingoia una capsula fatta di acciaio al titanio, argento e oro, collegata tramite un filo ad un servomeccanismo comandato da un circuito logico. Il processo di ingestione viene ripreso da una telecamera miniaturizzata endoscopica e, quando la capsula arriva nello stomaco, si apre attivando il servomeccanismo ed iniziando ad emettere luci e suoni. Qui il corpo si fa "cavo", ma la vera smaterializzazione si ottiene con la performance del 1994, che fa uso dello "Stimbod" (stimolatore muscolare multiplo): tramite il mouse o un touch screen del computer, che può anche essere collegato via modem, vengono inviate delle scariche elettriche di medio voltaggio su alcune zone del corpo del performer, i cui muscoli cominciano a muoversi in modo involontario. Questo sistema è usato in "Ping Body", una delle performance di Stelarc più recenti, che "indaga le possibilità di controllo a distanza dei corpi attraverso l'uso di stimolatori muscolari ed un collegamento in rete: 'pensate alle applicazioni nel campo del NetSex. Mentre mi trovo qui [in Italia] posso parlare con la mia donna in Australia munita del mio stesso equipaggiamento. Se mi carezzassi il petto, lei di riflesso, e quasi del tutto involontariamente, si toccherebbe il seno, e il suo tocco verrebbe ritrasmesso a me in un reciproco amplificarsi delle sensazioni.' L'equipaggiamento cui Stelarc si riferisce rende molto concreta l'idea di 'protesi' della quale McLuhan ha molto parlato. Un intrico di cavi sulla pelle, quasi secondo sistema nervoso, in un tentativo di cancellazione del confine interno/esterno. Pelle che non è più 'un limite esclusivo, ma un'interfaccia di comunicazione con la macchina e con i sistemi sensoriali tecnici".

Il corpo, nelle performance di Stelarc, si fa quindi oggetto di riprogettazione, di sperimentazione tecnologica, viene programmato per modificare la sua struttura. Questo però non è visto da Stelarc come una forzatura castrante per tutti gli individui: per lui è una scelta, una forma di libertà soggettiva.

Stelarc sostiene: "Io non voglio che gli individui siano costretti a riprogettare il proprio corpo, sto solo esplorando delle vie attraverso le quali chi lo vuole possa farlo. E potrebbero volerlo fare perché il corpo è diventato sempre più obsoleto nell'ambiente ad alta densità di informazione che l'uomo stesso ha creato. Nessuno può sperare di assorbire e processare in modo creativo tutta questa informazione. La tecnologia, con tutte queste macchine che sono più precise e potenti del corpo, lo ha accelerato: il corpo vive ormai in condizioni di gravità zero, o di velocità di fuga da un pianeta. Per questo ritengo che esso sia biologicamente inadeguato. L'approccio ergonomico non ha più senso. Non si può continuare a progettare una tecnologia per il corpo quando la tecnologia usurpa e surclassa il corpo in continuazione. E' ora invece di adeguare il corpo

alla macchina, di dargli un'accelerata. Nella connessione alle reti cyber, per esempio, siamo ancora limitati dalle tastiere, e altri dispositivi del genere. Il collegamento diretto al cervello non è solo una fantasia fantascientifica, è già un'esigenza reale." La posizione di Stelarc è abbastanza estrema e molti lo hanno accusato di non occuparsi a fondo delle conseguenze sociali ed individuali che simili mutazioni potrebbero comportare. Le sue pratiche comunque non lasciano indifferenti verso certi scenari di postumanità e scatenano parecchi interrogativi e riflessioni in chi vi assiste. Sono inoltre uno specchio degli immaginari della nostra epoca e, attraverso queste, è possibile vedere concretamente realizzate le tendenze ibridanti e mutanti che hanno animato tanta letteratura del nostro secolo (come il cyberpunk) e preparare la nostra mente al mutamento dei corpi cui le tecnologie ci stanno progressivamente portando. Le riflessioni di Stelarc si avviano verso la smaterializzazione del corpo e la mutazione/dissolvenza della carne in reticoli di dati, immersa nelle derive di uno spazio virtuale. La pelle diventa uno schermo, la superficie per tanti evanescenti tatuaggi elettronici. Il corpo si espande nelle trame del cyberspazio, il non-luogo senza frontiere evocato dai romanzi di William Gibson, un'interzona in cui non solo dilatare le potenzialità del corpo umano, ma anche pervenire a maggiori forme di libertà e democrazia universale.

Jana Sterbak

Tutto il lavoro di questa artista è permeato dal distacco dal corpo, messo in una zona di confine tra una sorta di conflitto tra la natura fisica e artificio umano. Poiché la base della nostra esistenza è fisica ci obbliga quasi ad oltrepassare i suoi contrasti. Jana vuole creare sensazioni avvicinandosi al corpo, sezionandolo e caricandolo di suggestioni, scomponendolo e reinvestendolo di significato nel Körper. Questi organi sono dei passaggi emozionali, tracce dell'io desiderante, in cui avviene un processo di divenire del corpo dove Sterbak attraversa la soglia del desiderio. Più si fa corpo e più si scatena il desiderio. Partendo da questi presupposti appunto Jana realizza uno strano vestito in cui il corpo resta immateriale, diviene solo contenente invisibile, corpo che offre solo il suo sentire, un corpo sognato non in verità. Il vestito è realizzato in filo elettrico collegato ad una presa a muro. Quando lo spettatore si avvicina un occhio elettronico attiva il lavoro riscaldando i fili. Sinestetico e caldo il vestito è un'immagine corporea, un artificio sensitivo. Di fronte viene proiettato il testo della Sterbak: (voglio farvi sentire come mi sento io; c'è del filo spinato attorno alla mia testa e alla mia pelle graffia la mia carne all'interno). Un altro lavoro di una certa importanza è Flesh Dress, un vestito mutante composto da carne, grasso, muscolo e fili di ferro. È orrendo indossarlo per la sua consistenza grassa e viscida, e per l'idea di pelle di cadavere con cui è stato realizzato. L'opera ci mette a confronto con un'immagine accelerata della morte che ci ricorda, secondo Jana, il materiale era pieno di significati anche se provoca polemiche e sgomento. Il vestito rappresenta il colpo all'umana sensibilità, è per Jana una soglia che precede il contatto vero con il corpo in quanto l'ispezione si svolge attorno ad esso in uno stadio di quando viene immaginata. Jana successivamente vuole prendere posizione sul ruolo dell'artista, vuole scoprire sensazioni attive, e lo fa appunto costruendosi la corona laurea, una macchina diabolica costruita di alloro bruciante e pericolosa fabbricata per mezzo di un congegno elettrico. La corona è per l'artista un contrasto fra simbolo di vittoria ed estrema follia. Nella performance Jana si presenta completamente nuda, con della polvere da sparo in testa che si infiamma e spegnendosi lascia una lingua di fuoco. Ancora dopo, Jana cede alla macchina le performance successive, in quanto la carne è stata cannibalizzata. Lo fa appunto con Telecommande, è una sorta di robot-machine visionario e sospesa nel tempo da una gabbia all'interno della quale il corpo femminile viene sospeso. La struttura metallica è montata su due motorini telecomandati a distanza, il corpo femminile viene incastrato ed imprigionato non potendo né toccare il suolo, né controllando i propri movimenti tranne che con l'aiuto del telecomando. Sembra il meccanismo perfetto che libera dalla fatica fisica, rappresenta l'esplosione del corpo in macchina. Fino a quando il corpo contenuto all'interno del meccanismo si auto-comanda l'incontro tra carne e tecnologia è perfetto; nel momento in cui il telecomando viene azionato dall'esterno la donna perde il potere di autocontrollo. Il corpo è prigioniero di se stesso, diviene luogo di confinamento come nella performance Sysiphe.

Sterbak tratta l'estetica del corpo umano in movimento e soprattutto dell'imprigionamento come metafora dell'esistenza. Sempre ancora continuando sul tema della donna e dell'imprigionamento crea una struttura metallica composta da cinghie dentro la quale una donna vestita in maniera ottocentesca canta, per dimostrare appunto la mancanza di autonomia femminile e il proprio imprigionamento. In un'altra opera, Jana manifesta appunto tale stato, in Distraction, inscenata all'interno di uno spazio pubblico, due coppie sedute al tavolo in un ristorante. Gli uomini sono vestiti in tenuta da sera mentre una delle due donne ha un vestito in cui le maniche sono congiunte, il che gli impedisce di usare le mani mentre l'altra donna porta una camicia trasparente in cui fuoriescono dei peli. Durante la cena, uno dei due uomini aiuta la propria partner a mangiare quella in cui le mani sono imprigionate. Le due donne simulano due condizioni che sono culturalmente

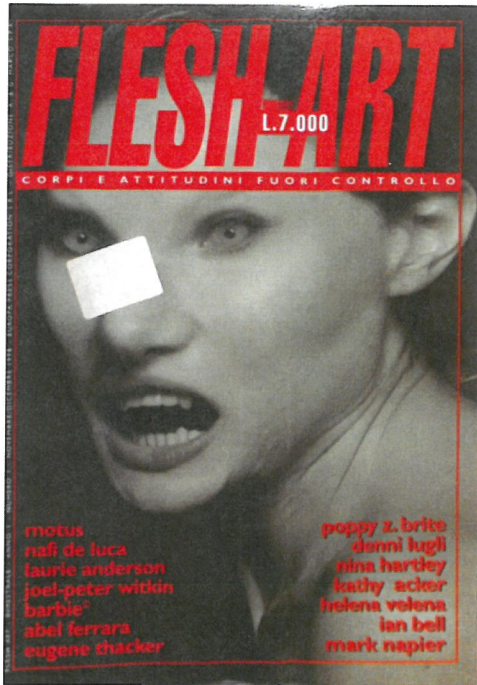
accettate la donna che ha l'handicap delle mani simboleggia la presunta mancanza di autonomia senza figura maschile, mentre l'altra donna che porta la camicia villosa, simboleggia una presunta virilità come codice di indifferenza dovuto al fatto di essere maschio.

**Il corpo proposizione.** Ludwig Wittgenstein, "Della certezza", 1969.

"1. Se sai che qui c'è una mano allora ti concediamo tutto il resto. [...] 4. Io so di essere un uomo. Per vedere quanto poco chiaro sia il senso di questa proposizione, considera la sua negazione. Al massimo la si potrebbe ancora concepire così: lo so di avere gli organi propri di un essere umano. (Per esempio, un cervello, che tuttavia mai nessuno ha visto). Ma che dire di una proposizione come: lo so di avere un cervello? Posso dubitarne? Per dubitare mi mancano le ragioni. Tutto parla in favore di ciò; e nulla parla contro. Tuttavia si può immaginare che mi facciano un'operazione e si trovi che la mia scatola cranica è vuota. [...] 257. Se un tizio. Mi dicesse che dubita di avere un corpo, lo riterrei mezzo pazzo. Però, non saprei che cosa voglia dire: convincerlo che ha un corpo. E se gli avessi detto qualcosa, e se quello che gli ho detto avesse tolto di mezzo il suo dubbio, io non saprei come e perché l'ha fatto."



Copertine di Flesh Art, poi Flesh Out.



**Flesh Art**  
settimanale fuori controllo  
bimestrale, anno 1, numero 1  
novembre/dicembre 1998

**editoriale**

L'anno in sgarbi o numero  
di bene malate in corp' nostri

Orsola (Metamorfosi, L. 12)

**Flesh Art** si muove nel territorio individuato da due parole chiave dell'epoca che stiamo vivendo: identità e corpo. Nelle società avanzate l'identità è sempre più esplicitamente il prodotto di una negoziazione, spesso inconspicua, dai connotati non meno "politici". L'identità si presenta allo stato liquido, in fuga dalle definizioni culturali, economiche, etniche a cui molti vorrebbero ancora vederla agganciata. Quanto al "corpo", ciò che conosciamo come tale è oggi una protesi operabile, modellata dai codici e dal linguaggio ormai smaccata dal nostro destino biologico e punto di ancoraggio di identità variabili. Identità e corpo, come progetto aperto. Ok, all'high-tech cybernetico, ai plug-in chirurgici, all'immaginario-cinema, da alle incursioni, sempre più frequenti, della body art o della scena fetiché nell'habitat della normalità. Ma tutto questo non basta se ci limitiamo a registrare pratiche di trasformazione del corpo e di riconfigurazione dell'identità nel nostro presente quotidiano. Artisti e visionisti più visionari ci hanno suggerito la risposta: niente paura, è solo un piccolo assaggio della sorta "complessa" di cui già ci nutriamo abbondantemente.

**Flesh Art** nasce da esperienze e percorsi molto diversi, attraverso e combinate espressioni di vita, utrate (o spera) i gessetti di evoluzione più chiudibili nei corridoi deputati dell'arte e della comunicazione. Un bel pacco giocoso e, allo stesso tempo, un luogo di ritrovo per neuroni scolligati dai petteri dell'ufficialità. Una "tona battezzata" - ci piace anche credere - per nuovi nomi futuristici, là dove il nuovo trogno spesso appare attraverso lo scema dei media, sotto la linea pura dell'esistente, tra le barriere architettoniche della compatibilità culturale e del politicamente carino. È una scommessa editoriale che abbiamo deciso di intraprendere in un atto di deliberata e lucida incoscienza, la cui sorte si affida sostanzialmente al sostegno dei lettori, che contiamo numerosi ma soprattutto (l'attivo assai) nell'interagir con questa proposta.

È adesso, grazie pagina, "marci"!

Herbart J.]

Con: Claret Lee, due ritratti della mostra fotografica "L'ignota" inaugurata il 1998, a cura di Riccardo C. Bocchi. Copyright 1998 by Zanichelli.



flesh not flash

# Ai primi di marzo il Tribunale di Milano ha inibito alla nostra pubblicazione l'ulteriore utilizzo del logo Flesh Art ('Arte di carne') in seguito al ricorso di Giancarlo Politi Editore, società editrice di Flash Art, rivista bimestrale d'arte. Quelli che seguono sono alcuni dei commenti pervenuti in questi giorni attraverso la Rete. La redazione

**Roberto Rossi Politi**  
Data Set. 01.03.1999 19:14:00

**Flash Art** - **Giuseppe Tubi** (giuseppe.tubi@tin.it)  
Il Tribunale di Milano ha inibito alla nostra pubblicazione l'ulteriore utilizzo del logo Flesh Art ('Arte di carne') in seguito al ricorso di Giancarlo Politi Editore, società editrice di Flash Art, rivista bimestrale d'arte. Quelli che seguono sono alcuni dei commenti pervenuti in questi giorni attraverso la Rete. La redazione

Il Tribunale di Milano ha inibito alla nostra pubblicazione l'ulteriore utilizzo del logo Flesh Art ('Arte di carne') in seguito al ricorso di Giancarlo Politi Editore, società editrice di Flash Art, rivista bimestrale d'arte. Quelli che seguono sono alcuni dei commenti pervenuti in questi giorni attraverso la Rete. La redazione

**Roberto Rossi Politi**  
Data Set. 01.03.1999 19:14:00

**Flash Art** - **Giuseppe Tubi** (giuseppe.tubi@tin.it)  
Il Tribunale di Milano ha inibito alla nostra pubblicazione l'ulteriore utilizzo del logo Flesh Art ('Arte di carne') in seguito al ricorso di Giancarlo Politi Editore, società editrice di Flash Art, rivista bimestrale d'arte. Quelli che seguono sono alcuni dei commenti pervenuti in questi giorni attraverso la Rete. La redazione

Il Tribunale di Milano ha inibito alla nostra pubblicazione l'ulteriore utilizzo del logo Flesh Art ('Arte di carne') in seguito al ricorso di Giancarlo Politi Editore, società editrice di Flash Art, rivista bimestrale d'arte. Quelli che seguono sono alcuni dei commenti pervenuti in questi giorni attraverso la Rete. La redazione

**Roberto Rossi Politi**  
Data Set. 01.03.1999 19:14:00

**Flash Art** - **Giuseppe Tubi** (giuseppe.tubi@tin.it)  
Il Tribunale di Milano ha inibito alla nostra pubblicazione l'ulteriore utilizzo del logo Flesh Art ('Arte di carne') in seguito al ricorso di Giancarlo Politi Editore, società editrice di Flash Art, rivista bimestrale d'arte. Quelli che seguono sono alcuni dei commenti pervenuti in questi giorni attraverso la Rete. La redazione

Il Tribunale di Milano ha inibito alla nostra pubblicazione l'ulteriore utilizzo del logo Flesh Art ('Arte di carne') in seguito al ricorso di Giancarlo Politi Editore, società editrice di Flash Art, rivista bimestrale d'arte. Quelli che seguono sono alcuni dei commenti pervenuti in questi giorni attraverso la Rete. La redazione

**FLESH OUT**  
L.7.500  
CORPI E ATTITUDINI FUORI CONTROLLO

giuseppe tubi  
renato curcio  
trevor brown  
kary b. mullis  
dreg design  
joe coleman  
body & soul  
milo sacchi  
ron athey  
was art  
fabbrica

labella santacroce  
alexander brendr  
miguel a. martin  
cripple bastards  
nicholas sinclair  
helena volona

**FLESH OUT**  
L.9.000  
CORPI E ATTITUDINI FUORI CONTROLLO

takeshi kitano  
richard kern  
taiwan arte  
cartoon tv  
xena  
lydia lunch  
mutoids  
mark dery  
stelarc

custom design  
circler press  
stewart home  
freak show  
gaetano muratore  
miss italia alternative  
camerata medianense

## IL CORPO NOTTURNO.

*Performare nelle ore del sonno altrove degli amanti abbracciati.*

Avere sempre presente che l'uso del mezzo fotografico per rendere pubbliche - rendere al pubblico - le mie performance è una sfida un azzardo un gesto sconsiderato un atto di fede, un bit di informazione gettato nella rissa del vociare del mercato all'ora di punta.

*Performare nelle ore del sonno altrove del bambino che non sa ancora della vita.*

Avere sempre presente che il mezzo fotografico in questo contesto storico è lo stesso usato nelle esplosioni termonucleari pubblicitarie virali, e nella costruzione narcisodigitale del sé - a sé e per gli altri - in una ragnatela del dire a nuora perché suocera intenda, giocando di sponda.

*Performare sconsideratamente nelle ore che sarebbero di sonno per riposarsi dal lavoro in vista di altro lavoro.*

La contropartita di questa sfida di questo azzardo di questo gesto sconsiderato di questo atto di fede è l'opportunità - il raro stato di grazia - per me stesso come mio primo spettatore di vedermi senza perversione o indulgenza, in trappola.

L'uso del mezzo fotografico come trappola per fermare gli istanti lucidi concreti e crudeli in cui vedo chiaramente me come corpo. Percepire tutta la verità abbacinante: dove vorrebbe essere e come vorrebbe essere, mentre lo tengo fermo in un luogo fotografico, mostrandolo come non vorrebbe essere e dove non vorrebbe essere.

“Per giungere a ciò che non sei devi passare per dove ora non sei.”  
Juan de Yepes Alvarez.

Corpo, dal 1993 al 2001



Jenny Saville, Plan, 1993.

Lucian Freud, L'ispettrice dei sussidi addormentata, particolare, 1995.

Spencer Tunick, Nevada, 1997.

Vanessa Beecroft, VB45, 2001.

# Il corpo sacro.

Hacking di Simone Weil, "La persona e il sacro", e fumetti di Tex Willer.

Un uomo non può rivolgere queste parole a un altro uomo senza commettere una crudeltà e ferire la sua stizza.

Lei non m'interessa.

In ogni uomo vi è qualcosa di sacro. Ma non è la sua persona. È semplicemente lui, quell'uomo.

E neppure la persona umana.

la dove vi è un grave errore di vocabolario, è difficile che non vi sia un grave errore di pensiero.

Ecco un passante: ha lunghe braccia, occhi celesti, una mente attraversata da pensieri che ignoro, ma che forse sono mediocri.

Ciò che per me è sacro non è né la sua persona né la persona umana che è in lui.

**Bob, I've got emphysema.**

16

Usciti dal locale, i cianguristi si dirigono verso la casa del porto.

Dalla prima infanzia sino alla tomba qualcosa in fondo al cuore di ogni essere umano, non stanca tutta l'esperienza dei crimini compiuti.

MA GIUNTI ALL'ANGOLO CON UNA VIZIA TRASVERSALE

sofferiti e osservati.

si aspetta invincibilmente

AHHH!

AHHH...

che gli venga fatto del bene e non del male.

17

PER TUTTA RISPOSTA, L'AGGRESSO SI SPINGE LONTANO DA SE LA VITTIMA.

Perché se si tratta soltanto dell'effetto di un errore, come sovente accade...

QUINDI, MENTRE SI ALLONTANA CORRENDO VERSO L'ALTRA ESTREMITÀ DEL VICOLO, LE SCAGLIA CONTRO UN COLTELLO.

l'ingiustizia risiede allora nell'insufficienza della spiegazione.

AHH!

BANG

AHHH!

18

MALEDETTO!

Coloro che infliggono i colpi che provocano questo grido cedono a movimenti diversi a seconda del carattere e del momento.

Qualcuno a volte trova voluttà in questo grido. Molti ignorano che venga lanciato.

Non vi sono limiti ai nostri voleri se non le necessità della materia e l'esistenza degli esseri umani.

BANG

intorno a noi.

19



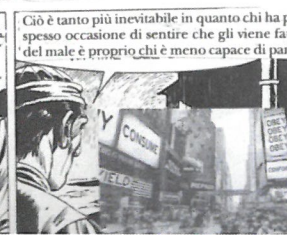
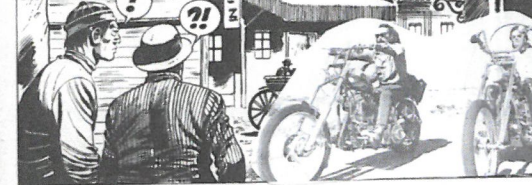
Ogni espansione immaginaria di quei limiti è voluttuosa, e vi è dunque voluttà in tutto ciò che fa dimenticare la realtà degli ostacoli.



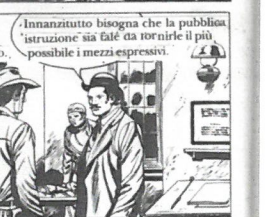
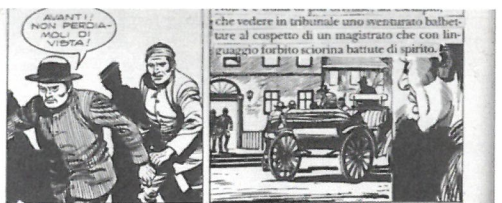
G. Segal - Göttsche - Wiking - West (1953).



Ma anche in coloro nei quali il potere di gridare permane intatto quel grido non giunge quasi mai a esprimersi né interiormente né esteriormente in parole coerenti. Per lo più le parole che cercano di tradurlo suonano del tutto false.



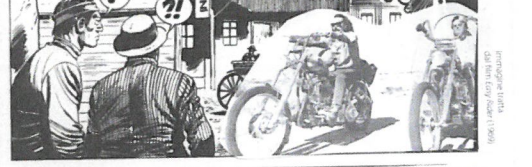
1956 - 1957 - 1958 - 1959 - 1960 - 1961 - 1962 - 1963 - 1964 - 1965 - 1966 - 1967 - 1968 - 1969 - 1970 - 1971 - 1972 - 1973 - 1974 - 1975 - 1976 - 1977 - 1978 - 1979 - 1980 - 1981 - 1982 - 1983 - 1984 - 1985 - 1986 - 1987 - 1988 - 1989 - 1990 - 1991 - 1992 - 1993 - 1994 - 1995 - 1996 - 1997 - 1998 - 1999 - 2000 - 2001 - 2002 - 2003 - 2004 - 2005 - 2006 - 2007 - 2008 - 2009 - 2010 - 2011 - 2012 - 2013 - 2014 - 2015 - 2016 - 2017 - 2018 - 2019 - 2020 - 2021 - 2022 - 2023 - 2024 - 2025



G. Segal - Göttsche - Wiking - West (1953).



Ma anche in coloro nei quali il potere di gridare permane intatto quel grido non giunge quasi mai a esprimersi né interiormente né esteriormente in parole coerenti. Per lo più le parole che cercano di tradurlo suonano del tutto false.



1956 - 1957 - 1958 - 1959 - 1960 - 1961 - 1962 - 1963 - 1964 - 1965 - 1966 - 1967 - 1968 - 1969 - 1970 - 1971 - 1972 - 1973 - 1974 - 1975 - 1976 - 1977 - 1978 - 1979 - 1980 - 1981 - 1982 - 1983 - 1984 - 1985 - 1986 - 1987 - 1988 - 1989 - 1990 - 1991 - 1992 - 1993 - 1994 - 1995 - 1996 - 1997 - 1998 - 1999 - 2000 - 2001 - 2002 - 2003 - 2004 - 2005 - 2006 - 2007 - 2008 - 2009 - 2010 - 2011 - 2012 - 2013 - 2014 - 2015 - 2016 - 2017 - 2018 - 2019 - 2020 - 2021 - 2022 - 2023 - 2024 - 2025

Il passaggio nell'impersonale si opera solo me diante un'attenzione di qualità rara, ma anche solitudine morale.

La subordinazione della persona alla collettività non costituisce uno scandalo; è un fatto dell'ordine dei fatti meccanici, così come la subordinazione del grammo al chilogrammo.

Non si compie mai in colui che pensa se stesso come membro di una collettività.

E INTANTO DIMENTICATA DI ESSERE "PARTE" DI UN "NOI".

CHE SIGNIFICA?

Per esempio, sono proprio gli artisti, e gli scrittori più inclini a considerare la propria arte come sviluppo della loro persona a essere effettivamente i più sottomessi al gusto del pubblico.

Poiché di fatto, e per la natura delle cose, la persona è sottomessa al collettivo, riguardo a lei non si dà diritto naturale. Inoltre, il pericolo maggiore non risiede nella tendenza del collettivo a soffocare l'persona, bensì nella tendenza della persona a precipitarsi, a sprofondare nel collettivo.

COMUNQUE, DAI L'UN'OCCHIATA A QUESTO!

MM...

Il lavoro fisico, esattamente nella stessa misura dell'arte e della scienza seppure in maniera diversa, implica un certo contatto con la realtà.

Il lavoro fisico, benché sia una pena, non è di per sé degradante. Non è arte; non è scienza; è un'altra cosa, eppure ha un valore assolutamente uguale a quello dell'arte e della scienza.

A. Warhol, Brillo Soap Pads (1967 ca.) 137x185 cm ca., C.

Procura infatti una uguale possibilità di accedere a una forma impersonale dell'attenzione. Ogni spirito prigioniero del linguaggio è capace soltanto di opinioni. Ogni spirito divenuto capace di cogliere pensieri inesprimibili a causa della moltitudine di rapporti che vi si combinano, seppure più rigorosi e luminosi rispetto a quanto il linguaggio più preciso esprime, ogni spirito pervenuto a questo punto abita già nella verità.

22 luglio 2022. 21:12.

In tenda, anche oggi è andata. Ancora un po' di luce ma a breve farà buio, ho capito il giro del sole da queste parti. Cenato con pasta e tonno, lavato il mio pentolino nel torrente, scattato un po' di polaroid a sassi che qualcuno – quanto tempo fa? Da quanto tempo resistono? – ha messo in equilibrio, alle volte in modo davvero incredibile. Faccio un salto al rifugio giusto per far vedere che sono ancora vivo. Scendo leggermente di quota, e giro a favore di valle, per prendere campo e telefonare a mio fratello e a mia madre. Ancora senza connessione dati, ho paura della quantità di messaggi quando mi riaggancerò alla Rete. Mai questo nome è stato più appropriato. Nel pomeriggio faccio un giro in cima al vallone: una marmotta, che prima ho sentito fischiare, mi osserva, immobile, a una quindicina di metri. "Beh? Non scappi?" mi sento che le dico. È cambiata molto, la percezione della mia voce, perché non ho modo di parlare con nessuno, anche se di tanto in tanto mi sfugge una parola detta per davvero, tra me e me. Non sentire voci, viceversa, non mi pesa. Ho incontrato due escursionisti, sulla sessantina, mi hanno chiesto qualche informazione sui sentieri per salire. Visto un camoscio, in lontananza, brucare da un cespuglio. Passato un rapace, ma non so quale, piuttosto basso e ho visto la sua ombra spostarsi velocissima sul prato, ad un certo punto. Gli eventi di cui prima non sono in ordine cronologico, ma così, come mi vengono, un po' alla volta.

Oltre che a cambiare la percezione della mia voce, cambia anche quella del corpo. La fatica nelle gambe, le inevitabili bolle ai calcagni, la pelle scottata su spalle e schiena, ieri era molto peggio, oggi riesco ad infilarmi la maglietta senza troppa difficoltà. Non mi vedo in uno specchio da quando sono quassù, teoricamente potrei avere una macchia in cima al naso che non ho lavato bene con l'acqua davvero troppo fredda del torrente, e solo gli altri la vedono. Sento molto gli odori: quando attraverso certe zone ricoperte di un certo tipo di muschio o di arbusti, rispetto ad altre, oppure nel bosco. Si percepisce chiaramente. La notte è ancora un momento difficile, davvero ecco mi manca il letto di casa, quello sì. Ma nient'altro, in fondo. Metto da parte foto e testi per le mie performance, ripassato di nuovo da capo tutto il resto sul corpo, aggiunto nomi ai capitoli, rimesso in sesto un indice che però non è ancora finito. Ci sono altre cose che dovrei fare – cercare alcune immagini, fotocopiare alcuni testi – ma metto da parte le indicazioni, e farò quando sarò tornato a valle. Riesco a ricaricare la roba elettronica, non benissimo, questo tablet su quale sto scrivendo, il cellulare. Il pannello solare che mi sono portato funziona, ma non in modo eccelso, ed è un po' lento. Domani, se ci sarà di nuovo sole, provvederò a ricaricare ancora. Tempi lunghissimi, ma meglio che andare a cercare una presa da qualche parte o andare al rifugio a chiedere corrente elettrica. Sto bevendo meno di quanto avevo previsto, considerata anche l'acqua che sto facendo andare per cuocere la pasta. Ho momenti di cedimento? Non lo so. Oggi per la prima volta mi è passato per la testa di tornare a casa, il corsivo è d'obbligo. Solitudine? Non è quello, davvero non lo so. Paura? Di che cosa, di star male? E per quale ragione? La gengiva a destra – ho subito un intervento lunedì mattina, cinque giorni fa – mi fa ancora male ed è ancora gonfia, questa sera ho preso l'ultimo antibiotico della serie di. Spero che domani non mi dia fastidio.

Forse non torno per sfida. Forse perché boh, non lo so, da un lato potrei stare qui per sempre, dall'altro sento di dover... *riportare* questa esperienza, e andare avanti per la mia strada. Forse domani farò su la mia roba e partirò, forse no, è una decisione che arriverà così, e quando sarà la prenderò. Certo dover rimpacchettare tutto e fare la spola fino alla macchina cinque o sei volte non mi attira affatto. Il pensiero del ritorno, in verità, mi genera ansia. Non voglio ricadere in certe dinamiche. Che non mi fanno bene. Ma essere sopravvissuto qui, da solo, per tutti questi giorni, è stata ed è ancora e in questo momento un'esperienza. E le mie aspettative? Rispetto al mio corpo e allo stare qui. Mi chiedo che cosa mi sarebbe mancato – ben poco, ora che sono qui – di che cosa avrei avuto bisogno e che non mi sono portato (solo un materassino gonfiabile per poter dormire meglio, ecco – e le mille doverizzazioni quotidiane che facevano del mio corpo un pezzo della megamacchina, della catena di montaggio, quella dalla quale Baudrillard e Carmelo Bene dicevano che non si sfugge; no, nemmeno restando qui. Come ho già scritto qualche pagina fa, qui sono un ospite, di passaggio, ma volente o nolente la mia realtà, quella là dove sono nato, è quella dove devo tornare, e dove devo agire, negoziando spazi oppure riprendendomi. Ma sono figlio del mio tempo, come ebbe a dirmi un giorno un caro amico che non sento da tempo (e mi sento in colpa per questo, forse lo cercherò, al mio ritorno).

Dopo un po' di tempo che si sta qui, alcuni entusiasmi vengono meno. La verità è che ci si abitua in fretta. Allora, se si aspettavano risposte, palesi e fulminanti, si resta delusi. Non si entra in un luogo oppure in tempo con una domanda, ma con una predisposizione a quello che quel luogo e quel tempo possono dare. Il supermercato è altra roba. Ovviamente la risposta – alla domanda non fatta – può non piacere, oppure si ricevono altre domande. Questa è la verità, al di fuori della narrazione caruccia del fare l'uomo selvatico per un po' e vedere che succede e trovare se stessi e altre puttane del genere. Non avviene niente di tutto questo. Ad essere sinceri, ovviamente, poi se si vuole a tutti i costi sognare il proprio romanzetto, allora è un'altra cosa. Ma la realtà, la realtà dei fatti è molto diversa. Ti sobbarchi, perplesso (l'espressione non è mia, ma di Primo Levi, e qui indegnamente la riporto) e procedi, ovviamente. Ho appena visto un fulmine, ed ecco che arriva il tuono. Sulla cima a nord piove forte, vediamo se il vento porta la tempesta da questa parte, speriamo di no.



Da "Il dono. La storia dei fratelli Ugo e di Giuseppe Magro."

Ai vostri occhi sono un mostro.

Sono un mostro perché sono in minoranza. La forma del mio corpo non rientra nei canoni della maggioranza di cui fate parte, e per questo io sono diverso e voi, invece, siete tutti uguali. All'apparenza: nell'animo, invece, siete tutti diversi, anzi alcuni di voi sono più mostri di me, ma avete dalla vostra il legittimo sospetto che io lo dica per risentimento, ve lo concedo. E sono un mostro perché non mento. Non posso nascondere un dentro dietro a un fuori che passa inosservato, e quindi sarò per sempre, senza appello, solo quello che si vede: un'anomalia della natura. Voi, invece, potete scegliere di nascondere e di mentire: quando mi osservate con disgusto, sgomento oppure pietà, mentite agli altri e a voi stessi, e vi fate coraggio l'un l'altro; grazie al vostro dio, al giusto ordine dato al mondo dalla provvidenza, voi siete normali, ed io, invece, sono stato trattato ingiustamente da madre natura. Ed è qui che vi sbagliate. Il primo uomo, agli occhi delle scimmie, era un mostro. Quando, tra tante, quella che doveva essere l'ennesima copia nasce difforme, è evoluzione. Voi dite: sono un tentativo, fallito. Io dico: sono un fallito, ma ero un tentativo. Ho avuto un'occasione che a voi è stata negata a priori: quella di essere il primo di una specie migliore, lo specchio delle vostre brame nel quale avreste dovuto guardare la vostra inferiorità, e intuire la vostra estinzione. Mi temete, ma soprattutto temete quello che rappresento, e mi chiamate mostro: senza che io debba dire una parola, senza che io debba fare qualcosa, basta la mia presenza a ricordarvi che la natura non è una madre premurosa e benigna; che può essere crudele e non vi deve spiegazioni; che può rimpiazzarvi, se diventate obsoleti. Trovate inaccettabile che sia stato un caso, che vi ha resi normodotati, e non un particolare favore divino, e che non ci sia nessuno che vi ama e che si prende cura di voi, lassù. Quando acquistate il biglietto del circo Barnum che da qualche anno è la mia casa e dove mi esibisco per voi, pagate qualcosa di più dei vostri soldi in cambio di una serata spensierata, a ridere dei pagliacci e a meravigliarvi degli equilibristi. Ve ne andate con il portafoglio meno carico di certezze, e con un sospetto amaro in più: così come non vi siete meritati la vostra normalità, così non ci sono preghiere per riacquistarla, quando qualcuno dirà che i mostri siete voi.

Il 28 dicembre del 1908, alle 5 e 20 del mattino, quello che verrà definito uno degli eventi più catastrofici del ventesimo secolo si abbatte sulla Sicilia e sulla Calabria. Un terremoto di magnitudo 7.1 colpisce duramente Messina e Reggio Calabria. Distrugge in 37 secondi il 90 per cento degli edifici e miete 120.000 vittime. Coloro che fuggono verso il mare vengono sommersi e trascinati via da un maremoto con onde alte 12 metri. Le strade sono impraticabili, e le telecomunicazioni impossibili: gli aiuti arrivano solo il giorno seguente, sono navi britanniche e russe, ormeggiate presso Siracusa e Augusta, e poi piroscafi provenienti da Napoli. I soccorritori si trovano di fronte all'indescrivibile: macerie a perdita d'occhio, e incendi, e continue esplosioni dovute alla rottura delle tubature del gas, e una nube di fumo nero e acre che oscura il cielo, e cadaveri ovunque. Le scosse di assestamento proseguono fino a marzo, il recupero dei cadaveri è difficoltoso, così come il mantenimento dell'ordine pubblico. Si mobilitano in molti: sui luoghi del disastro giungono unità navali da guerra francesi, tedesche, spagnole, greche. I Capi di Stato di numerose nazioni straniere mettono a disposizione fondi ingenti. La stampa nazionale ed internazionale si occupa per tutto il 1908 della vicenda, riportando le drammatiche storie dei sopravvissuti e dei soccorritori. Di tutti questi articoli, uno riguarda me. Mi chiamo Giuseppe Magro, nato nel 1894: ho quindici anni quando il terremoto mi seppellisce vivo. Rimango sotto le macerie per tre giorni, prima di essere tirato fuori ormai in fin di vita dai soccorritori, i marinai della Regia Nave "Saffo", e trasportato insieme ad altri 400 feriti e profughi a Milazzo. L'articolo che il giornalista scrive su di me non è molto diverso da quelli di tanti altri scampati al terremoto. Ciascuno di loro, a modo suo, cerca di attribuire al caso, al destino oppure alla provvidenza il fatto che gli è stato concesso altro tempo in questo mondo. Non è molto diverso, il mio articolo, se non per un dettaglio: la mia sopravvivenza è stata garantita, secondo il giornalista, da un fatto particolare. Sono un nano. I miei 38 centimetri di altezza mi hanno salvato la vita. Divento presto popolare, vogliono intervistarmi, ed io acconsento, ma a pagamento: anche se sono giovane ho imparato in fretta a farmi i miei interessi, per sopravvivere in un mondo che non è a misura mia. Ad ogni intervista rilasciata, avviene qualcosa di cui mi accorgo solo io: i giornalisti si portano via una storia commovente e rassicurante sul fatto che le sventure della propria condizione fisica possano diventare fortune inaspettate, e a me resta il risentimento nauseante per il vostro modo di ragionare egoista e meschino.

"Podes miar aute vin, taverniera?" "Te ne porto" risponde la donna da dietro al bancone "ma fai vedere i soldi, prima" "Aici l'argent" l'uomo infila una mano in tasca, fa cadere delle monete sul tavolo. "Ben" la donna prende un bicchiere e inizia a riempirlo dalla botte alle sue spalle. "Vol tamben?" l'uomo fa cenno con il mento a Battista, seduto al tavolo accanto; ma il gigante sorride e scuote la testa. Non gli piace bere, anche se non c'è molto da fare, in paese, terminata la giornata di lavoro; Barcellona è lontana, la strada è impraticabile per la neve, e allora va in taverna a scambiare due chiacchiere con quelli del posto e con gli altri frontalieri che, come lui, hanno valicato il confine della vicina Francia per farsi assumere come boscaioli. Se beve, beve poco: risparmia per portare i soldi in famiglia, aiutare i suoi genitori e i suoi sei fratelli.

"Mi chiamo Bati" si presenta, con forte accento francese, tendendogli la mano. "Battista Ugo" "Siete un gigante" Battista sorride. "Aital disen, così dicono" "E' la prima volta che vengo da queste parti. Come si dice... fortunata coincidenza"

"E per quale ragione?" chiede Battista. Allora monsieur Bati gli spiega che è l'impresario di un circo famoso in tutta la Francia, tira fuori dal cappotto e sparpaglia sul legno consunto del tavolo cartoline che ritraggono giocolieri, mangiafuoco, lanciatori di coltelli, trapezisti, una donna tonda e piena come la palla sulla quale sta in equilibrio, un tendone da circo davanti al quale si snoda una lunga fila di persone, un domatore di leoni con frusta e sedia, un pagliaccio con un fiore enorme in mano, una coppia di bambini, uno sulle spalle dell'altro, sul dorso di un cavallo decorato con nappe e nastri.

"E io che cosa c'entro? Non sono buono di far queste cose" "De qué vòs diser? Basterà che vi mostriate al pubblico! Diventerete famoso" Battista riflette. Che cosa dirà la gente? E i suoi genitori? "Guadagnerete sicuramente di più con me, che a spaccar legna, credetemi" "Quanto?" chiede a bassa voce. Per abitudine, ritiene sconveniente parlare di soldi.

Monsieur Bati dice una cifra, con un tono di voce troppo alto per Battista, che arrossisce; e aggiunge un anticipo, se accetta l'offerta subito. La tournée inizia in primavera. Battista ha tempo di tornare a casa per informare i genitori, se vuole. E' la sua grande occasione di cambiare vita, Un abito elegante su misura, con il cilindro, ovviamente. Ci sarà anche la sua, tra quelle cartoline, e la scritta: l'uomo più alto del mondo.

Da "Il dono. La storia dei fratelli Ugo e di Giuseppe Magro".

Samuel Gumpertz mi contatta e mi offre un lavoro. Conservo ancora la sua lettera: ha saputo di me dalla stampa internazionale, vuole che lo raggiunga a Coney Island. Viaggio a sue spese, ottima paga mensile, e soprattutto: l'opportunità di vivere in una città costruita su misura, insieme ad altri come me. La lettera è scritta in inglese, la faccio tradurre da un professore del liceo... anche se non mi sono mai fidato degli altri. E' quella lettera che fa scattare in me il desiderio di imparare altre lingue: prima l'inglese, poi il francese, lo spagnolo... Non ho idea di dove sia questa Coney Island: vado in biblioteca. Ci metto un po' a scoprire che è un quartiere situato su una penisola di New York. Misuro sulla cartina, con la mia spanna larga 5 centimetri, un tratto di oceano di 8.000 km. Due settimane dopo sono a Cherbourg-Octeville, in Francia: mi imbarco sulla Kaiserin Auguste-Victoria, "il transatlantico più grande del mondo", mi spiega un marinaio che parla la mia lingua. A bordo ci sono italiani, tedeschi, francesi, e un norvegese che se ne sta sempre da solo, guarda il mare tutto il giorno; ma non a prua, come facciamo noi, sperando di essere i primi ad avvistare l'America; lui sta a poppa, e guarda nella direzione dove suppone sia casa sua, sempre più lontana man mano che il transatlantico divora i chilometri. Quando sbarco a Ellis Island, il 26 aprile del 1913, un ufficiale dell'immigrazione compila la mia scheda. Destinazione: New York, Coney Island. Provenienza: Messina, Italy. Altezza, 2 piedi. E aggiunge, nelle note per il riconoscimento: under-size man. Mi sono sempre chiesto se sarà lo stesso ufficiale a compilare la scheda di quello che diventerà il mio migliore amico, tra qualche anno: provenienza, Vinadio, Italy; altezza, 8 piedi; note per il riconoscimento, giant. Per tutti gli altri immigrati, la casella della colonna "segni particolari" resta vuota. E' la legge dei grandi numeri: del tedesco sbarcato con me non verrà ricordato il tic nervoso che gli fa stringere le mani a pugno, del francese la risata singhiozzante, del norvegese lo sguardo fermo sulle onde increspate dai motori del transatlantico. Da un certo punto in poi, la difformità diventa da segnalare: under-size man, oppure giant.

A Coney Island incontro Mr. Gumpertz: ha l'aria di un contabile, e questo mi conferma che quasi sempre la prima impressione è quella giusta. Mi fa da guida a Dreamland: un enorme parco di divertimenti, costruito dal senatore William Reynolds, che gliene ha affidato la gestione. Per meno di un dollaro si può passeggiare tra minareti, templi greci, colonnati, castelli, laghi. Canali veneziani con le gondole. C'è un treno che attraversa la ricostruzione di un paesaggio svizzero. C'è un villaggio di indigeni filippini, e un cartello: "Attenzione! Pericolosi cacciatori di teste". Due volte al giorno si esibiscono in danze e canti tribali, e per pranzo cucinano e mangiano cani acquistati da Mr. Gumpertz al canile di New York. C'è un villaggio somalo, una fattoria irlandese, un palazzo che prende fuoco ogni trenta minuti e, per il piacere del pubblico, l'incendio viene spento da attori che impersonano i vigili del fuoco. E tante altre attrazioni, che avrò modo di conoscere bene nel corso degli anni che trascorrerò qui. Accanto al Freak Show si trova la mia nuova patria: Midget City, anche detta Lilliput, dove tutto è costruito a misura di nano, dalle case al trenino ai negozi ai cartelli alle panchine alle strade. Gumpertz mi spiega che altri 300 nani come me vivono in quella società in miniatura: hanno il loro teatro, il loro parlamento, c'è anche una scuola. Su tutto il complesso di Dreamland, la Tower, alta cento metri: di notte un milione di lampadine illuminano a giorno la terra dei sogni, ma inquieti, di tutti noi sovrani e prigionieri di questo zoo umano.

4 febbraio 1912, sette di mattina: ai piedi della Torre Eiffel ci sono una quarantina di persone. Arriva un'automobile, scendono tre uomini, uno dei quali ha una curiosa tuta addosso. Salgono al primo piano della Torre Eiffel. Il quotidiano Le Gaulois scriverà, il giorno seguente: "Ci si stupì un po' di non vedere il manichino annunciato. D'altronde, in materia di aviazione, non si è forse abituati a tutte le prodezze, a tutte le sorprese?" L'uomo che indossa quella tuta particolare si chiama Franz Reichelt: nato a Vienna, trasferito a Parigi nel 1898, dove ha aperto un negozio di abbigliamento femminile. Ottimo sarto, è apprezzatissimo dalle ricche austriache in visita a Parigi. Tuttavia, Franz ha da sempre un'altra passione, che lo ha portato ad annunciare pubblicamente alla stampa di aver realizzato un paracadute funzionante. Spronato da un concorso indetto dallo stesso Aéro-Club de France, e convinto che i suoi precedenti fallimenti siano stati causati dalla scarsa altezza dei lanci precedenti, tutti effettuati con manichini, Franz ha chiesto e ottenuto il permesso di provare il suo paracadute dalla Torre Eiffel. La giornata è gelida e grigia. Alcuni cercano di dissuadere Franz dal suo esperimento: una delle guardie della torre dice di avere un cattivo presentimento; un aeronauta, esperto di sicurezza, consiglia a Franz di provare la nuova versione del suo paracadute con un manichino, sono state apportate troppe modifiche, per renderlo più leggero, non si può essere certi del risultato. Franz è irremovibile: "Vedrete come i miei 62 chili e il mio paracadute daranno alle vostre critiche la più decisa delle smentite." In basso la polizia sta delimitando l'area dell'atterraggio. C'è anche un cineasta che immortalerà tutta la sequenza. Franz sale sul parapetto, misura la direzione del vento lanciando in aria un pezzetto di carta, "À bientôt!", e poi salta. Il giorno seguente scriverà Le Figaro: "L'urto fu terribile; un colpo sordo, di una brutalità furiosa. All'impatto, il corpo rimbalzò e ricadde. Ci si precipitò a soccorrerlo. La fronte insanguinata, gli occhi aperti, dilatati dal terrore, le membra spezzate. Franz Reichelt non dava più segni di vita. Qualcuno si sporse, cercò di sentire il cuore. Era fermo. Il temerario inventore era morto. Allora la vittima, frantumata e disarticolata, venne sollevata; fu caricata su un taxi e il povero corpo del trentatreenne fu trasportato a Laënnec."



STATES IMMIGRATION OFFICER AT PORT OF ARRIVAL  
 Form 53  
 Arriving at Port of New York February 1916

No.	Name	Sex	Age	Color	Complexion	Hair	Eyes	Build	Height	Weight	Education	Profession	Religion	Marital Status	Place of Birth	Country	City or Town
1	Ugo Magro	M	25	White	Fair	Black	Blue	Slender	5'10"	150	High School	None	Catholic	Married	Italy	Italy	Genoa
2	Giuseppe Magro	M	25	White	Fair	Black	Blue	Slender	5'10"	150	High School	None	Catholic	Married	Italy	Italy	Genoa

by Genoa Italy Genoa



THIS SHEET IS FOR SECOND-CABIN PASSENGERS.  
 STATES IMMIGRATION OFFICER AT PORT OF ARRIVAL  
 Form 53  
 Arriving at Port of New York APR 26 1913

No.	Name	Sex	Age	Color	Complexion	Hair	Eyes	Build	Height	Weight	Education	Profession	Religion	Marital Status	Place of Birth	Country	City or Town
1	Ugo Magro	M	25	White	Fair	Black	Blue	Slender	5'10"	150	High School	None	Catholic	Married	Italy	Italy	Genoa
2	Giuseppe Magro	M	25	White	Fair	Black	Blue	Slender	5'10"	150	High School	None	Catholic	Married	Italy	Italy	Genoa

by under size man Italy Genoa

I fratelli Ugo e Giuseppe Magro. A destra, i documenti originali del loro arrivo a Ellis Island: Nei segni particolari è stato annotato "Giant" e "Under size man".



La Morgue di Parigi, con i cadaveri esposti al pubblico. Franz Reichelt poco prima di tentare il volo dalla Tour Eiffel.

Da "Il dono. La storia dei fratello Ugo e di Giuseppe Magro."

Maria Teresa finisce di riporre i piatti nello scolatoio, si asciuga le mani nel grembiule, torna al tavolo, si siede tra i due figli. Li guarda entrambi, appoggia la mano destra su quella di Battista, la sinistra su quella di Paolo. Sono come quelle di una bambina, in confronto alla loro. Un cane abbaia poco distante; poi, i campanacci delle vacche, che gli altri figli stanno riportando nelle stalle dell'allevatore per il quale lavorano come mandriani. Tra poco farà buio. Le labbra strette, i due fratelli si guardano, a metà di una discussione animata: Battista vorrebbe che il fratello lo seguisse in Francia, si unisse con lui al circo. "Vedere il mondo. Parigi. Si guadagna bene, cosa fai qui" "Non mi va di andare lontano da casa" "Potrai aiutare mamma e papà con quello che guadagnerai" "Cercherò un lavoro qui, come tutti" "Mal pagato, come sempre. E noi non siamo come tutti" Paolo guarda la madre, lei sorride. Non ha mai avuto risposta, a quella domanda che i figli le hanno fatto tante volte. Quando aveva confidato al parroco le sue perplessità, lui le aveva detto: Dio ha un progetto per ciascuno di noi. Se Battista e Paolo erano cresciuti a dismisura, un motivo doveva pur esserci, anche se imperscrutabile. Quella risposta gli era sembrata poco soddisfacente, come d'altronde quella del medico: i suoi figli sono affetti da gigantismo. Perché? E chi lo sa. La natura. Maria Teresa stringe la mano di Paolo. "Tanto poi torni", gli dice. "Anche tu, mamà? Mi vuoi mandare luhén?" "Ma certo che no, Paolo, non voglio mandarti lontano. Ma guarda Battista. E' vestito elegant, vede tante cose, nessuno di noi potrebbe fare lo stesso" E allora Paolo si decide. Partono, e diventano Baptiste e Paul Hugo, nativi di Saint-Martin-Vésubie, i Geants des Alpes, su consiglio di monsieur Bati: ai francesi piace pensare che siano loro connazionali, i due fratelli più alti del mondo. La gente paga per vederli, e acquista cartoline che li ritraggono in pose e contesti che sottolineano la loro altezza formidabile: oltre due metri entrambi. Pur continuando a spedire denaro alla famiglia, possono permettersi di acquistare una casa a Maisons-Alfort, a pochi chilometri da Parigi: la fanno adattare alla loro taglia, dalle porte agli arredi; comprano anche un'automobile, con la quale seguono il circo, sulla quale sono dipinti i loro nomi. E' il 1914, e mancano 4 mesi allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, quando Paolo si ammala gravemente, e muore.

"So che non è un momento felice, monsieur Battista" "No, non lo è affatto" "Ma ho una proposta importante da farle, che riguarda il suo appena defunto fratello" "Ieri lei mi ha detto che lavora a Parigi, immagino vogliate seppellirlo lì" "Non esattamente. Lavoro per la morgue di Parigi" "Appunto. Non capisco" "Mi permetta di raccontarle brevemente la mia storia. Ho iniziato a prestare servizio all'obitorio da quando è stato trasferito proprio alle spalle di Notre Dame. C'è un vasto salone che è dedicato al riconoscimento delle salme, aperto al pubblico. Quasi ogni giorno vengono ripescati corpi nella Senna, e dobbiamo esporli per consentirne il riconoscimento" "Continuo a non capire" "Negli ultimi tempi abbiamo notato un fatto particolare. Ci sono molti visitatori che non vengono alla morgue per motivi, diciamo, ufficiali. Alcuni sono studenti di anatomia e medicina, ovviamente. Altri sono persone comuni, curiosi che vogliono vedere... la morte da vicino. La morgue di Parigi è diventata una tappa ufficiale anche per i viaggiatori: ne hanno scritto Mister Sears, Adelia Sturtevant nel suo diario, addirittura Emile Zola dedica molte pagine, nel suo Thérèse Raquin, alla descrizione dei corpi là esposti al pubblico" "Mi pare... è... orribile. Decisamente, orribile" "Sì, comprendo, monsieur Battista, comprendo benissimo, ma..." "Per quale ragione..." "Siamo nell'epoca moderna. La gente vuole vedere, sapere. Lei lo sa, dico bene? E' abituato allo sguardo degli altri, lo conosce bene. C'è un che di scientifico, in questo, non trova? Sa quanta gente c'era all'Exposition Universelle de Paris del 1900? Cinquanta milioni di visitatori. Cinquanta milioni" "Che cosa volete da me? Arrivate al punto, ho un funerale da organizzare" "Voi... voi siete un gigante. Siete un prodigio della natura. E anche vostro fratello..." "Vi prego, risparmiatemi in questi giorni di lutto considerazioni sulla mia condizione..." "...anche vostro fratello. Potrebbe essere esposto alla morgue. Sarebbe... educativo" "Sarebbe... cosa... Andatevene" "Capisco il vostro dolore, non giudicatemi male. So che la morte è... scomoda, ci lavoro da anni. Ma la studiamo, la osserviamo, ne siamo attratti, come se racchiudesse un segreto... siate generoso... vostro fratello sarebbe di richiamo per..." "Andatevene"

Da "Il dono. La storia dei fratello Ugo e di Giuseppe Magro."

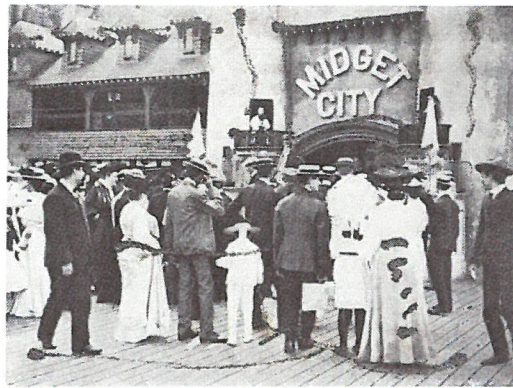
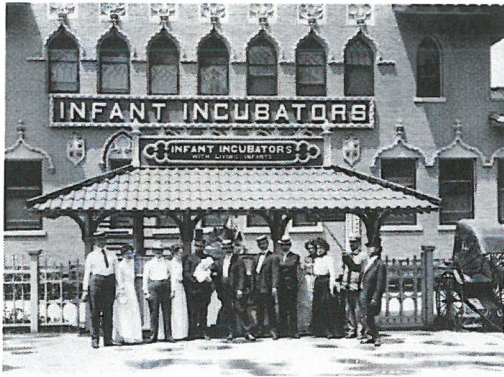
"Dalle linee nemiche... una nuvola gialla... viene verso di noi..." e poi la comunicazione si interrompe. Henri Mordacq, promosso a rango di colonnello solo sei mesi prima, riaggancia il telefono e osserva pensieroso la mappa militare appesa alla parete del suo ufficio. Il suo assistente non fiata e resta sull'attenti: Mordacq è il tipo di colonnello che offre ad un soldato l'occasione per diventare un eroe oppure un vigliacco. Tra le truppe si racconta ancora come rifiutò, un anno prima, di abbandonare la città di Arras, difendendola fino all'ultimo, e rimanendo ferito gravemente da una scheggia. Fu una sfortuna per lui, ma anche per tutti gli imboscati che sorprese all'ospedale dove fu ricoverato: furono rimandati di corsa al fronte. Mordacq stesso tornò in trincea, con la ferita ancora aperta. "Chi ha chiamato?" "Un ufficiale del primo reggimento di fanteria, sulla linea del fronte" "Da dove?" "E' a cinque chilometri da qui, nell'Ypern-Bogen del nord" "Ci sono stati altri rapporti?" "Sono arrivate altre chiamate... parlano di una nebbia..." esita. "Sella due cavalli, andiamo a vedere" "Agli ordini, Colonnello" e l'assistente corre verso le stalle. Al galoppo verso le trincee a nord, dopo nemmeno mezz'ora sia Mordacq che l'assistente iniziano a tossire. I cavalli rallentano, si fanno recalcitranti, poi si rifiutano di proseguire. Smontano: l'assistente non parla, ma dal suo sguardo Mordacq capisce che è terrorizzato. Gli ordina di tenere i cavalli lì, pronti per tornare indietro, e va da solo verso il fronte, a piedi. Ha visto molti orrori, Henri Mordacq, durante la sua carriera militare: in Algeria, in Indocina... ma la sua prosa si farà più spezzata e incerta quando, tra molti anni, dovrà descrivere quello che ha visto: gruppi di soldati presi dal panico, le bocche piene di sangue, che fuggono dalla trincea, urlando, chiedendo acqua, e poco più in là altri, a decine, che si contorcono nel fango, cercando di respirare. E centinaia di morti. Nelle settimane precedenti i soldati tedeschi hanno ammassato seimila contenitori di gas al cloro lungo la linea del fronte. Il maresciallo Max Petersen, non appena il vento è favorevole, ordina l'apertura simultanea di tutti i contenitori. Una nube di centocinquanta tonnellate di cloro, larga sei chilometri e alta mille, metri si muove verso le truppe franco- canadesi alla velocità di 3 metri al secondo. E' la nascita della guerra chimica su larga scala, e Mordacq sa che è la risposta ai loro attacchi di un anno prima, con le granate al gas lacrimogeno. Qualche giorno dopo, un chirurgo sta annotando i risultati dell'autopsia su uno dei corpi dei soldati morti durante quell'attacco: "All'atto di rimuovere i polmoni, è defluita una notevole quantità di liquido giallo e schiumoso, evidentemente altamente proteico. Le vene sulla superficie del cervello sono in gran parte ostruite, e tutti i vasi piccoli sono vistosamente fuoriusciti"; quello stesso giorno, in Germania, il kaiser Guglielmo II in persona dà udienza al responsabile del progetto del gas al cloro, il professore Fritz Haber, direttore del Kaiser-Wilhelm Institut fur Physikalische Chemie und Elektrochemie, e lo promuove capitano. Si mette in moto la macchina militare, scientifica e industriale della guerra chimica: a partire dall'estate del 1917, vengono sintetizzati e usati il gas Clark, anche detto "croce blu" (difenciloruro di arsenico, capace di superare i dispositivi di filtraggio dell'aria delle maschere antigas) e il gas Lost, ovvero l'iprite, la "croce gialla", che anche in piccolissime quantità, a contatto con la pelle, produce gravi danni all'organismo, cecità, disfunzioni nervose. Nella notte tra il 13 e il 14 ottobre 1918, su una collina vicino a Wervick, a sud dell'Ypern, un giovane caporale resta vittima dei gas britannici: nelle sue memorie scriverà che i suoi occhi erano diventati carboni ardenti, e che fu durante una ricaduta da cecità al lazzaretto di Pasewalk, in Pomerania, che decise di diventare un politico. Il suo nome è Adolf Hitler. Henri Mordacq sopravviverà all'attacco al cloro, ma la sua vita si concluderà in maniera misteriosa e tragica, nonostante i successi militari: il suo cadavere verrà trovato nella Senna, sotto al Ponts des Arts, proprio nei giorni in cui con maggiore forza criticherà pubblicamente le leggi razziali sostenute da Philippe Pétain.

Da "Il dono. La storia dei fratelli Ugo e di Giuseppe Magro."

"Giuseppe Magro, dov'è?" Samuel Gumpertz lo chiama con il suo vero nome, quando è arrabbiato con lui, cosa che ultimamente è accaduta troppo spesso; ha deciso di dargli un ultimatum. I nani accanto alla fermata del trenino che attraversa Coney Island gli indicano la nuova attrazione, la Child Hatchery, aperta al pubblico da appena due settimane. Gumpertz entra a spron battuto. Giuseppe, in arte Baron Paucci, è seduto di fronte ad una delle incubatrici. "Una tua nuova diavoleria, Sam?" chiede a Gumpertz, senza distogliere lo sguardo. "E' un'invenzione del dottor Couney" "Non ho idea di chi sia" "E' un medico famoso. Gliel'hanno rifiutata all'Ospedale di Berlino..." "E così hai pensato bene di farci qualche soldo tu, eh?" "Tu ed io, Paucci, dobbiamo parlare, ora che non sei troppo ubriaco per farlo" Uno dei cinque nati prematuri, che dormono nell'atmosfera filtrata e riscaldata dell'incubatrice, ha un fremito: muove le piccole braccia, con le dita sembra cercare qualcosa nel vuoto, poi il piccolo petto si alza e si abbassa in un respiro profondo. Paucci lo osserva, con una luce indecifrabile negli occhi. "Ho visto un cartello all'ingresso, old friend. 25 cent per dare un'occhiata..." "E' il minimo, per ripagarmi delle spese di aver fatto installare qui tutto questo" "Così siamo tutti contenti, vero Sam? Loro sopravvivono, tu incassi, la gente si diverte..." "Non sono qui per parlare di questo. Per l'ennesima volta... alcuni visitatori si sono lamentati di te. Hai fatto di nuovo il cascamoto con le loro mogli. Ti ricordo che sei qui per" "Ecco, appunto, parliamone" Paucci si volta di scatto, sale in piedi sulla sedia, guarda negli occhi Samuel Gumpertz "Il fatto che sono un nano non significa che io non possa avere comportamenti da uomo normale" sottolinea la parola puntando un dito addosso all'altro. "Gli uomini normali hanno comportamenti più decorosi del tuo. Se vuoi ammazzarti di alcol, liberissimo di farlo, Giuseppe. Ma se questo causa danni alla mia attività, e al lavoro di tanti che a differenza tua si comportano bene, allora sono costretto a" "Che fai? Mi vuoi cacciare?" "Sei tu che mi costringi, Giuseppe, se non ti dai una calmata, anche con le bestemmie. Le ho sentite io stesso, lo sai, ne abbiamo già discusso" "Adesso parli anche italiano? Beh, noi italiani siamo focosi" "C'è un altro italiano da poco, qui, e non bestemmia come te" Baron Paucci sta per replicare, poi ci ripensa. "Un altro italiano?" "Si chiama Battista, ed è l'uomo più alto del mondo. E' arrivato tre giorni fa."

Secondo la versione ufficiale del New York Times del 24 aprile 1916, Battista è sepolto al Greenwood Cemetery. Tuttavia, alcuni dicono che lì ci sia una bara vuota, e che il corpo dell'uomo più alto del mondo sia stato trafugato, prima delle esequie, da alcuni indiani americani, che si esibivano con lui al Circo Barnum dopo che l'incendio a Coney Island costrinse i suoi artisti a cercarsi un altro lavoro. Stando a questa versione dei fatti gli indiani l'avrebbero portato nella loro riserva, per seppellirlo con tutti gli onori che spettano ad uno della tribù. Battista aveva raccontato loro di un luogo da cui proveniva, in mezzo alle montagne, con boschi a perdita d'occhio, e lo sognava spesso, e là sarebbe voluto tornare, perché quella era la sua casa. Avrebbero allora deciso di seppellirlo nei loro boschi, in un luogo simile a quello di cui aveva nostalgia, per far riposare bene il suo spirito. Baron Paucci, il suo migliore amico, rilascerà alla stampa una dichiarazione che non verrà mai pubblicata.

Non vi dirò quello che volete sentirvi dire, quindi non perdiamoci troppo tempo, io ho da fare, e voi anche. Siete a caccia di una buona storia per vendere il vostro giornale domani, ma che stia su due colonne, massimo tre, e io non ho una storia simile da darvi. Leggo anche io il vostro giornale, volete sapere? a scrocco, non pago per la shit che scrivete, va bene? Odio il vostro modo di mettere in ordine le cose, perché questo è: voi mettete ordine, belle parole, tutto spiegato, chiaro, la gente si fa un'idea geometrica del mondo, e tutti pronti per il prossimo varietà. Ma che polmonite... Battista è morto di nostalgia, voleva tornare a casa ma non ha fatto in tempo a risparmiarne abbastanza soldi, perché tutto gira intorno al cash, lo misurate così, il successo, qui in america, giusto? Ma la paga qui al Barnum è uno schifo, e poi quando sei uno come lui, come noi, dove ti nascondi, per avere un po' di pace? Ha provato come me a giocare la carta del fare della sua deformità un punto di forza, per un po' di tempo c'è anche riuscito, e voi pagavate, per poterlo ammirare: l'uomo più alto del mondo. Ma cosa ve ne frega, me lo sono chiesto tante volte, di vedere uno che poveraccio la natura gli ha fatto questo scherzo. Mi ci sono voluti anni per ammetterlo, perché mi sembrava orribile, ma la verità era semplice: il mostro vi fa sentire normali, giusti, fortunati, buoni, vi rassicura: venite a guardarci per provare il brivido del pericolo scampato. Per questa ragione, in passato, vi ho odiato. Oggi mi fate solo pena: siete insicuri, deboli. Sì, mi fate pena, puoi scriverlo questo domani sul tuo giornale? No, vero? Perché non fa parte del gioco, dire una cosa del genere. Beh, non me ne frega nulla, se vuoi scriverlo fallo pure, metti la mia firma, io Giuseppe Magro in arte Baron Paucci dichiaro che siete deboli. Il vostro mondo è debole, ha bisogno di continue conferme che avete ragione, che il vostro sistema è il migliore possibile, che siete nell'era della ragione, della concretezza, del progresso, della perfezione. La ruota gira, non oggi, non domani, forse tra un po' di anni qualcuno dirà che siete voi il nemico, e allora diventerete tolleranti e democratici, vi serve stare un po' dalla parte dei perseguitati, per imparare il valore dell'uguaglianza. Progresso e perfezione un corno: siete tanti mostri, proprio come me. Non si vede, ma dentro siete anche voi nani, giganti, clown deformi, gemelli siamesi uniti dalla nascita, tribù primitive con strani riti sanguinari, solo che state dalla parte dei vincitori e della ragione. Per adesso. Li leggete anche, i giornali che scrivete? Dovreste saperlo, cose inquietanti, epocali, stanno accadendo nel vecchio continente, le avete chiamate winds of war, e arriveranno anche qui. La guerra, lo sterminio, saranno le cose più naturali e logiche del mondo. Quale sarà la vostra Coney Island?



Midget City,  
Fresnelham,  
Coney Island.

Coney Island: le incubatrici funzionanti, e la città dei nani. Sotto, la tribù di Filippini si esibisce per il pubblico.

