

San Fedele Arte

Galleria San Fedele
via Hoepli 3 a-b
20121 Milano

19 maggio - 25 giugno 2005

Premio Arti visive San Fedele 2004/2005

mostra a cura di
Andrea Dall'Asta S.I.
Angela Madesani
Stefano Pirovano



FONDAZIONE CARIPLO

Premio Arti Visive San Fedele
2004/2005

Il senso del corpo



Giuseppe Guzzetti

Presidente Fondazione Cariplo

Il contributo alla Fondazione Culturale San Fedele si colloca nell'ambito del più complessivo impegno della Fondazione Cariplo nel tradizionale settore dell'Arte e della Cultura. Sin dal 1999, la Fondazione ha provveduto a sostenere progetti di grande impegno e valore culturale, privilegiando, con sempre maggiore convinzione, iniziative volte a incoraggiare il più ampio accesso possibile, da parte della collettività, al mondo dell'arte e della cultura, nella consapevolezza che questo significhi offrire alla comunità un contributo concreto di crescita civile oltre che culturale.

I beni culturali, artistici e architettonici possono rappresentare un elemento che favorisce lo sviluppo di iniziative economiche sul territorio; una adeguata valorizzazione del patrimonio culturale può, infatti, muovere un volano a favore dello sviluppo. L'impegno della Fondazione Cariplo va in questa direzione.

Il contributo al "Premio Arti Visive San Fedele" favorisce un percorso formativo articolato e complesso, che permetterà di seguire i giovani non solo da un punto di vista tecnico professionale, ma anche umano e spirituale con dibattiti conferenze e incontri. Tutti aspetti che completano la formazione della persona.

La Fondazione Cariplo, sostenendo il Premio San Fedele, prosegue lungo un percorso dedicato alle nuove generazioni che offrirà ai giovani artisti l'occasione di una riflessione sull'arte.



Guido Bertagna S.I.

Direttore Centro Culturale San Fedele, Milano

Il gioco delle sedie

Pur nella differenza di analisi e di interpretazioni, tutti gli esperti e gli osservatori della società contemporanea concordano nel definire il nostro come un tempo segnato dall'insicurezza e dalla paura. Non c'è oggi strategia di *marketing*, che non punti molte delle sue carte toccando il tasto sensibilissimo in ognuno di noi della paura e della (necessaria) sicurezza. Tra le cause di questo profondo stato d'animo è stata individuata una crescente precarietà unita al tasso sempre più insostenibile di competitività che chiede a tutti maggiore aggressività per restare nel gioco. "Una specie di "gioco delle sedie" - scrive Bauman - in cui un attimo di distrazione porterà a una sconfitta irrevocabile, a una esclusione senza appello. Perciò, prosegue il sociologo polacco, "invece che grandi aspettative e dolci sogni, la parola progresso evoca un'insonnia colma d'incubi: "essere lasciati indietro", perdere il treno, venire scaraventati fuori dal veicolo per una brusca accelerata". In questa società della paura e della competizione l'altro è facilmente individuato come nemico o, almeno, come un concorrente. E' facile pensare alla competizione nel mondo del lavoro o al clima dei *talk show* televisivi, dove l'aggressività spinta fino al parossismo sembra avere come principale obiettivo, piuttosto che esprimere la propria, far tacere (e umiliare) l'opinione altrui. Forse è anche per questo che lotterie, premi, quiz e concorsi di tutti i tipi hanno così tanto successo. "Incapaci di rallentare lo stupefacente ritmo del mutamento, e di prevederne e controllarne la direzione - nota ancora Bauman - ci concentriamo su ciò che possiamo, o crediamo di potere, o siamo certi di poter influenzare [...] perseguiamo scopi sostitutivi utili a scaricare l'eccesso di una paura i cui sbocchi naturali sono chiusi, e a procurarci qualche scopo improvvisato".

Quando abbiamo deciso di ripartire con il Premio San Fedele per l'Arte - dopo 36 anni (!) dalla sua ultima edizione - ci siamo chiesti se non c'era il rischio, introducendo di nuovo un Premio, con l'ambiguità che può nascondere, di alimentare questa mentalità corrente e il disagio profondo che porta con sé. Guardando però alla storia del Centro Culturale e della Galleria San Fedele, alle sue radici e ai motivi ispiratori che ne hanno animato l'attività fin dal suo sorgere, ci è sembrato più chiaro il senso e l'attualità che un Premio come il San Fedele poteva ancora avere. Vale perciò la pena di seguire qualche breve tappa di questa storia. Ad esempio, tornando al 6 febbraio 1968, quando il Centro Culturale San Fedele inaugurava la sua nuova sede.

Il discorso tenuto in quella circostanza dal Padre Arrupe, Generale dei gesuiti, continua ad essere un punto di riferimento per il nostro lavoro. Il Concilio Vaticano II si era appena chiuso, erano giorni di grande fermento e agitazione. Proprio da un passaggio dalla *Gaudium et Spes* - uno dei documenti fondamentali del Concilio, dedicato al rapporto della Chiesa col mondo - il pensiero di Arrupe si focalizzava sulla "funzione dialogante della cultura". Dice la *Gaudium et Spes* (n. 62): "Sebbene la Chiesa abbia grandemente contribuito al progresso

della cultura, l'esperienza dimostra tuttavia che, per ragioni contingenti, l'accordo tra la cultura e la formazione cristiana non sempre si realizza senza difficoltà". Da quel passaggio che metteva in luce, sia pure per accenni, uno dei punti problematici, Arrupe proseguiva: "L'apostolato nel mondo moderno non si attua solo all'interno delle chiese con l'amministrazione dei sacramenti e con la comunicazione della Parola di Dio alle anime già disposte a riceverla, ma anche raggiungendo l'uomo sul campo della sua attività, per comprenderla, valorizzarla, illuminarla". Comprendere, valorizzare. Se possibile, illuminare. Sono i termini di un dialogo che ha lasciato dietro di sé pregiudizi e chiusure e si propone come spazio di confronto, aperto e responsabile. "Un dialogo con tutte le espressioni vive e autentiche della cultura moderna, anche se difforni dalle formule tradizionali - proseguiva Arrupe - sono certo che San Fedele vorrà essere, come ha cercato di esserlo per il passato, la sede di un dialogo aperto responsabile, sereno; un luogo di costruttivi incontri tra la fede e la cultura, dove le intelligenze potranno senza pregiudizi comunicarsi i risultati dei loro sforzi e della loro ricerca".

Può darsi che frasi come queste, oggi, suonino non particolarmente nuove ai nostri orecchi, quasi ovvie. Non era così nel 1968, tempo in cui la "primavera" del Concilio conosceva importanti novità, e un fiorire di iniziative con influssi notevoli dal fermento che percorreva l'intera società civile - e il mondo dei giovani in particolare - ma anche bruschi contraccolpi, smarrimenti e dure reazioni interne.

Tuttavia, lo sguardo di Arrupe andava deciso ad affermare: "Nel pensiero autentico della Chiesa è dunque superato, e perciò inattuale, l'atteggiamento di una comunità cristiana asserragliata a custodia del proprio patrimonio dottrinale".

Nasce dal coraggio di queste posizioni l'attività del Centro Culturale nelle sue varie espressioni. E viene dal medesimo desiderio di confronto aperto, franco e responsabile nell'ambito dell'attività della Galleria d'arte, l'istituzione del Premio San Fedele. Di lì a pochi anni - nel 1956 - sarebbe maturato anche l'altro premio San Fedele, quello per il cinema, creato su iniziativa di Goffredo Lombardo, di Gian Luigi Rondi e del gesuita P. Arcangelo Favaro come apprezzamento e valorizzazione del cinema italiano nel momento forse più felice della sua ripresa dopo la guerra.

Anche il premio San Fedele per le Arti visive maturava nel clima dell'Italia che riprendeva a vivere dopo la ferita della guerra e pensava al suo futuro. Scriveva nel 1956 Giorgio Kaiserlian, critico d'arte e animatore della Galleria: "Il merito di una rassegna di questo tipo sta nel fatto che *si può scorgere in essa, come in sintesi, il senso della vita culturale italiana di questo dopo-guerra*, scissa e divisa com'è nei suoi due orientamenti di cosmopolitismo e di avanguardia, sganciato da ogni riferimento concreto alla vita italiana, da una parte e dall'altra, di rispecchiamento di una realtà provinciale, chiusa e disperata". Il Premio San Fedele, dunque, nella opinione di uno dei suoi più vivaci sostenitori, si proponeva di entrare nel vivo del dibattito e della situazione artistica della giovane arte italiana: spazio di confronto e di sintesi dei fermenti più fecondi, specchio delle diverse sensibilità e degli schieramenti di quel momento storico. Appena due anni dopo, 1958, facendo eco a Kaiserlian, scriveva il giornalista e critico S. Ghiberti: "Ci sembra [...] che questa edizione del Premio contribuisca notevolmente a quell'*opera di selezione e di valorizzazione dei*

giovani che il Centro Culturale San Fedele si è proposto fin dal suo inizio [...] Non si può parlare per il San Fedele di movimento, bensì di aiuto a coloro che siano capaci di dire qualcosa di nuovo, anche se confusamente, e di ribellarsi a ogni accademismo. Se una predilezione c'è è per coloro che aspirano a una nuova arte figurativa che superi naturalmente il neorealismo come anche gli equivoci e le debolezze dell'astratto concreto che è stato il punto d'arrivo di molti pittori precedenti".

Con queste premesse, che sono anche un decisivo punto di riferimento per l'oggi, sia pure nell'evidente novità della sensibilità artistica e del clima culturale e sociale nel quale siamo immersi, è più facile, quasi naturale, interpretare la rinnovata istituzione del Premio Arti Visive San Fedele e collocarla nella corretta prospettiva. La ricerca che impone "selezione e valorizzazione" degli spunti più nuovi e vivi dell'espressione artistica dei giovani è condotta con attenzione e meticolosità. Partendo dall'ascolto: un ciclo di serate in cui i giovani presentano il loro percorso artistico. Accanto, una serie di conferenze e incontri sul tema proposto ai giovani per il Premio. Occasioni per capire e per capirsi. Per approfondire.

Nessuna concessione alla mentalità aggressiva e competitiva del nostro tempo, dunque. Nessun "gioco delle sedie". E nemmeno un arroccamento su posizioni precostituite da promuovere. Piuttosto, la ricerca seria, appassionata, dei segni di novità e la promozione della ricerca più autentica e piena di futuro. Per comprendere, valorizzare. E, se possibile, illuminare.



Andrea Dall'Asta S.I.

Direttore Galleria San Fedele, Milano

Identità liquide

Per l'edizione del premio San Fedele per l'arte 2004/2005, ai giovani artisti è stato chiesto di riflettere sul "senso del corpo", tema centrale del Novecento e affrontato secondo infinite modalità e punti di vista. Il tema è stato elaborato in modo inaspettato, offrendo uno spaccato interessantissimo sia dal punto di vista sociologico/generazionale sia su un piano più esplicitamente estetico. Nei diversi lavori, infatti, il corpo non si presenta mai in modo evidente, ma è rappresentato come traccia, assenza, sindone, segno. Dov'è il corpo? Quale spazio occupa? Quale comunità abita? Il corpo appare come invisibile. Più che il corpo, sembra messa in scena la sua scomparsa, la sua sparizione. Quando poi il corpo è rappresentato, non è raffigurato nella sua bellezza gloriosa o nella sua carica vitale, quanto piuttosto nella sua fragilità ed enigmaticità. L'identità appare messa continuamente in discussione. Sembra incerta, frammentata. Si tratta dunque di un corpo che si confronta con il senso di morte, orizzonte dell'esperienza individuale o inquietante scenario della contemporaneità.

Si tratta di un corpo privo di desiderio, che non comunica. Di un corpo che vive un profondo malessere. Di un corpo attraversato da una grande solitudine, da un profondo disagio. Di un corpo che non sembra appartenere ad alcuna comunità, estraneo ai problemi di carattere politico, sociale. Di un corpo debole e ferito, abitato da forze oscure. O ancora di un corpo caratterizzato dall'ambiguità. La transizione dal maschile al femminile (o viceversa) è messa in scena senza soluzione di continuità. Come senza soluzione di continuità appare il passaggio tra il naturale e l'artificiale. Talvolta, siamo come di fronte a corpi virtuali, improbabili, impalpabili come avatar, eppure tanto reali...

I lavori presenti in mostra sono come un campo di sperimentazione, in cui l'uomo contemporaneo si confronta continuamente con se stesso, si pone alla ricerca della propria identità e, più che dare risposte, solleva innumerevoli interrogativi sull'instabilità della condizione umana. Se durante il Novecento, soprattutto negli anni '60 e '70, il corpo è stato spesso considerato come luogo di opposizione ai condizionamenti della società, nell'affermazione di una libertà *da* e di una libertà *per*, il corpo non sembra oggi porsi contro o a favore di qualcosa. Appare piuttosto continuamente interpretato, analizzato, destrutturato, in una ricerca di comprensione di sé che non conosce fine.

L'installazione di Sergio Lovati, vincitore del Premio, è uno dei pochi lavori, se non il solo, che riflette sul tema della "relazione". Entrando in una stanza buia, lo spettatore si trova di fronte a uno specchio. Dopo essere stata filtrata da una superficie liquida, l'immagine riflessa è trasmessa a distanza differita su di uno schermo. In questo modo, l'immagine diventa fluida. I suoi contorni si fanno imprecisi, quasi si dissolvono. L'atmosfera appare come sospesa, senza tempo. Dopo alcuni secondi di attesa di fronte allo specchio, lo spettatore può quindi vedere la propria immagine riflessa. Può ri-vedersi, può ri-trovarsi. Tuttavia, non in

modo continuo. Ci sono, infatti, pause, riprese, soste prolungate... Se poi nella stanza entra un altro spettatore, l'immagine del primo può sovrapporsi a quella del secondo, creando un intreccio di corpi. È come se le persone potessero stabilire un incontro, grazie a un flusso discontinuo di immagini. Le persone sembrano intrecciare le loro vite, incontrare i loro sguardi, sovrapporre le loro esperienze, creare uno spazio di relazione. Si tratta forse degli spazi delle nostre coscienze che si incontrano, per instaurare un dialogo intimo e personale?

Molti lavori si soffermano invece sulla rappresentazione di un corpo isolato, senza gloria, la cui identità appare come sfuggente, fluttuante, situata nell'orizzonte della morte. Pierpaolo Curti propone una sorta di sarcofago illuminato da una luce sinistra e inquietante che sorge dal fondo, da cui si intravede abbozzata la sagoma di un manichino. Fantasma minaccioso. Ombra terribile, sconcertante. Qui l'identità assume le sembianze di un tetro manichino, che la morte illumina attraverso una luce che non dà vita. L'ombra sembra uscire da un sarcofago etrusco o medioevale, da un'età senza tempo per raggiungere il nostro presente. Quasi che emergesse dal passato per annunciare un triste presagio. Appare come un trionfo della morte a cui è impossibile dare scacco. Anche Nada Pivetta medita sulla morte, presentando una scultura concepita come stele funeraria di un eroe appartenente a una civiltà sconosciuta.

Il piccolo lavoro di Pietro Bologna riflette sul tema del corpo, colto tuttavia nella sua assenza, nella sua impossibilità di tessere relazioni, di comunicare. Da un fondo nero, emergono alcune piccolissime mani che sembrano chiedere di essere afferrate, perché questi corpi invisibili che a fatica intuiamo, possano uscire da queste dense tenebre. Si tratta di corpi senza corpo, irrelati.

Anche il video di Christian Rainer, che fotografa un giardino dettaglio per dettaglio, tratta il tema del corpo a partire dalla sua assenza. Il video si sofferma su ogni minimo particolare, creando un'atmosfera di attesa, di suspense. Le sequenze rilevano solo frammenti che cerchiamo faticosamente di ricomporre in un insieme che ci sfugge. Presenze umane, dice il titolo del video. Tuttavia, la presenza dell'uomo è data solo attraverso le sue tracce. Tutto sembra parlare dell'uomo, ma non lo scorgiamo mai. È una presenza sfuggente, che non si lascia mai individuare. Alla fine del video vediamo un soprabito appeso a una gruccia. Il corpo si presenta come un vuoto, un'assenza che un vestito ricopre. Non si tratta di un morto, né di un cadavere. È un corpo scomparso, uscito di scena.

Corpo assente anche quello di Tomi Tanaka, che presenta il "suo" corpo, attraverso un vaso colmo di acqua. Il peso del bacile è il "suo" peso. Corpo fluido, che riceve la luce da cui è attraversato. Corpo che si riscalda, evapora, ritorna alla terra, in un ciclo che non conosce soste. Corpo che non si può afferrare né trattenere.

Il lavoro del giovane Andrea Mori riflette sul corpo come traccia. Su di un telo sul quale ha dormito, sono impresse le tracce del suo corpo. Non si tratta solo degli umori che il corpo emette naturalmente. Tutto il mondo dei sogni, dei desideri appare depositato sulla tela. Tuttavia, anche in questo caso, il corpo è assente: ne è rimasta solo la sindone.

Il lavoro di Manuela Crippa appare inquietante nella sua silenziosa freddezza e lucidità. Attraverso una serie di fotografie in cui sono rappresentati gli elementi di cui il corpo fa uso, la corporeità sembra paradossalmente negata. Tutti gli oggetti sembrano, infatti, aspettare qualcuno che mai li utilizzerà. Come se il corpo nel momento stesso in cui ne ha bisogno, li

negasse. *Corpo vergine*, dice il titolo dell'opera. Corpo che rifiuta l'essere corpo.

Un corpo che invece si presenta in tutta la sua *carnalità* è quello presentato da Devis Venturelli. L'autore, con grande sapienza nell'uso del video, fotografa la bocca della nonna ultracentenaria. Appare dunque come una riflessione sulla genealogia, sul passaggio da una generazione all'altra. L'identità della nonna raggiunge quella dell'artista, creando un ponte tra generazioni... Un continuo gioco di frammenti, che si compongono e si ricompongono senza sosta, creano un ritmo caratterizzato dalla crudezza della successione delle immagini che si scontra con la dolcezza della musica. La bellezza del lavoro sembra nascere proprio dalla dialettica tra la tenerezza e la spietatezza dei dettagli che non indugiano su alcun compiacimento estetico.

Anche il lavoro di Nadia Galbiati e di Claudia Canavesi, *Organo tattile*, realizzato attraverso diverse tecniche, riflette sulla corporeità, presentando le impronte delle mani come luogo primordiale della creazione estetica in grado di lasciare tracce nella storia.

Alcuni lavori indugiano sull'ambiguità sessuale, tema di grande attualità nell'arte contemporanea. Stefano Barri fotografa un corpo di donna, sul quale sovrappone l'ombra di un corpo maschile. Non vediamo il volto. Qual è l'identità di questo corpo? Un'identità maschile in un corpo di donna? O forse il contrario? Le due immagini giocano continuamente tra loro, sovrapponendosi, intersecandosi, creando un effetto di spaesamento, d'indefinitezza. Il corpo maschile avvolge quello femminile. Tuttavia, è evanescente. Appare come una sorta di fragile gabbia da cui ci si vuole liberare. Il fondo è bianco, quasi si trattasse dello sfondo di un'icona. La fotografia si presenta come l'apparizione, l'*epifania* di un'identità fluttuante. Enigmatica e problematica, come ogni icona identitaria del nostro tempo.

Anche il lavoro di Silvia Assenza gioca sull'ambiguità sessuale. Una serie di tre foto ci conduce a una narrazione che si risolve in un'interrogazione. Una finestra aperta sembra dischiuderci una realtà che dobbiamo cogliere in tutto il suo valore di rivelazione. La seconda immagine presenta una donna incinta, seduta su di una sedia, chiara allusione alla maternità. La terza presenta un uomo i cui tratti assomigliano in modo impressionante e inquietante alla donna vista in precedenza. Il lavoro comunica la trascorribilità e la fluttuazione tra femminile e maschile, quasi a sanzionare l'avvenuta interscambiabilità dei "generi". La sequenza dei corpi, presentati quasi con tenerezza e affetto, appare senza soluzione di continuità.

Trattato in modo ironico e divertente è invece il lavoro sul doppio, anch'esso ricco di citazioni tratte dalla storia della fotografia e del cinema, da Diane Arbus a Stanley Kubrick, di Veronica Dell'Agostino. Attraverso la presentazione di due sorelle siamesi, *Agata e Cloridia*, l'una dolce, con una bambola decapitata, l'altra terribile, con in mano un'accetta, l'autrice sembra volere rappresentare le fratture e le dissociazioni presenti all'interno di ogni individuo. Dolcezza e aggressività, tenerezza e violenza: aspetti contraddittori della vita umana.

Sulla perdita dei confini tra naturale e virtuale, è il lavoro di Lamberto Teotino. L'atmosfera è artificiale, anche se cogliamo immediatamente che l'immagine riproduce, attraverso la fotografia, una parte del corpo umano: l'estremità di due gambe femminili. L'immagine è surreale, artificiale. Si tratta di un ambiente virtuale in cui è inserito un corpo virtuale, come

se si trattasse del risultato di un intervento sul patrimonio genetico dell'uomo. La sensazione di inquietudine è ancora sottolineata dalla presenza di alcune gocce di sangue. Anche questo è virtuale? L'autore direbbe probabilmente di sì. Il rapporto con il nostro mondo appare modificato. Le relazioni con le quali il nostro corpo intesse legami con la realtà sembrano riconfigurate all'interno di uno spazio glaciale. Spazio privo di affetti, di umanità, di relazioni. La barriera tra naturale e virtuale è superata. Materia vivente e materia artificiale convivono. Non è forse l'autore a fotografare dettagli tratti da corpi umani, per poi manipolarli e trasformarli in corpi virtuali? I corpi possono così essere replicati, ripetuti, moltiplicati, come se fossero cloni pronti a occupare i territori del nostro immaginario individuale e collettivo. Corpi *mostruosi*, *post-umani*. Corpi attraversati da insuperabili solitudini. Corpi (di) alieni. I limiti tra l'umano e l'inumano sembrano cancellati. L'io si fa sempre più indefinito. La ricerca della propria identità appare votata a un tragico scacco.

Anche Nicola Toffolini presenta un lavoro in cui il corpo è una macchina. All'interno di una scatola trasparente, nel momento in cui viene inserita acqua, viene messo in moto un meccanismo che, attraverso la crescita di semi vegetali, fa emettere il suono di grilli. Anche in questo caso, la continuità tra mondo artificiale (batterie elettriche), mondo inanimato (acqua), mondo vegetale (semi-erba) e mondo animale (grillo) appare evidente. Tuttavia, di quale corpo stiamo parlando, se non dell'impossibilità stessa di definire un corpo, trovandoci di fronte a un puro meccanismo, al funzionamento complesso di una macchina? Corpo come puro sistema, come insieme di relazioni chiamate semplicemente a... funzionare.

Anche il video dai toni espressionistici di Domenico Buzzetti appare inquietante, presentandoci senza alcun coinvolgimento emotivo una serie di scene di violenza in un lugubre capannone. In questo scenario *dark* si svolgono drammi, si consumano tragedie, ma tutto appare sotto il segno dell'indifferenza, sia da parte di chi colpisce, sia di chi subisce. Certo vediamo un corpo colpito, aggredito, ferito. Tuttavia, cosa provoca il gesto di violenza su di un corpo? L'asettica relazione del tipo di frattura causata tratta da un libro di medicina. Anche in questo caso il corpo è una macchina che semplicemente "funziona", ma che non è in grado di esprimere dolore, sofferenza. Un corpo inumano, lontano da se stesso e dagli altri. Il corpo come strumento di minaccia è evidente nel lavoro di Gianluca Maver. Attraverso una palese ricostruzione (che può sollevare questioni di liceità o di moralità dell'immagine), due *kamikaze* palestinesi, colti in posizione frontale, col volto ricoperto, si tengono per mano. Appese alla vita, una serie di mine sono pronte per esplodere. I loro corpi stanno per dissolversi, frantumarsi, polverizzarsi. Tuttavia, questi corpi a loro volta si presentano come strumento di morte per altri. Il corpo, riprendendo un modulo artaudiano, si trasforma in un campo di guerra.

I lavori dei giovani artisti sembrano testimoniare i drammi e le fratture del nostro tempo, attraverso la rappresentazione di un corpo assente, virtuale, o ambiguo. Si tratta di un corpo che fatica a comunicare, a tessere relazioni. Un corpo solitario. Spesso emerge la dimensione della morte. Non incontriamo mai la rappresentazione di un corpo "amato", luogo di una relazione fiduciosa. Troviamo solo difficilmente reciprocità, desiderio d'incontro con l'altro. Non ci sono mai ritratti, o immagini di "persone". L'identità dell'individuo appare indecisa, fluttuante. Corpi liquidi. (Rappresentazione di Identità liquidate?)

Stefano Pirovano

Critico e storico e dell'arte

Il corpo e l'albero

Per questa prima edizione del Premio Arti Visive San Fedele si è deciso di chiamare gli artisti a lavorare sul tema del corpo. Un tema certamente ampio che il ciclo di conferenze di approfondimento organizzate dalla Galleria, per quanto alto fosse il valore umano e professionale dei relatori, ha potuto delimitare solo in parte. Ma quali sono dunque le ragioni di questa scelta e, soprattutto, perché si è deciso di stabilire un tema proprio quando è quella del tema una delle scelte più determinanti a cui si trova di fronte l'artista dell'era moderna? Proviamo a rispondere a questi interrogativi partendo dal secondo dei due.

Penso di poter dire che è sensazione diffusa, in particolar modo tra coloro che hanno attraversato gli anni Settanta, che l'opera d'arte, a partire da un imprecisato momento di quella stagione, abbia cominciato a perdere la propria autonomia espressiva e, addirittura, a mettere in discussione la propria fondamentale identità. Recentemente il decano dei galleristi italiani ha affermato in un'intervista su un noto settimanale che sull'opera "ha vinto l'onanismo" dei suoi interpreti, ovvero di coloro che, per professione, la comunicano attraverso la pubblicistica, le istituzioni e tutti gli organi preposti a questo scopo (nondimeno il tema era già stato trattato da Jean Clair in "*Critica della modernità*", un testo edito per la prima volta a Parigi nel 1983). Lungi dal voler in poche righe risolvere un tema così complesso e sfaccettato dell'arte contemporanea penso tuttavia di poter dire che attualmente il ruolo di coloro che svolgono una funzione di mediazione tra l'opera e il pubblico è indispensabile tanto alla comprensione dell'opera, quanto, di conseguenza, alla sua circolazione nei canali che la portano ai suoi diversi possibili ricettori. Lo scenario che si è profilato nell'ultimo decennio è quello che vede proliferare una letteratura specializzata che non solo spiega, legge, interpreta le opere, ma che, nell'intenzione di assolvere al meglio il proprio compito, contribuisce a generare un valore che affianca l'opera, in maniera più o meno discreta e più o meno efficace a seconda dei casi. Al punto che, se per il puro gusto di provare, volessimo applicare il metodo iconologico all'arte attuale, non potremmo esimerci dal considerare tali testi come fonte necessaria ad una comprensione dell'opera che tenda a ricostruire - per quanto legittimo sia questo processo - le intenzioni dell'artista. Ciò a prescindere dal fatto che i documenti che riguardano l'opera siano parte di un sapere che abbia il valore di *auctoritas* o siano stati redatti dopo la creazione dell'opera stessa - e non, come il metodo panofskiano richiederebbe, prima e indipendentemente da essa. Quello che interessa in questa sede è osservare come il legame tra opera e contesto culturale diventi particolarmente interessante là dove vi sia una testimonianza scritta prodotta - o causata sarebbe il caso di dire - dall'opera stessa e come questo legame abbia nel tempo acquistato importanza. Per la sua singolare natura potremmo anche intendere questo legame come un indicatore del bisogno avvertito da più parti di costruire ambienti di significato dotati di chiavi d'accesso facilmente individuabili. Osservo inoltre che il testo può non risolvere

affatto la questione del significato - e così, in questo caso, un tema a partire dal quale ragionare - ma senz'altro ha la funzione di assicurare lo spettatore sul fatto che un significato sia possibile e, soprattutto, che sia possibile dividerlo. Va anche detto che la quantità dei modi in cui un testo, una costellazione di idee, o al limite una singola parola, possono essere messi in relazione con un'opera trova un limite solo nella creatività degli artisti e dunque dei loro interpreti. Quindi, per quanto mi riguarda, l'idea di suggerire una parola - *corpo* appunto - e di approfondirne i risvolti attraverso fonti di sapere anche estranee all'arte, diventa, per ciò che ho detto fin ora, nel particolare contesto del Premio, un modo per verificare l'esistenza o meno di un confine e, nondimeno, un modo di porre l'artista nella condizione di estendere la propria riflessione formale a partire da una solida piattaforma. Il confine che pare opportuno verificare in un premio dedicato a giovani artisti è quello che sta tra la relativa consapevolezza che un autore ha della propria opera, il controllo - anche parziale - che su di essa può esercitare, e l'incapacità dello stesso di programmare responsabilmente dei significati possibili.

In merito alla prima questione, quella che riguarda i motivi che hanno portato alla scelta del corpo quale tema del concorso, prenderei invece un'altra strada. Il corpo, necessariamente quello finito dell'essere umano, è il luogo stesso dell'accadere dell'esperienza artistica. Senza l'uomo, dunque senza il corpo, l'esperienza dell'arte semplicemente non potrebbe esistere. Sia che con questa intendiamo il momento della produzione, sia che intendiamo invece quello della ricezione dell'opera. Il corpo è quello di Michelangelo imbrattato di colore, di Renoir che semiparalizzato dai reumatismi non smette di dipingere, di Orlan che lo plasma attraverso la chirurgia estetica, ma anche quello di chi attraversa l'oceano per vedere la *Spiral Jetty* di Smithson, di chi siede nel museo della propria città di fronte al capolavoro di un "genio minore", di chi interagisce con ambienti che la tecnologia ha reso capaci di sentire e reagire alla presenza umana. Luogo dell'accadere dell'arte dunque, luogo in cui l'arte si genera e luogo in cui l'arte si completa, anche nella prospettiva della teoria della disseminazione. In una rilettura della nota metafora che Klee adottò nel gennaio del 1924 durante la conferenza di Jena per spiegare il proprio processo creativo, il corpo indifferenziato del produttore/ricettore potrebbe essere allo stesso modo la terra da cui le radici assorbono il nutrimento e il cielo in cui passa la luce che permette alle parti verdi il processo di fotosintesi. Non più dunque l'artista - e il suo corpo - come luogo esclusivo di elaborazione dell'esperienza del reale (il tronco che unisce le radici ai rami e alle foglie), ma un corpo diffuso e continuo, come gradiente della sensibilità in cui l'esperienza dell'arte accade. Questa condizione, che potrei definire *implicita* del corpo intorno all'opera d'arte, si può riscontrare in molti dei lavori scelti per la mostra. L'arte non rappresenta soltanto, implica piuttosto, spostando di volta in volta l'accento tra ciò che essa può includere entro e oltre i propri confini fisici. Una di queste strade, per altro caratteristica degli anni Novanta e giovane figlia della tecnologia, è l'interattività.

Su questa componente si basano sia l'opera di Sergio Lovati sia quella di Nicola Toffolini. L'una, impiegando un *pattern* decisamente frequentato, agisce moltiplicando l'immagine del ricettore e filtrandola attraverso un processo che molto deve al concetto di astrazione; un'astrazione che implica la presenza del corpo davanti al sensore (l'occhio dell'artista?), ma

che ha inevitabilmente una matrice formale costante. L'altra, anch'essa prevedendo la presenza del corpo del ricettore, letteralmente si azzittisce nella volontà di trasmettere attraverso l'interazione il senso stesso della vita. I grilli infatti, come avviene nella realtà, smettono di cantare quando l'osservatore entra nell'area sensibile dell'opera, tuttavia continuando a esserci anche quando si chiude il ciclo vitale delle pianticelle ospitate nella piccola teca di plexiglass. In questo modo il corpo inteso come presenza di vita diventa la vita stessa e questa viene definita attraverso il suo opposto, ovvero la morte a sua volta proiettata oltre l'opera - non si usa forse dire quando qualcuno muore che quel qualcuno è *andato a sentire i grilli*? Se il corpo può essere il modo in cui gli stati di vita o morte si manifestano, l'assenza del corpo può essere a sua volta un modo per rendere la complessità del confine che li separa, tema molto discusso a causa dei recenti fatti di cronaca. Nel video di Christian Rainer - una ripresa soggettiva che perlustra con scrupolosa attenzione quella che pare l'immagine fotografica di un giardino in cui si trovano solo prove indiziarie della presenza di qualcuno - il corpo, implicito anche in questo caso, cerca di abitare più che altro la nostra immaginazione. Ancora una volta è il ricettore a dare forma, se non sostanza, all'universo delle possibilità, attraverso quell'atto di fantasia che l'opera evidentemente vuole provocare. In questo orizzonte si collocano anche i lavori di Lamberto Teotino e di Tomi Tanaka. Il primo mettendo l'osservatore nelle condizioni di suturare la spaccatura che la fissità e il formato dell'opera fotografica inevitabilmente causano tra ciò che rientra nel mirino e ciò che il fotografo decide di lasciar fuori. La seconda adottando l'idea di liquidità per dare al corpo, il proprio in questo caso, uno spettro di valenze difficilmente delimitabile. Sulla superficie dell'acqua Narciso si specchia, ma anche la natura si riflette. L'acqua è fonte di vita, ma tende ad evaporare al sole - ma se piove l'acqua sa ritornare dal cielo. Il corpo liquido è nella terra separato solo dal un involucro che lo contiene, che è a sua volta una particolare aggregazione della terra, e così via.

Flirtano con l'idea della morte, in maniera più o meno esplicita, i lavori di Domenico Buzzetti, Pietro Bologna, Paolo Curti, Filippo Borella, Veronica Dell'Agostino, Devis Venturelli. Partirei da quest'ultimo, forse l'occhio più distaccato tra i sei, per cercare di definire quella sorta di senso della rovina che, in vero, ho notato - e non sono stato il solo - in molti dei lavori presentati (ricordo a questo punto anche le opere di Giuseppe Veneziano, Olivier Fanello, Christian Schettino oltre ai già citati Rainer, Toffolini e Teotino). L'impiego a volte sistematico di atmosfere da cinema espressionista (Buzzetti), il ricorso a toni noir spesso ottenuti attraverso l'uso dell'azzeramento cromatico e la consunzione dei materiali (Curti, Bologna), la tendenza ad un utilizzo della luce tesa a rivelare ambienti chiusi, di una quotidianità consumata e friabile (Crippa, Borella, Assenza). O ancora la scelta di seguire le tracce di una solitudine, come hanno fatto Andrea Mori, Manuela Crippa e Stefano Barri, artisti tra i più giovani, ma che hanno saputo esprimersi con l'efficacia delle buone idee. Sembrano indici di un fare arte che si rivolge al tema dell'esistenza con tendenziale pessimismo, quasi a tradurre uno stato di disagio che non penso debba essere letto solamente nella prospettiva dell'artista e della sua particolare condizione (nel senso in cui poteva avvenire per il romanticismo, o come a più riprese è avvenuto per Van Gogh, Duchamp, Warhol per arrivare a Vito Acconci o Gina Pane). Il generale miglioramento qualitativo e,

soprattutto, la sempre maggior accessibilità dei mezzi di registrazione del reale (fenomeno che fortemente caratterizza l'era digitale), hanno avuto tra le conseguenze anche quella di un adattamento di prospettiva da parte degli artisti. Una prospettiva nella quale è data per scontata la possibilità di indicizzare il reale ed è senz'altro cogente la questione dell'obiettività. Anche per questo motivo la relazione tra opera e realtà merita una speciale attenzione. Inoltre, la non rara qualità di realizzazione dei lavori, oltre a essere di per sé testimonianza dell'attenzione che l'artista ha dedicato a questo aspetto - il che porta a trarre le ovvie conclusioni - è anche un fattore che accentua notevolmente il valore intrinseco delle sue scelte formali, dato che denota quantomeno una responsabile consapevolezza. Se si intende la tecnologia come un mezzo per estendere la creatività e se il problema della tecnologia è sempre di meno quello dell'accesso agli strumenti, allora acquista un'inedita rilevanza espressiva la scelta stessa del medium da parte dell'autore e con esso l'infinità degli elementi che contribuiscono a generare quello che per il momento mi limiterei a definire il "clima" dell'opera - ma che andrebbe eventualmente approfondito nell'ottica del *kunstwollen* rieglino. A partire da questa premessa possono essere anche letti i lavori di Jacopo Rovida, Stefano Tolio e Michela Lorenzi, diversi nei contenuti - anche rispetto al gruppo sopra citato - ma ugualmente partecipi di un modo di intendere il medium come un elemento espressivo in sé, oggetto di un approfondimento tecnico che, per il livello raggiunto, riapre a pieno titolo alla nozione di mestiere. Per ognuno di loro sarebbe il caso di parlare di intelligenza del mezzo anche qualora questo venga impiegato con aperture al concettuale. Un discorso a parte andrebbe fatto per Massimo Caccia e Rasmø (pseudonimo dello pseudonimo Pus), due artisti che guardano alla figura di Keith Haring, alla street art e a quel genere di cultura genericamente definita con l'aggettivo inglese urban. I loro lavori hanno dimostrato un grande carica poetica, una carica che sembra non troppo risentire delle forti connotazioni stilistiche che gli artisti si sono imposti.

Con ciò, nell'impossibilità in questa sede di dare tutto lo spazio che vorrei all'analisi delle opere e chiedendo venia a quanti non hanno in questo breve scritto trovato riferimento al proprio lavoro - e sono molti quelli che lo avrebbero meritato - voglio concludere con l'auspicio che questa prima edizione del Premio Arti Visive San Fedele possa essere per tutti e in ogni caso l'inizio di un percorso verso il *grande albero* che sia il migliore possibile.

Angela Madesani

Critico e storico e dell'arte

Contro il “mordi e fuggi”

Non è il mio ruolo quello di ripercorrere la prestigiosa storia del Premio San Fedele. Tuttavia, desidero qui sottolineare l'importanza della rinascita di un premio di questo tipo.

Oggi, infatti, le modalità di partecipazione, non sono quelle ordinarie: una domanda, l'invio di un lavoro. I giovani artisti, under trentaquattro anni, che hanno inviato per questa edizione le loro opere sul tema del corpo, hanno, infatti, precedentemente partecipato a una serata¹, durante la quale si sono confrontati con il pubblico, con altri artisti, parlando della loro formazione, del loro cammino nel mondo dell'arte, per quanto breve. Mi pare un aspetto particolarmente significativo in un momento, come il nostro, in cui raramente ci si confronta su questi temi.

Ho partecipato ad alcune di queste serate e il clima era stimolante, proprio in relazione a quanto è dato vedere a chi frequenta, come nel mio caso, con regolarità, il mondo dell'arte contemporanea.

La nostra è l'epoca del troppo: troppi artisti, troppi critici, troppi lavori, troppi eventi privi di senso, “mordi e fuggi” dispendiosi, che poco portano, poche riflessioni degne di questo nome.

Rispetto all'ultima edizione del Premio San Fedele, oltre trenta anni fa, la situazione è antitetica. Allora gli artisti erano meno numerosi: mai nella storia dell'arte occidentale si è prodotta, come oggi, una tale quantità di opere e un numero così alto di artisti, cresciuto all'ombra di accademie, istituti, università. Allora, la maggior parte degli artisti faceva dell'impegno sociale una bandiera e il concetto di collettivo era portante. Per cui, a maggior ragione, nei nostri anni per un giovane è difficile trovare un proprio spazio e mantenerlo nel corso del tempo.

La mostra sul tema del corpo con i lavori dei giovani artisti o aspiranti tali, sì perché alcuni di loro, probabilmente prenderanno una strada diversa, è una sorta di specchio del più ampio “sistema dell'arte” utilizzando un termine coniato da Achille Bonito Oliva proprio a metà degli anni settanta. Sistema dell'arte in cui i giochi negli ultimi trent'anni sono profondamente mutati. Se trent'anni fa il ruolo del critico era precipuo, propositore e figura di riferimento per artisti e pubblico, oggi le cose sono diverse. In un paese, come l'Italia, dove i musei e i luoghi istituzionali, deputati all'arte contemporanea, sono ancora troppo pochi, un ruolo portante all'interno di questo sistema è occupato dai galleristi, che smistano e propongono le numericamente ingenti proposte. Creando quindi una situazione organizzata, perlopiù, secondo un punto di vista commerciale e dunque consumistico. Ci troviamo qui di fronte, come già detto, a un microcosmo che rappresenta con una certa precisione e fedeltà il più ampio mondo dell'arte. Diversi i linguaggi utilizzati dagli artisti: dalla pittura alla scultura all'installazione, all'incisione alla fotografia al disegno al video.

Tra i video in mostra desidero segnalare quello di Domenico Buzzetti, di cui forse la parte più interessante è la musica, anch'essa di sua composizione, e quello di Christian Rainer, in cui è indagato un giardino palmo a palmo, come se al centro dello sguardo venisse posto ciò che normalmente appartiene alla zona marginale della vista.

E infine, *La Grande Mère*, di Devis Venturelli, che si è aggiudicato il secondo posto, ex-aequo con Pierpaolo Curti. Soggetto del lavoro è la bocca di una vecchia signora, la nonna dell'artista, centoduenne, pochi mesi prima della sua morte. Personaggio, quello della nonna, che avrebbe potuto benissimo stare tra coloro che Mario Giacomelli ha fotografato all'interno dell'ospizio del suo paese. Nel video di Venturelli non c'è narrazione. Solo una zona marginale dello sguardo è messa a fuoco.

Senza timore di incorrere in particolari ingiustizie mi pare di potere affermare che la fotografia occupi uno spazio significativo all'interno della manifestazione. Numerosi i giovani artisti impegnati a fare ricerca con questo mezzo, tra i quali il vincitore del premio: Sergio Lovati, che si cimenta con una ricerca a cavallo tra fotografia e video. Le sue fotografie, come ho già scritto, non propongono soluzioni, aprono interrogativi sul senso delle cose. L'immagine è provvisoria, ci si mette di fronte a uno specchio oltre il quale una videocamera la registra per poi riproporla su un altro supporto laterale. Nulla è definitivo: il tempo muta, sovrappone, come in un palinsesto e cancella.

Sull'ambiguità sessuale, tema su cui alcuni artisti del premio si sono cimentati, gioca il poetico lavoro di Silvia Assenza in cui sono fotografati due personaggi: una donna incinta e un uomo la cui fisionomia rimanda ai tratti somatici della figura femminile dell'altra immagine.

La storia dell'arte, in questo caso quella fiamminga del Quattrocento, con gli strumenti della passione di Cristo, sono il soggetto del particolare lavoro di Marco Campanini, che elabora le immagini sino a tradurle in altro linguaggio.

Quindi le tracce, i piccoli segni bianchi nel raffinato lavoro di Pietro Bologna, artista ormai riconosciuto nel panorama italiano dell'arte. Scrittura di luce è quella di Christian Merisio.

Traccia, sindone è anche il bel lavoro di Pier Paolo Curti, aggiudicatosi il secondo posto, un manichino è steso in una scatola. Come se si trattasse della tomba di un guerriero medievale. Mi pare un lavoro sulla caducità, sul dramma dell'esistenza, di cui il corpo è momento tangibile, ma non unico. Andrea Mori ha realizzato una sorta di sindone in cui il suo corpo diventa indice di una presenza che ora è soltanto assenza.

Anche se l'ironia è stata un tema attorno al quale ha ruotato molta arte degli anni Novanta, linguaggio il più delle volte abusato e vagamente prevedibile, nipote non riconosciuto di un certo duchampismo di maniera, ugualmente mi piace segnalare il lavoro di Vincenzo Astuto, *Acqua corrente*, forse un po' fuori tema, ma comunque linguisticamente divertente. Su una lastra di ferro è collocato un rubinetto, dalla cui bocca esce una lampadina elettrica: il gioco è fatto.

¹Ogni serata ospitava generalmente quattro autori.

Elenco opere pervenute

Alessandro Abbiati, *Contenitore*, 2005, fotografia bianco e nero

Benedetta Alfieri, *Quando ancora credevo che l'amore portasse solo margherite (a G.)*, 2005, aquilone fotografico: stampa fotografica lambda ritagliata, telaio in bamboo dipinto, filo di nylon

Silvia Assenza, *Di là dal corpo*, 2005, tre fotografie bianco e nero

Vincenzo Astuto, *Acqua corrente*, 2005, scultura: tecnica mista, cm 116,5x74

Marco Baj, *Ombra della riflessione di un anacoreta*, 2005, smalto su vetro

Stefano Barri, *Ermafrodite*, 2005, stampa digitale su carta fotografica metallizzata su alluminio

Matteo Berra, *Come il grande fiume*, 2005, scultura: acciaio

Pietro Bologna, *Studio N°1*, 2005, stampa fotografica bianco/nero su carta baritata

Filippo Borrella, *Senza titolo (Il senso del corpo)* 2005, stampa fotografica lambda, silicone e plexiglass

Nark Bkb, *Lettera 22*, 2005, installazione sonora: cuffie, lettore CD, audio CD 37"22" in loop

Domenico Buzzetti, *Why My Body*, 2005, video: S-VHS, DV e 35mm, 3', colore e b/n

Massimo Caccia, *Senza titolo*, 2005, acrilico su tavola

C. Canavesi / N. Galbiati, *Organo tattile*, 2005, libro d'artista: carta, stampe fotografiche su acetato, argilla cera nera su lino, gesso, 3 elementi di cm 42x30

Marco Campanini, *Ripensando a Van Eyck*, 2005, stampa fotografica su carta a colori

Daniela Cavallo, dalla serie: *Studi d'artista 1/3*, 2005, stampa digitale su carta, cm 38x61

Elisa Cella, *Gravidanza isterica*, 2005, acrilico su specchio, specchio cm 30 su struttura, metallica cm 39x18x42

Alessia Chiappino, *Untitled #9 (rockingchair)*, 2005, video colore 3 minuti

Manuela Crippa, *Il corpo vergine*, 2005, quattro polaroid colore

Miriam Cristiani, *Senza titolo*, 2005, installazione: terracotta, vetro, acqua azzurrina

Maria Crosti, *Senza titolo*, 2005, acrilico su tela, cm 100x140

Pierpaolo Curti, *Uomo 97371115*, 2005, resina retroilluminata

Mauro De Carli, *M.D.C. Veda o Il Corpo*, 2004 libro d'artista: linoleum, puntasecca

Veronica Dell'Agostino, *Agata e Cloridia*, 2005, stampa fotografica lambda

Sonia De Toni, *Sono vissuto in me stesso così solitario*, 2005, tecnica mista, cm 16x17

Olivier Fanello, *Passaggio*, 2005, monotipi a olio su carta catramata

Ferdinando Farina, *Il corpo*, 2005, installazione: stampa su plexiglass, gelatina, sangue, dimensioni variabili

Andrea Frazzetta, *Corpo+anima*, 2005, fotografia digitale, stampa fotografica su carta, cm 60x40

Sara Gervasoni, *Senza titolo*, 2005, tre fotografie e busto in cartapesta

Alberto Gianfreda, «...sarei come un bronzo che risuona...» (2 Cor.13,1), 2005, scultura: terra cotta e ferro, 25x25x15

Ilaria Grieco, *Il corpo*, 2004, modellazione in creta e stampo in gesso, cm 100x150

Michela Lorenzi, *Senza titolo*, 2004, 5 disegni: matita su carta

Sergio Lovati, *Ogni volta mi sfugge (e mi porta lontano)*, 2005, installazione: misure variabili

Giorgia Madiati, *Senza titolo*, 2004, fotografia: stampa digitale, cm 50x70

Enrica Magnolini, *Senza titolo*, 2005, fotografia colore

Claudia Maina, *Progetto del corpo scomposto*, 2005, installazione: 14 disegni, dimensioni variabili

Andrea Mariconti, *Kifer*, 2004, cemento, cera su tela

Stefania Mattarelli, *20 novembre 1959, dichiarazione dei diritti del bambino*, 2005, incisione su fotografia, tre fotografie di cm 30x40.

Gianluca Maver, *Ventodivino*, 2005, scatto in banco ottico 20x25, stampa lambda 100x120

Christian Merisio, *Messa in scena*, 2005, stampa fotografica su acetato

Agata Monti, *Camicia da notte*, 2003-2004, installazione, misure variabili

Andrea Mori, *Senza titolo*, 2005, installazione: tela, letto in ceramica e terra, cumulo di sassi di pietra olearia, dimensioni variabili

Daniele Nitti, *5sensi. In continua relazione con l'esterno*, 2005, scultura: acciaio e vetro, cm 99x120x205

Patrizia Novello, *Contaminazioni IV*, 2005, olio su tela, cm 120x60

Nada Pivetta, *Oltre*, 2004, scultura: legno di olmo policromo, cm 50x80x30

Pietro Polesello, *Bouche*, 2005, stampa digitale su Cibachrome su alluminio, cm 50x70

PUS, *Grazie vecchio Caufield*, 2005, installazione

Christian Rainer, *Presences Humaines*, 2005, video: DVD 4'40"

Tony Robles, *Il martirio senza dolore*, 2004, stampa digitale su carta fotografica, 9 fotografie cm 50x70

Jacopo Rovida, *KBL*, 2005, video: DVD 5' in loop

Francesco Russo, *Corpo 2*, 2004, olio su tela

Camilla Sala, *In divenire*, 2005, scultura: terra refrattaria, cm 26x16x110

Fabio Santori, «... e continua a vivere», scultura: tecnica mista, cm 32,5x38,5x37,3

Romina Santucci, *Senza titolo*, 2005

Christian Schettino, *Senza titolo*, 2004 acquaforte

Emanuele Sironi, *Ancore*, 2005, installazione

StudOlo, *Senza titolo*, 2005, installazione: misure variabili

Tomi Tanaka, *Autoritratto*, 2003-2005, installazione: terracotta, acqua, misure variabili

Lamberto Teotino, *identitàbianche 14*, 2003-2005, stampa Durst lambda 130plus montata sotto plexiglass, cm 80x140 (1/5)

Nicola Toffolini, *Lussureggiante prato verde della lunghezza lineare di un metro e 10 grilli*, 1998-2005, installazione

Attilio Tono, *Inside Portrait*, 2005, cera lacca

Anna Veneroni, *L'abitare*, 2005, installazione: tecnica mista, misure variabili

Devis Venturelli, *La Grand Mère*, 2005, video, DVD 3'15"

Giuseppe Veneziano, *Deposizione*, 2005, acrilico su tela, cm 100x100

Ilde Vinciguerra, *Vasche Entropiche*, 2005, installazione: cera d'api, medicinali, misure variabili

Alessandro Vitali, *Vero Amore*, 2005, stampa fotografica lambda su alluminio 1/1

Margherita Zosi, *Il corpo di sentimenti*, 2005, acquerello su carta

La giuria:

Guido Bertagna S.I.
Tullio Brunone
Andrea Dall'Asta S.I.
Claudia Gianferrari
Piero Grunstein
Paolo Lamberti
Angela Madesani
Ada Masoero
Giuseppe Panza di Biumo
Giovanni Pelloso
Stefano Pirovano

primo premio

Sergio Lovati

secondo premio ex-aequo

Pierpaolo Curti e Devis Venturelli

terzo premio

Pietro Bologna

Selezionati:

Nicola Toffolini
Claudia Canavesi / Nadia Galbiati
Stefano Barri
Silvia Assenza
Andrea Mori
Gianluca Maver

Premio Arti Visive San Fedele
2004/2005

Il senso del corpo

Sergio Lovati
Pierpaolo Curti
Devis Venturelli
Pietro Bologna

Sergio Lovati

Ogni volta mi sfugge
(e mi porta lontano), 2005

installazione misure variabili



Pierpaolo Curti

Uomo 97371115, 2005

resina retroilluminata - cm 210x90



Devis Venturelli

La Grande Mère, 2005

video - DVD 3'15"



Pietro Bologna

Studio n°1, 2005

stampa fotografica bianca e nero su carta baritata



Premio Arti Visive San Fedele
2004/2005

Il senso del corpo

Selezionati dalla giuria:

Silvia Assenza

Stefano Barri

Claudia Canavesi / Nadia Galbiati

Gianluca Maver

Andrea Mori

Nicola Toffolini

Silvia Assenza

Di là dal corpo, 2005

fotografie bianco e nero





Stefano Barri

Ermafrodite, 2005

stampa digitale su carta fotografica
metallizzata montata su alluminio



Claudia Canavesi / Nadia Galbiati

Organo Tattile, 2005

libro d'artista: carta, stampe fotografiche su acetato,
argilla, cera nera su lino, gesso
3 elementi di cm 42x30



Gianluca Maver

Ventodivino, 2005

scatto in banco ottico 20x25,
stampa lambda 100x120



Andrea Mori

Senza titolo, 2005

installazione: tela, letto in ceramica e terra,
cumulo di sassi di pietra olearia
dimensioni variabili



Nicola Toffolini

Lussureggiante prato verde
della lunghezza lineare di un metro
e 10 grilli, 1998-2005

installazione: ogni elemento cm 28x10,6x2,9



Premio Arti Visive San Fedele
2004/2005

Il senso del corpo

Selezionati dai curatori

Domenico Buzzetti

Manuela Crippa

Veronica Dell'Agostino

Nada Pivetta

Christian Rainer

Tomi Tanaka

Lamberto Teotino

Domenico Buzzetti

Why My Body, 2005

video: S-VHS, DV e 35mm, 3', colore e b/n



VI



ENNA

VENA ANGELICA

Manuela Crippa

Il corpo vergine, 2005

quattro polaroid colore



Veronica Dell'Agostino

Agata e Cloridia, 2005

stampa fotografica lambda

Questa è la storia di due sorelle assai bizzarre, unite da un legame a cui non ci si può sottrarre.

Agata e Cloridia, siccome intesi, sono due gemelle siamesi.

Attaccate per il busto da tutta la vita, si seppellano a fatica, sono identiche esteriormente, ma opposte caratterialmente.

Agata, fragile, malinconica e pacata; Cloridia, violenta, iracunda e piena d'invidia.

Agata mai si separa da una bambola a lei molto cara, una bambola senza testa, decapitata dalla sorella molesta.

Cloridia invece tiene sempre con sé un cestelluccio con cui, ahimè,

ama affliggere la gemella malcapitata, sempre pronta a sferrare una cestellata.

Avere un corpo solo non è una gran cosa se lo devi dividere con una pazza pericolosa!



Nada Pivetta

Oltre, 2004

scultura: legno di olmo policromo - cm 50x80x30



Christian Rainer

Presences Humaines, 2005

video: DVD 4'40"





Tomi Tanaka

Autoritratto, 2003-2005

installazione: terracotta, acqua - misure variabili



Lamberto Teotino

identitàbianche 14, 2003-2005

stampa Durst lambda 130plus montata sotto plexiglass
cm 80x140 (1/5)



Premio Arti Visive San Fedele
2004/2005

Il senso del corpo

Sono stati inoltre segnalati:

Marco Campanini

Olivier Fanello

Christian Merisio

PUS

Jacopo Roviola

Alessandro Vitali

Marco Campanini

Ripensando a Van Eyck, 2005

Stampa fotografica su carta a colori



Olivier Fanello

Passaggio, 2005

monotipi al'olio su carta catramata



Christian Merisio

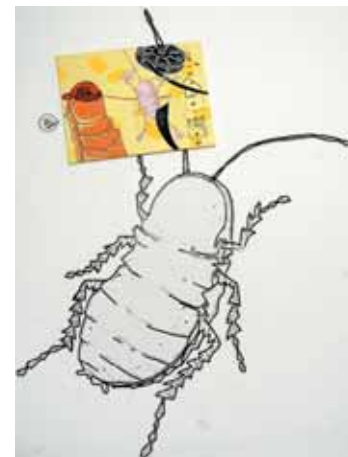
Messa in scena, 2005

stampa fotografica su acetato



PUS

Grazie vecchio Caufield, 2005
installazione



Jacopo Roviida

KBL, 2005

video: DVD 5" in loop



Alessandro Vitali

Vero Amore, 2005

stampa lambda su alluminio 1/1



Note biografiche

Silvia Assenza

Nasce nel 1979 a Rosolini (Siracusa). Laureata in Lettere Moderne si trasferisce a Milano dove ha frequentato il primo anno presso l'Istituto Italiano per la Fotografia.

Stefano Barri

Nasce a Morbegno (SO) nel 1982. Vive e lavora a Milano, dove si è diplomato in Fotografia presso l'Istituto Europeo di Design di Milano.

Pietro Bologna

Nasce a Milano nel 1972, dove vive e lavora.

Domenico Buzzetti

Nasce a Morbegno (SO) nel 1981. Vive e lavora tra Milano e Morbegno. Nel 2002 si diploma alla Scuola Civica di Cinema, Televisione e Nuovi Media di Milano.

Marco Campanini

Nasce a Parma nel 1981. Vive e lavora a Fidenza. Si sta laureando in Filosofia.

Claudia Canavesi

Nasce nel 1976 a Busto Arsizio. Vive e lavora a Milano, dove si è diplomata nel 2000 presso l'Accademia di Belle Arti di Brera.

Manuela Crippa

Nasce a Milano nel 1983. Frequenta il corso di Fotografia presso l'Istituto Europeo di Design di Milano.

Pierpaolo Curti

Nasce nel 1972 a Lodi dove vive e lavora. Mostre personali: *Estinzione* Spirale Arte, Milano; *Mutazione di Sistemi* Spirale Arte, Pietrasanta (LU).

Veronica Dell'Agostino

Nasce a Sondrio nel 1981. Vive e lavora a Milano, dove si è diplomata in Fotografia presso l'Istituto Europeo di Design.

Olivier Fanello

Nasce nel 1973, vive e lavora a Parigi. Si diploma all'Accademia d'Arte di Parigi dove consegue anche il post-diploma. Ha esposto in Francia e in Italia. Principali mostre: Museo d'Arte Contemporanea, Castello di Rivoli, Torino.

Nadia Galbiati

Nasce nel 1975 a Cernusco sul Naviglio. Vive e lavora a Milano, dove si è diplomata nel 1999 presso l'Accademia di Belle Arti di Brera.

Sergio Lovati

Nasce nel 1972 a Legnano. Vive e lavora a Milano, dove si è diplomato in Fotografia presso l'Istituto Europeo di Design. Ha vinto l'edizione di *Giovani Artisti s'Incontrano* 2002/2003. Ha esposto nel 2004 in *Cantieri dell'arte*, Cartiere Binda, Milano.

Gianluca Maver

Nasce a Seriate (BG) nel 1972. Vive e lavora a Firenze. Ha frequentato l'Accademia Internazionale di Fotografia a Brescia e l'Accademia Internazionale di Fotografia a Firenze. Mostre personali: *Corpo III*, Staproje, Firenze; *Pensiero intimistico*, The London Institute, Londra.

Cristian Luca Merisio

Nasce nel 1978 a Milano dove frequenta il Biennio di specializzazione in Scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Ha lavorato in qualità di assistente presso lo studio di importanti scultori. Attualmente collabora con lo Studio di Progettazione Gruppo Ghigos.

Andrea Mori

Nasce nel 1977 a Sondrio, dove vive e lavora. Frequenta il quarto anno all'Accademia di Brera e ha frequentato la Facoltà di Lettere presso l'Università Statale di Milano.

Nada Pivetta

Nasce il 20 Luglio 1970 a Milano, dove vive e lavora. Si è diplomata in scultura all'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano. Mostre personali: 2003 "Attracco", Galleria Quintocortile, Milano; 2002 "Sculture e Acquerelli", Villa Marazzi, Cesano Boscone, Milano.

Pus, alias Fruttolo, alias Rasmò, alias Elfo, alias Fralaltro, alias "Francesco Vicari" nasce nel 1977 a Milano dove vive e lavora. Frequenta la Facoltà di Architettura presso il Politecnico di Milano.

Christian Rainer

Nasce nel 1976. Vive e lavora a Bologna. Si occupa di arte, cinema, teatro e musica.

Jacopo Rovida

Nasce a Pavia il 14 Giugno 1981, dove vive e lavora. Laureato in Comunicazione Visiva Multimediale all'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano.

Devis Venturelli

Nasce a Faenza (Ravenna) nel 1974. Vive e lavora a Milano. Laureato in Architettura a Ferrara, ha frequentato l'Ecole d'Architecture et du Paysage di Bordeaux.

Alessandro Vitali

Nasce a Nereto (Teramo). Si è diplomato in pittura presso l'Accademia di Belle Arti, L'Aquila.

Tomi Tanaka

Nasce nel 1976 a Hiroshima dove si è laureata presso l'Università dell'Arte. Dal 2000 si trasferisce a Milano dove frequenta il corso di Luciano Fabro presso l'Accademia di Brera.

Lamberto Teotino

Nasce a Napoli nel 1974. Vive e lavora tra Vicenza e Milano. Mostre personali: *omicidiumani*, Spazio Symphonia, Milano; *suspesi equilibrioprecario*, bnd Studio, Milano.

Nicola Toffolini

Nasce nel 1975 a Udine, dove vive e lavora. Mostre principali: *Car Park*, Château St. Gerlach di Houthem, Maastricht; *8 Mostra Collettiva*, Fondazione Bevilacqua La Masa, Venezia, *Sistemi Analogici*, Otto, Bologna.

Otto punti di vista:

Franco Manzi

Silvano Petrosino

Andrea Dall'Asta S.I.

Gigliola Foschi

Silvio Danese

Carlo Casalone S.I

Anna Mazzucchi

Massimo Reichlin

Da ottobre 2004 a febbraio 2005 si è svolto
un ciclo di conferenze su *"Il senso del corpo"*.
I testi che compaiono in questo catalogo sono
trascrizioni degli interventi, non riviste dagli
autori se non per l'apporto delle note.

Bellezza divina e sensi corporei illuminati dallo spirito

In questa sede, vorrei parlare della bellezza di Dio e dei sensi attraverso i quali ogni persona è in grado di percepirla. Evidentemente, ve ne parlo dal mio punto di vista, che molto probabilmente è piuttosto diverso dal vostro. Considero la questione nella prospettiva di un credente in Cristo e, per di più, di un biblista, cioè di una persona che studia la Bibbia come testimonianza scritta della rivelazione storica del Dio di Gesù Cristo.

“Tardi ti amai, bellezza così antica e così nuova”

Accediamo ai dati biblici nella consapevolezza di fede che la bellezza del Dio di Gesù Cristo può essere percepita corporalmente da ogni cristiano, come emerge in modo emblematico da un testo molto suggestivo di Agostino di Ippona. Agostino giunse alla fede cristiana dopo una travagliata ricerca personale. Da giovane, cercò la bellezza nella letteratura classica e in particolare nelle opere di Cicerone, oltre che in varie esperienze non sempre moralmente buone. Ricordando quegli anni giovanili così irrequieti, nelle *Confessioni* Agostino si rivolge direttamente a Dio e scrive: *“Tardi ti amai, bellezza così antica e così nuova, tardi ti amai. Sì, perché tu eri dentro di me e io fuori. Li ti cercavo. Deforme, mi gettavo sulle belle forme delle tue creature. Eri con me, e non ero con te. Mi tenevano lontano da te le tue creature, inesistenti se non esistessero in te”*. A questo punto, il testo fa riferimento ai cinque sensi, mediante i quali Agostino si accorse con stupore dell’irruzione redentrice della bellezza del Dio invisibile nella sua vita inquieta: *“Mi chiamasti, e il tuo grido sfondò la mia sordità [allusione all’udito]; balenasti, e il tuo splendore dissipò la mia cecità [la vista]; diffondesti la tua fragranza, e respirai e anelo verso di te [l’olfatto]; gustai, e ho fame e sete [il gusto]; mi toccasti, e arsi di desiderio della tua pace [il tatto]”*¹.

Sorge spontanea una domanda: un’esperienza del genere è riservata soltanto ai santi oppure può essere fatta da ogni persona?

L’esperienza “estetica” nella Bibbia: la bellezza di Dio Padre ha la “forma” dell’amore

Per rispondere a questo interrogativo da biblista e illustrare la prospettiva specificamente cristiana della bellezza, resto nell’orizzonte della riflessione tradizionale della Chiesa evocata emblematicamente grazie a questo testo agostiniano e risalgo all’attestazione della Sacra Scrittura.

In prima battuta, non si rileva nel Nuovo Testamento neppure un cenno alla bellezza fisica di Gesù di Nazareth. Se ne deduce che per gli scrittori neotestamentari questo aspetto non fosse per nulla rilevante in vista della trasmissione della fede cristiana. Ma questo rilievo lascia emergere l’interrogativo decisivo per la nostra trattazione: quando si riflette sulla bellezza a partire dalla rivelazione cristologica, di che bellezza si tratta? Per rispondere adeguatamente a questa domanda, il biblista ha il compito di scoprire, prima di tutto, che cosa si intende per *bellezza* nella Sacra Scrittura. Poi, deve individuare il rapporto peculiare che esiste tra la bellezza, così com’è intesa nella Bibbia, e l’esperienza *estetica* di Gesù fatta, secondo l’attestazione neotestamentaria, dai suoi discepoli.

L’intuizione che illustrerò nella presente indagine di taglio necessariamente sintetico è la seguente: per la Bibbia la bellezza di Dio è lo splendore della sua bontà gratuita e incondizionata. Questa bellezza di Dio si è sprigionata in modo intenso e insuperabile nella vita e soprattutto nella morte e nella risurrezione di Gesù, suo figlio. Nella maniera singolare di amare di quest’uomo concreto, gli uomini hanno avuto la possibilità di vedere, nella

maniera più nitida possibile, la bellezza del “*Dio invisibile*”(Cf. Col 1,15; 1 Tm 1,17). Nella lingua ebraica dell’Antico Testamento, “bello” si dice *tov*. Tra le molteplici sfumature di questo termine ebraico, si possono rintracciare tre significati principali: estetico (*bello*), morale (*buono*) e pratico (*utile*). Un secondo dato reperibile di frequente nell’Antico Testamento è che Dio è *tov*. La bellezza ha la sua origine ultima ed esclusiva nel Signore. È lui che crea tutti gli esseri e irradia in loro la sua bellezza. Il Nuovo Testamento, poi, conferma questa verità di fede, sostenendo che “*tutto ciò che è stato creato da Dio è bello (kalón) e nulla è da scartarsi, quando lo si prende con rendimento di grazie*”(1 Tm 4,4). Infine, la Bibbia attesta che la bellezza del Dio invisibile, che rifulge dalle sue creature, è ultimamente la manifestazione della sua bontà. Da che mondo è mondo, il Signore si rapporta con tutti gli esseri - primo fra tutti, l’essere umano - con una benevolenza del tutto gratuita e senza limiti. La bellezza di Dio non è altro che lo splendore di questa sua *carità (agápe)* unilaterale e infinita.

Una conferma evidente di questa concezione biblica della bellezza proviene dal racconto della creazione divina dell’universo in *Genesi* 1,1-2,4a. È impressionante il fatto che, in questa prima pagina della Sacra Scrittura, per ben sette volte (Gn 1,4.10.12.18.21.25.31), è ripetuto il ritornello ebraico: “*E Dio vide che era bello e buono*”. È noto che nella Bibbia il numero sette indica simbolicamente pienezza e perfezione. Quindi, Dio, dopo aver plasmato di giorno in giorno una parte dell’universo, la contempla e - se così si può dire - fa egli stesso, in maniera completa e perfetta, un’esperienza estetica. Anzi, dopo la sua settima e ultima opera, la più perfetta, cioè la creazione dell’uomo e della donna, la percezione estetica del Signore raggiunge il suo acme: “*Dio vide quanto aveva fatto, ed ecco: era cosa molto bella e buona*” (Gn 1,31). È affascinante questa testimonianza sull’esperienza *estetica* del Dio *artista*! Da questa prima pagina della Bibbia - come da molti altri suoi passi, soprattutto da quelli in cui sono in questione Dio e i suoi interventi salvifici all’interno della storia umana -, traspare che la bellezza è buona e che la bontà è bella. In questo ordine di idee, la Bibbia rivela la *via della bellezza*: la percezione sensibile della bellezza degli esseri creati da Dio e dei suoi gesti di salvezza nella storia umana conduce a intravedere in qualche modo lo stesso Dio invisibile. Sono due i brani che illustrano, in maniera particolarmente evocativa e sintetica, la via della bellezza: *Sapienza* 13,1-9 e *Lettera ai Romani* 1,18-2,11.

La *Sapienza* è l’ultima opera dell’Antico Testamento, essendo stato scritto molto probabilmente intorno all’anno 30 a.C. L’autore, un giudeo che forse viveva o si era formato ad Alessandria d’Egitto, uno dei centri artistici e culturali più rinomati dell’epoca, ha cercato di dialogare con i suoi contemporanei, esprimendo la propria fede nell’unico Dio con categorie comprensibili all’interno della cultura ellenistica. In *Sapienza* 13,1-9, di fronte alla magnificenza artistica e culturale della società in cui viveva, egli manifesta il suo rammarico per l’occasione perduta dai sapienti del passato (e anche dai suoi contemporanei). Costoro avrebbero potuto risalire, mediante un procedimento analogico, dalla bellezza/bontà delle creature alla bellezza/bontà infinitamente superiore dell’unico Dio creatore. Ma non ce l’hanno fatta. “*Davvero stolti per natura* - scrive, non senza amarezza, quest’uomo in dialogo - *tutti gli uomini che vivevano nell’ignoranza di Dio. E dai beni visibili non riconobbero colui che è. Non riconobbero l’artefice, pur considerandone le opere. Ma o il fuoco o il vento o l’aria sottile o la volta stellata o l’acqua impetuosa o i luminari del cielo considerarono come dei, reggitori del mondo*”. È evidente l’allusione alle divinità del *pántheon* greco-

romano o di quello egiziano. “Se, stupiti per la loro bellezza, li hanno presi per dei, pensino quanto è superiore il loro Signore, perché li ha creati lo stesso autore della bellezza”. Nel quadro dell’argomentazione anti-idolatrìca si staglia così la tesi secondo cui l’origine della bellezza risiede in Dio. “Difatti, dalla grandezza e bellezza delle creature per analogia si conosce l’autore”. Detto altrimenti: gli uomini possono vedere i segni della bellezza e della bontà del Dio invisibile, assaporando con i loro sensi la bellezza visibile delle opere delle sue mani. “Tuttavia - continua l’autore, con una certa accondiscendenza -, per costoro leggero è il rimprovero, perché essi forse s’ingannano nella loro ricerca di Dio e nel volere trovarlo. Occupandosi delle sue opere, compiono indagini, ma si lasciano sedurre dall’apparenza, perché le cose vedute sono tanto belle!”. Comunque sia, l’autore finisce per dare un giudizio molto severo su chi si è perso sui sentieri della bellezza: “Neppure costoro però sono scusabili, perché se tanto poterono sapere da scrutare l’universo, come mai non ne hanno trovato più presto il padrone?”.

La seconda riflessione biblica sulla via della bellezza si trova nei primi due capitoli della *Lettera ai Romani*, una delle cattedrali teologiche più imponenti del Nuovo Testamento. Qui, Paolo approfondisce la meditazione del libro della *Sapienza* sulla possibilità umana di percepire la bellezza della bontà del Dio invisibile. Però, l’apostolo riflette non più da giudeo, ma da cristiano, cioè alla luce della rivelazione di Cristo. Per il libro della *Sapienza*, i pagani “dai beni visibili non furono capaci di conoscere colui che è”, cioè Dio (Sap 13,1; cf. 14,14.22). Per Paolo, invece, i pagani non vivono nella completa ignoranza di Dio, perché “ciò che di Dio si può conoscere è loro manifesto; Dio stesso lo ha loro manifestato. Infatti, dalla creazione del mondo in poi, le sue perfezioni invisibili possono essere contemplate con l’intelletto nelle opere da lui compiute, come la sua eterna potenza e divinità” (Rm 1,19-20). Tuttavia, questi uomini, “pur conoscendo Dio, non gli hanno dato gloria né gli hanno reso grazie come a Dio. Ma hanno vaneggiato nei loro ragionamenti e si è ottenebrata la loro mente ottusa” (Rm 1,21). Sulla scia della *Sapienza*, l’apostolo assevera che la bellezza delle creature ha effettivamente accecato la coscienza dei pagani. Le realtà create sono così belle, che una persona può lasciarsi rapire il cuore da esse, illudendosi che esse siano il fine ultimo della vita e finendo per dimenticarsi dell’unico vero Dio. Del resto, anche Agostino di Ippona, dopo aver vagato per anni lontano dal Signore sui “sentieri interrotti” della bellezza, ha dovuto riconoscere: “Deforme, mi gettavo sulle belle forme delle tue creature. [Tu, Dio,] eri con me, e non ero con te. Mi tenevano lontano da te le tue creature”. Paolo aggiunge: “[I pagani,] mentre si dichiaravano sapienti, sono diventati stupidi e hanno cambiato la gloria dell’incorruttibile Dio con l’immagine e la figura dell’uomo corruttibile, di uccelli, di quadrupedi e di rettili” (Rm 1,22-23). Si potrebbe dire che costoro sono scivolati in una sorta di antropocentrismo, che ha divinizzato l’essere umano. Sembra quasi che Paolo qui anticipi alcuni aspetti della mentalità antropocentrica dell’Occidente contemporaneo. In realtà, l’apostolo si riferisce alla tradizionale religione greco-romana, ma soprattutto ai multiformi culti misterici che dall’Oriente si erano diffusi ampiamente nell’impero Romano. Non solo: Paolo si guarda intorno con realismo e costata anche la decadenza morale dell’impero. Osserva tristemente quante persone, lontane da Cristo, stanno precipitando verso la perdizione eterna. Le conseguenze deleterie dei vizi si abbattano come un *boomerang* sulla loro stessa corporeità. È come se Dio li abbia consegnati agli effetti negativi del loro modo di vivere nella completa dimenticanza della sua bellezza (Cf. Rm 1,24-32). Di conseguenza,

non solo la loro coscienza e intelligenza si è obnubilata, ma la stessa corporeità si è involuta. In definitiva: Dio aveva incamminato gli uomini sulla *via della bellezza*, per condurli a sé. Ma essi si sono smarriti per strada.

La storia rivela la bellezza dell'amore di Dio

Secondo la visione paolina della storia della salvezza, è soprattutto attraverso la percezione della bellezza degli interventi salvifici di Dio che si può giungere ad ammirare con gratitudine la sua bontà. Paolo rimprovera i Giudei perché non si sono lasciati affascinare dalla bellezza dei privilegi salvifici donati loro dal Signore. Anzi, essi hanno finito per prendersi gioco della *“ricchezza della bontà [di Dio], della sua tolleranza e della sua pazienza”* (Rm 2,4). Di conseguenza, anche per loro, la radice del peccato sta in un'ingratitudine di fondo nei confronti di Dio. Certo, i Giudei non hanno idolatrato le creature come i pagani. Però si sono illusi di salvarsi da soli, entrando in una logica contrattuale con il Signore: *“O Dio, ti ringrazio che non sono come gli altri uomini, ladri, ingiusti, adulteri [...]. Digiuno due volte la settimana e pago le decime di quanto possiedo* (Lc 18,11-12). *Ricambia la mia fedeltà con i tuoi benefici, già in questa vita, ma soprattutto in paradiso!”*. Questo non è amore per Dio: questo è commercio! Difatti, il Giudeo-tipo criticato da Paolo (Rm 2,17-24) non ha *riconosciuto con riconoscenza* che, se si salva, non è perché è impeccabile (Cf. Lc 18,13-14), ma è solo perché Dio è misericordioso nei suoi riguardi. Il Giudeo-tipo non ha compreso la bellezza dell'amore senza condizioni del Signore. Non si è reso conto che, per servire esistenzialmente Dio come Dio, la disposizione migliore è far sgorgare le “belle e buone opere” (Cf. 1 Tm 5,10.25) dalla riconoscenza filiale e non dall'orgoglio presuntuoso (Cf. Fil 3,3).

Alla luce di questi dati dell'Antico e del Nuovo Testamento, resta confermato che la bellezza è l'irradiazione dell'amore di Dio o, meglio, dell'amore che Dio stesso è (Cf. 1 Gv 4,8.16). Purtroppo, la Bibbia testimonia che diverse forme di ingratitudine hanno accecato la capacità degli esseri umani di riconoscere la bellezza di Dio nelle sue creature e nei suoi interventi di bontà lungo la storia. Ma la Sacra Scrittura ci testimonia anche che Dio non è venuto meno nel suo amore per gli uomini. Al contrario: *“Dio mandò il suo Figlio, nato da una donna”* (Gal 4,4), per rivelare definitivamente, attraverso la carne di lui (Cf. Gv 1,14), lo splendore del proprio volto, ad un tempo incondizionatamente buono e infinitamente misterioso. Questa manifestazione definitiva della bellezza del Dio-*agápe* nella carne di suo figlio è avvenuta in maniera paradossale; cioè attraverso un processo di radicale svuotamento di sé attuato dal Figlio di Dio, che si è fatto uomo e ha assunto la “forma” esistenziale del servo obbediente (Fil 2,6-8) al desiderio salvifico di Dio Padre: ricondurre tutti gli uomini sulla via della sua bellezza. Quindi, per scoprire la forma della bellezza del Dio invisibile, rivelata dal figlio suo, si deve vedere come costui è stato percepito dalle persone che sono entrate in relazione con lui; e, più radicalmente, come Gesù è vissuto, è morto ed è risuscitato.

La bellezza di Maria ha la forma dell'affectus fidei

Per intuire il modo in cui Gesù era percepito da chi lo amava, si può prendere le mosse da un testo di un ateo, nella convinzione che lo Spirito santo è come il vento e *“soffia dove vuole”* (Gv 3,8), illuminando anche chi proclama di non credere in Dio. Si tratta di una meditazione che il filosofo esistenzialista Jean-Paul Sartre ha scritto nel campo di concentramento nazista di Treviri, dov'era stato internato. Lo scrittore francese ha saputo immaginare come la madre di Gesù sia riuscita a superare l'opacità della fragile umanità di

suo figlio e abbia visto nella bellezza del bimbo la bellezza del Figlio di Dio. *“La Vergine - scrive Sartre - è pallida e guarda il bambino. Ciò che bisognerebbe dipingere sul suo volto è uno stupore ansioso che è comparso una volta soltanto su un viso umano. Perché il Cristo è suo figlio, carne della sua carne e frutto delle sue viscere. L’ha portato in grembo per nove mesi, gli offrirà il seno e il suo latte diventerà il sangue di Dio. [...] Ma penso che ci siano anche altri momenti, fuggevoli e veloci, in cui essa avverte nello stesso tempo che il Cristo è suo figlio, il suo bambino, ed è Dio. Lo guarda e pensa: “Questo Dio è mio figlio. Questa carne divina è la mia carne. È fatto di me, ha i miei occhi, la forma della sua bocca è la forma della mia, mi assomiglia. È Dio, e mi assomiglia”. Nessuna donna ha mai potuto avere in questo modo il suo Dio per sé sola, un Dio bambino che si può prendere fra le braccia e coprire di baci, un Dio caldo che sorride e respira, un Dio che si può toccare e che ride”*². Maria è riuscita a vedere l’Invisibile (Cf. Eb 11,27): il suo *affectus fidei* nei confronti di Gesù le ha consentito di avere uno sguardo su di lui del tutto singolare. Lo sguardo della madre del Signore (Lc 1,43) è stato capace di attraversare il *velo* della *carne* di suo figlio (Cf. Eb 10,20), *“carne della sua carne”*, e di contemplarlo come il *Figlio dell’Altissimo* (Lc 1,32), *l’Immagine del Dio invisibile* (Col 1,15). È così che probabilmente la madre di Gesù ha vissuto la sua singolare esperienza estetica, vale a dire *“quell’esperienza nella quale i simboli del senso, della verità, della giustizia, agiscono in noi attraverso il nostro sguardo, attraverso il nostro udito, attraverso il nostro corpo, che viene sottratto alle sue funzioni elementari di fare, produrre, pensare, concepire, organizzare. È l’attimo in cui il corpo si lascia, per così dire, incantare e attraversare dalla forza della bellezza con la quale vengono la giustizia, la verità, l’amore, la semplicità e ciò che sta al di sopra di noi”*³. A differenza dei pagani e dei Giudei, che non hanno riconosciuto con riconoscenza le meraviglie di Dio nel creato e nella storia (Cf. Rm 1,18-2,11), Maria è stata capace di magnificare il Signore per le *“grandi cose”* da lui operate in lei (Lc 1,48-49) e nella storia di Israele (Lc 1,50-56). In particolare, nel racconto dell’annunciazione (Lc 1,26-38) si nota che la vocazione di Maria a diventare la madre del Figlio di Dio è raccontata come un segno straordinario di rivelazione divina: l’annuncio è fatto a Maria da un angelo di Dio. Ma nessuno ha la possibilità di determinare con precisione come Maria ha sentito questa chiamata angelica di Dio. Tuttavia, in quell’occasione Dio non le si è rivolto attraverso la Sacra Scrittura, ma mediante un segno di rivelazione di altro tipo: una percezione dell’Invisibile (Cf. Eb 11,27) e del senso ultimo della sua vita, configurato narrativamente dall’evangelista come un messaggio angelico di vocazione. Dio le ha illuminato gli *“occhi del cuore”*, per farle comprendere a quale missione la stava chiamando (Cf. Ef 1,18). Attraverso l’azione dello Spirito Santo (Lc 1,35), Dio Padre ha abilitato i sensi di Maria a leggere, alla luce della fede, i fatti con cui egli la stava invitando a diventare la madre del figlio suo.

D’altro canto, nel vangelo dell’infanzia secondo Luca, si può prendere visione del modo in cui Maria ha vissuto molti avvenimenti come segni di rivelazione di Dio. Per mezzo di essi, la Vergine Madre è stata messa in grado, giorno dopo giorno, di comprendere in maniera sempre più chiara che cosa Dio si attendesse da lei. Come attesta Luca in modo concorde con gli altri evangelisti, dal concepimento di Gesù in poi, gli eventi della vita del Figlio a cui Maria ha preso parte sono stati vissuti da lei con l’*affectus fidei* della *“serva del Signore”* (Lc 1,38). Questo atteggiamento di fede affettuosa le ha consentito di comprendere e di conservare nel suo cuore il senso salvifico di tanti fatti che le capitavano (Lc 2,19.51).

Perciò, da un lato, l'esperienza di fede della Vergine Madre non è stata intellettualistica o intimistica, ma ha coinvolto tutta la sua persona, corporeità inclusa. Dall'altro, lo Spirito Santo disceso su Maria (Lc 1,35) l'ha abilitata a portare a termine la missione singolare di madre del Signore, aiutandola specialmente ad interpretare gli eventi, sia ordinari che straordinari, della vita come segni di Dio a lei indirizzati.

Fin dal concepimento verginale di Gesù, la fede di Maria incinta si è di certo nutrita e rinvigorita a partire dalla sensazione corporea della presenza in lei del Figlio di Dio. Per designare questo sentire materno di Maria, il teologo Hans Urs von Balthasar cita l'espressione molto evocativa di alcuni padri della Chiesa, che parlano di "*sensazione estetica di una presenza*". Accorgersi sensibilmente di essere abitata dal Figlio di Dio ha caratterizzato in maniera unica l'esperienza estetica di Maria. Questa sensazione corporea faceva un tutt'uno indissolubile con la singolare consapevolezza credente di Maria di essere la madre del Signore. Dal concepimento alla nascita di Gesù, la Vergine Madre ha potuto assaporare con tutto il proprio essere - corpo e anima, sensi e intelligenza - la verità e la bellezza della Parola di Dio, fattasi in lei presenza personale, bambino concepito, intimamente sentito, visceralmente nutrito e amato, prima ancora di essere esternamente visto, ascoltato e abbracciato come neonato. È proprio in questo rapporto intimamente materno che il Figlio concepito insegnava alla Madre a riconoscerlo non solo come proprio figlio, ma soprattutto come Figlio dell'Altissimo.

Infine, in Maria la "*fede che opera per mezzo della carità*" (Gal 5,6) è maturata all'ombra permanente dello Spirito Santo (Cf. Lc 1,35). Di conseguenza, anche la sensibilità corporea della Vergine Madre è stata *spiritualizzata*: nel suo stesso funzionamento ordinario, la sua corporeità è stata resa capace dallo Spirito Santo di accedere ad una comprensione profondissima del Figlio di Dio fatto uomo.

Chi non credeva in Cristo vedeva in lui semplicemente il figlio del carpentiere (Mt 13,55) Giuseppe (Lc 4,22), se non addirittura un pericoloso sobillatore del popolo (Lc 23,2.5), condannato alla crocifissione per aver preteso di essere il messia dei Giudei, anzi lo stesso Figlio di Dio (Lc 22,70). Invece, Maria, la credente (Lc 1,45), ha visto in suo figlio (Lc 2,7) il Figlio dell'Altissimo (Lc 1,32), da servire e amare in maniera permanente e incondizionata (Lc 1,28). A sua volta, Gesù, crescendo (Lc 2,40.52) e lasciandosi docilmente guidare dallo Spirito Santo (Lc 3,16.22; 4,1.14; 10,21), è diventato, in modo sempre più consapevole, il criterio di autenticità della fede di Maria. Egli stesso ha contribuito ad affinarne i sensi e la capacità di discernere e di mettere in pratica la parola di Dio (Lc 8,19-21), da lui rivelata in maniera piena e definitiva.

La bellezza di Gesù trasfigurato

Che genere di esperienza estetica di Gesù potevano fare le persone che, pur non essendogli legate in maniera così unica come sua madre, hanno creduto in lui?

Per intuirlo, è utile analizzare la pericope della trasfigurazione di Gesù. Dio solo sa cosa sia avvenuto in quell'occasione attestataci concordemente dai vangeli sinottici (Mt 17,1-9; Mc 9,2-10; Lc 9,28-36)! Ma si può almeno dire che allo sguardo credente di Pietro, Giacomo e Giovanni, Dio ha rivelato in anticipo lo splendore sfolgorante (Lc 9,29) che Gesù avrebbe avuto dopo essere stato risuscitato dai morti. Questa bellezza di Gesù glorificato (Cf. 24,13-51) ha esercitato un fascino fortissimo sui presenti e, in specie, su Simon Pietro, che ha esclamato: "*Maestro, è bello per noi essere qui!*" (Lc 9,33). Così, i tre discepoli sono riusciti

a intuire, almeno in parte (Cf. 24,25-27), il significato salvifico e glorioso (Lc 9,32) della morte futura di Gesù (Lc 9,31). Ma, dal nostro punto di vista, è significativo che i discepoli siano pervenuti a questa intuizione sulla morte di Cristo attraverso i loro sensi. Non soltanto hanno visto la gloria di Gesù e hanno sentito l'invito rivolto loro dalla "voce" che proveniva dalla nube, ma hanno anche visto Mosè ed Elia. Anzi, sembra che, in qualche modo, sono riusciti a udire persino la conversazione tra Mosè, Elia e Gesù. Quindi, l'evento è configurato narrativamente in modo tale da rendere l'idea di un'esperienza estetica, vale a dire di un'esperienza che ha consentito ai discepoli di cogliere, mediante la visione della bellezza del volto trasfigurato di Gesù, il fine ultimo della loro esistenza al suo seguito (Cf. Lc 9,23.51.57). Quasi travolti in tutto il loro essere da questo segno bello e tremendo, i discepoli sono stati invitati dalla voce celeste ad assumere, mediante l'ascolto obbediente di Gesù, la sua stessa forma filiale, ossia lo stile di un'esistenza attivamente recettiva nei confronti dell'*agápe* di Dio Padre e costantemente conforme alla sua volontà salvifica.

Ma è sulla croce che Gesù ha fatto brillare, nel suo fulgore più intenso, la bellezza della bontà di Dio. Di tale bellezza Paolo sottolinea nella *Prima Lettera ai Corinzi* (1 Cor 1,21-25) la singolare specificità cristiana: *"Poiché nel disegno sapiente di Dio il mondo, con tutta la sua sapienza, non ha conosciuto Dio - si possono intravedere qui le avvisaglie di quanto l'apostolo svilupperà nella Lettera ai Romani sui pagani che hanno adorato le creature al posto del Dio creatore (Rm 1,18-32) -, è piaciuto a Dio di salvare i credenti con la stupidità della predicazione. E mentre i Giudei chiedono i miracoli e i Greci cercano la sapienza, noi predichiamo Cristo crocifisso, scandalo per i Giudei, stupidità per i pagani. Ma per coloro che sono chiamati, sia Giudei che Greci, predichiamo Cristo potenza di Dio e sapienza di Dio. Perché ciò che è stupidità di Dio è più sapiente degli uomini, e ciò che è debolezza di Dio è più forte degli uomini"*. Si potrebbe aggiungere: *"Ciò che è bruttezza di Dio è più bello degli uomini"*. In effetti, allo sguardo incredulo di tanta gente, Gesù crocifisso non poteva che apparire *"brutto"*, *"come uno davanti al quale ci si copre la faccia" dalla vergogna*" (Is 53,3). Del resto, all'interno dell'iconografia cristiana si è sviluppato un filone secolare, che - in modo concorde con alcuni scritti dei padri e dottori della Chiesa - ha rappresentato Cristo come *infirmus et indecorosus*.

Ciò nonostante, al di là delle apparenze, allo sguardo credente di coloro che con Maria seguono Gesù fin sotto la croce⁵, il crocifisso risplende nella sua singolare bellezza. Essa è dovuta esclusivamente all'atto di donazione della propria vita compiuto da Gesù a favore di ogni altro uomo. Mediante il sacrificio di sé (Eb 7,27; 9,14.25.28; 10,12; cf. anche 5,7), Gesù consente alla bellezza della carità di Dio di manifestarsi in tutto il suo splendore a chi si dispone nei confronti di essa con *affectus fidei*.

La bellezza del Crocifisso risorto rifiutata dai Giudei e dai Greci

Ma senza uno sguardo di fede, che cosa si vede nella morte di Gesù? Paolo risponde che per i Giudei che non credettero in Gesù, questa morte era un vero e proprio scandalo. In greco, *skándalon* indica un ostacolo capace di far cadere. La morte in croce di Cristo è un ostacolo che mette in crisi i Giudei. In effetti, sul condannato alla crocifissione pendeva una maledizione terribile. Un precetto della legge di Mosè sanciva: *"Se un uomo avrà commesso un delitto degno di morte e tu l'avrai messo a morte e appeso a un albero [o a un palo o a una croce], il suo cadavere non dovrà rimanere tutta la notte sull'albero, ma lo seppellirai lo stesso giorno, perché l'appeso è una maledizione di Dio [...]"* (Dt 21,22-23). Per coloro che

non credevano in Gesù, questa maledizione era più che sufficiente a confermare in loro la convinzione che la sua pretesa di essere il Figlio di Dio fosse falsa e blasfema: il Figlio di Dio non può morire maledetto da Dio! Per questo motivo, gli avversari di Gesù da sotto la croce lo sfidavano a scendere (Lc 23,35-37): solo con un miracolo così strepitoso, egli avrebbe potuto dimostrare loro di essere davvero il rivelatore definitivo del Dio d'Israele. Senza quel miracolo, Gesù crocifisso era troppo *brutto* e *scandaloso* per essere davvero l'irradiazione della bellezza e della bontà di Dio (Cf. Eb 1,3).

Se per i Giudei che pretendono miracoli Gesù crocifisso è scandaloso, ai Greci che cercano la sapienza egli appare semplicemente come una *stupidata* (1 Cor 1,23).

Paolo se ne rende conto soprattutto ad Atene. In quella città, tradizionalmente rinomata per la retorica e la filosofia, Paolo tenta di percorrere la strada della sapienza umana. Dagli *Atti degli Apostoli* risulta che, dopo i primi tentativi di dialogo con i pagani (At 17,17-18), egli è condotto davanti all'assemblea del consiglio supremo della città, nel cosiddetto Areopago, per esporre la sua dottrina. Stando alla ricostruzione che del solenne discorso di Paolo ha fatto Luca, l'apostolo inizia a mettere allo scoperto il senso religioso che anima i suoi ascoltatori. In particolare, si sofferma sul fatto che ad Atene si venera anche "*un dio ignoto*" (Cf. At 17,23). Per sostenere la sua tesi, cita addirittura qualche poeta greco. Insomma, Paolo è consapevole di trovarsi di fronte all'intelligenza ateniese e non disdegna di farsi intellettuale con gli intellettuali per guadagnare a Cristo gli intellettuali (Cf. 1 Cor 9,22). La sua tattica pastorale è mostrare che le attese autenticamente umane trovano nel Dio di Gesù Cristo il loro compimento assoluto e definitivo. È questo Dio la meta del cammino dell'intera umanità, che, come procedendo a tentoni, lo cerca senza posa (At 17,27). Nonostante tutti questi espedienti, il tentativo paolino si rivela un solenne insuccesso. Per un po', la gente lo ascolta. Ma nel momento in cui Paolo menziona la risurrezione di Gesù dai morti, l'audience cala di colpo: "*Su questo ti sentiremo un'altra volta!*" (At 17,32). In una cultura profondamente segnata dal dualismo antropologico, la risurrezione dai morti era inaccettabile. Il sentire comune percepiva il corpo come il carcere dell'anima. La bellezza della vita dopo la morte stava nella liberazione dell'anima immortale dalla materialità caduca del corpo. Per di più, dal punto di vista della sapienza umana che tanto affascinava i Greci, la fine ignobile di Cristo predicata da Paolo non poteva che apparire completamente irragionevole. Che senso poteva avere credere nel figlio di un dio messo a morte da uomini con il supplizio degli schiavi ribelli? La ragione umana esige che la divinità sia onnipotente, non debole e incapace di vendicarsi contro avversari umani.

La bellezza del Crocifisso risorto percepita dai credenti

Ma allo sguardo credente di Maria, di Paolo e dei discepoli di Gesù, il Crocifisso risplende nella sua singolare bellezza. La morte in croce di Gesù è stata il vertice della rivelazione della bellezza del Dio incondizionatamente buono. Difatti, in quella situazione di estrema chiusura degli uomini all'amore fedele di Dio Padre, questi non si è imposto loro, secondo quell'immagine del Dio onnipotente e giustiziere, che albergava nel cuore sia dei Giudei che dei Greci. Al contrario, Dio Padre ha rispettato la libertà umana a tal punto da voler rimanere impotente, mentre la violenza degli uomini si scatenava ingiustamente contro colui che di più caro aveva: suo figlio Gesù. Da parte sua, il figlio non è sceso dalla croce, nonostante la sfida lanciategli dai suoi avversari, intenzionati a dimostrare così la falsità della sua convinzione di essere il Messia di Dio (Lc 23,35-37). Gesù è restato inchiodato sulla croce, in modo da

non alimentare quell'antico immaginario religioso, secondo cui Dio avrebbe dispiegato, prima o poi, la sua onnipotenza per disperdere *"i superbi nei pensieri del loro cuore"* (Lc 1,51; cf. Sal 89,11; 2 Sam 22,28). In positivo, per lasciar risplendere in maniera nitida e definitiva la bellezza dell'unico vero Dio-*agápe*, Gesù morente ha perdonato i suoi crocifissori e anche i suoi discepoli pusillanimi e traditori: *"Padre, perdonali, perché non sanno quello che fanno"* (Lc 23,34). Con quest'ultimo atto di suprema misericordia, Gesù ha dimostrato, come del resto aveva fatto per tutta la vita, che il bello dell'amore di Dio è che egli offre il suo perdono ai peccatori, ancor prima che costoro abbiano deciso di convertirsi. Con questo gesto, il crocifisso ha rivelato che la bellezza di Dio sta nel fatto che egli ama sempre di amore preveniente e incondizionato; cioè non mette mai la condizione preliminare che gli uomini facciano il primo passo della conversione o che gli siano per lo meno riconoscenti. D'altronde, risuscitando Gesù dai morti, Dio Padre è come se avesse detto: *"Figlio mio, io ti libero definitivamente dalla morte, perché la bellezza della tua bontà coincide con la mia; e un amore così incondizionato è più forte della morte stessa"* (Cf. Ct 8,6). È questa la *forma* specifica della bellezza di Dio che hanno sperimentato i discepoli di Gesù. Si potrebbe, allora, sintetizzare l'esperienza estetica della bellezza del Dio invisibile fatta dai primi cristiani con le loro stesse parole, riportate nel proemio della *Prima Lettera di Giovanni*: *"Ciò che era fin da principio, ciò che noi abbiamo udito, ciò che noi abbiamo veduto con i nostri occhi, ciò che noi abbiamo contemplato e ciò che le nostre mani hanno toccato, ossia la Parola della vita - poiché la vita si è fatta visibile [...] -, quello che abbiamo veduto e udito, noi lo annunziamo anche a voi [...]"* (1 Gv 1,1-3).

È con queste parole che vi auguro di fare, nella vostra vita di artisti, un'esperienza estetica di Gesù Cristo. Vi auguro di lasciarvi liberamente attrarre dalla bellezza del suo amore gratuito e incondizionato e di lasciarvi docilmente trasformare dal suo Spirito in un capolavoro gradito a Dio.

¹ AUGUSTINUS HIPPONENSIS, *Confessionum libri tredecim*, X,27,38, in *Sant'Agostino, Le Confessioni [...]*. A cura di Carlo Carena (= Nuova Biblioteca Agostiniana. Testi. Opere di Sant'Agostino 1), Roma, Città Nuova 1965, p. 333.

² Il testo è citato da R. LAURENTIN, *Tutte le genti mi diranno beata. Due millenni di riflessioni cristiane* (= Teologia e Spiritualità Mariana s.n.), Bologna, EDB 1986, p. 256.

³ P. SEQUERI, "Lo Spirito accende la luce dei sensi", in S. PIOVANELLI *et alii*, *Invisibile presenza* (= I Sabati dello Spirito 2), Milano, Paoline 1999, 89-106; pp. 93-94.

⁴ H.U. VON BALTHASAR, *Gloria. Un'estetica teologica. Volume uno: La percezione della forma* (= Già e non ancora), Milano, Jaca Book 1994, p. 326.

⁵ Cf. Mt 27,55-56 (parallelo a Mc 15,40-41 e anche a Lc 23,49); Gv 19,25-27.

Il desiderio del corpo

L'idea di intitolare questo incontro *Il desiderio del corpo*, inizialmente mi era nata dal ricordo di un passaggio del lungometraggio *Il cielo sopra Berlino* di Wim Wenders, che è un'opera sulla visione, sullo sguardo, ma in realtà è un film sul corpo. Il primo senso di questo titolo riguarda il desiderio di avere un corpo, di essere un corpo. In *Il cielo sopra Berlino* i protagonisti sono degli angeli che, dal cielo, guardano Berlino. Sostanzialmente il film ruota intorno a due personaggi, Damiel e Cassiel, che periodicamente si incrociano per le strade della città e ogni tanto si scambiano delle parole. Ad un certo punto i due sono fermi in un autosalone, la scena è molto bella, sono seduti nella macchina e parlano di cosa hanno fatto e visto. Damiel, rivolgendosi a Cassiel, dice: *“È magnifico vivere di solo spirito e, giorno dopo giorno, testimoniare alla gente per l'eternità soltanto ciò che è spirituale, ma a volte, vedi, la mia esistenza spirituale mi pesa e allora non vorrei più fluttuare così in eterno, vorrei sentire un peso dentro di me che mi levi questa infinitezza legandomi in qualche modo alla terra, a ogni passo, a ogni colpo di vento. Vedi, vorrei poter dire ora, ora e ora e non più da sempre, in eterno. Per esempio sedersi ad un tavolo da gioco ed essere salutati anche solo con un cenno. Ogni volta che noi abbiamo fatto qualcosa è stato per finta. Non è che io voglia subito generare un bambino o piantare un albero, ma in fondo sarebbe già qualcosa ritornare a casa dopo un lungo giorno, dar da mangiare ad un gatto, avere la febbre, le dita nere per aver letto il giornale. Non entusiasarsi solo per lo spirito ma finalmente anche per un pranzo, per la linea di una nuca, per un orecchio, e una buona volta sentire com'è togliersi le scarpe sotto il tavolo e così a piedi scalzi sgranchire le dita dei piedi”*. Damiel afferma *“basta con l'eterno, basta con lo spirito”*, dichiarando esplicitamente il desiderio di avere un corpo, capovolgendo i valori.

C'è anche un altro passaggio che vorrei riportare. Ad un certo momento, Peter Falk, anche lui angelo ma già incarnato, è in un baracchino che sta prendendo un caffè e si accorge che c'è Cassiel in giro. Chiaramente non lo vede, e allora gli parla: *“Mi piacerebbe vedere la tua faccia giusto per guardarti negli occhi e dirti quanto è bello essere qui solo per toccare qualcosa. Vedi, questo è freddo, fa sentire bene, è bello fumare, prendere un caffè, se poi lo fai insieme è fantastico. Oppure disegnare. Vedi, tu prendi una matita e fai una linea scura, poi ne fai una chiara e l'insieme è bello, o quando hai le mani fredde se le sfreggi così insieme è bello. Questo fa sentire bene, ma tu non sei quaggiù, io sono qua e vorrei che anche tu fossi qui”*. Vorrei far emergere l'idea del corpo come legato chiaramente al qui ed ora, in linea con l'affermazione di Cassiel *“noi abbiamo fatto le cose sempre per finta”*. Dal punto di vista filosofico il tema del qui ed ora è legato certamente al tema del *proprio* e penso che l'esperienza originaria, più immediata e più facile, del *proprio*, all'inizio avvenga attraverso il corpo.

Io sono corpo

I filosofi hanno sempre colto, in questa riflessione ininterrotta sul corpo, il chiarimento al fatto che io non ho un corpo ma *sono un corpo*. Io sono un corpo, quindi *io* è il tema del *proprio*. Io sono qui ed ora, per fortuna non sono eterno. E sarebbe interessante il capovolgimento, *per fortuna non sono eterno perché sono io* e cioè qui ed ora. Io trovo che l'insistenza su questo punto sia il merito di tutti i materialismi e di tutti gli edonismi, cioè di quelle filosofie che hanno fatto il tifo, e hanno sottolineato l'elemento della materia, del qui

e dell'ora, insieme all'elemento del piacere. Non me la sento di affermare che l'esperienza primaria è quella del dolore, preferisco, forse per semplice opposizione, che sia quella del piacere. Non c'è soltanto il dolore, non c'è solo la malattia. Il merito di tutti i materialismi pare essere esattamente questo, cioè un'insistenza eroica del qui e dell'ora. Qui ed ora, non *oltre*, non *dopo*. C'è un altro bellissimo passaggio del film scritto da Wenders e da Handke, l'altro scrittore con cui il regista lavora sempre. Ad un certo punto Cassiel dice: *"basta con il mondo dietro al mondo"*. Questa è una citazione di Nietzsche: *"Basta con i retromondi, con il mondo dietro al mondo, come se la verità fosse sempre altrove, fosse sempre dietro. Basta con il mondo dietro al mondo"*. Basta con il mondo dietro al mondo coincide con l'affermazione del qui ed ora: sono qui, sono ora, adesso, sono in qualche modo io.

A mio parere, come era sbagliata l'enfasi che si dava a Marcuse qualche anno fa, così trovo errata, ora, l'assoluta dimenticanza di questo grande autore. Nel suo famoso testo *Eros e Civiltà* egli trova una bellissima opposizione, anche per il rigore con cui porta avanti il suo discorso, e cioè oppone al *principio di prestazione*, che sarebbe il principio legato al lavoro di tutta la società consumistica, il *principio del piacere*. Sosteneva, facendo un'analisi acuta dal punto di vista sociologico, che alle masse sfruttate, private di tutto, del tempo e dell'intelligenza, alla fine non resta che il proprio corpo e ciò che il proprio corpo può dare: un po' di piacere, un po' di sesso e un po' di cibo. Il piacere del sesso e il piacere del cibo.

Marcuse oppone giustamente, a mio avviso, il principio di prestazione a quello del piacere, producendo una forte responsabilizzazione perché nel primo è come se si sfuggisse sempre la parola io: tu sei sempre ciò che hai fatto, sei sempre qualcosa al di fuori di te. Forse è questo che rende così complicato il piacere. Nel piacere sei *tu*. L'altra cosa interessante di Marcuse, come sottolineerò più avanti, è quando recupera in senso positivo la figura di Narciso. In *Eros e Civiltà* c'è un grande elogio di Narciso, giusto, giustificato, rigoroso. Narciso è opposto a Prometeo. Prometeo infatti è un po' scoccante, vuole sempre realizzare qualcosa, è un eroe che non sta mai calmo, è sempre altrove. Rispetto a questo, Marcuse recupera rigorosamente la figura di Narciso. Narciso non è Prometeo, non deve rendere conto di altro. È lui, se ne sta in lui, qui ed ora.

In questa prima analisi del titolo *Il desiderio del corpo* si può dire quindi che l'esperienza del corpo, o la riflessione sul corpo, è sempre una riflessione sul qui e sull'ora, chiaramente su spazio e tempo, ma in relazione al qui ed ora, all'adesso, senza alibi né questioni.

Cito a memoria una cosa interessante detta da Lévinas quando fa un elogio del godimento sostenendo che il godimento è un *principio di individuazione*. Il godimento è un po' come il dolore, è proprio, e quindi ci sarebbe anche una responsabilità rispetto al fatto che non si sa godere, come una colpa nel non essere capaci di godere. Giustamente il godimento è un principio di individuazione, a questo livello non c'è l'anima, né lo spirito. Per fortuna, ma anche purtroppo. Infatti se ci fermassimo a questo primo livello si potrebbe stare abbastanza tranquilli, perché in fondo il materialismo ha anche il vantaggio di essere sostanzialmente una posizione abbastanza pacifica, in qualche modo semplice.

Corpo derivato, corpo desiderante

Il desiderio è quello del corpo, dice Cassiel, avere un corpo. D'altra parte però è come se il corpo nell'uomo fosse definito da una mancanza, da una tensione, o da una inquietudine. Agostino, per esempio, su questo ha detto delle cose grandiose. Inquietudine, cioè senza quiete, senza poter stare in un posto. Da questo punto di vista il qui del corpo umano, il qui

che è il corpo da un certo punto di vista, è sempre altrove, come se non fosse mai propriamente qui. Tale scissione, questo non poter stare pacificamente all'interno del piacere e del godimento, questa inquietudine indicata da Agostino, è ciò che in realtà definisce il *proprio*. Io non ho un corpo, io sono un corpo, eppure ciò che propriamente sono non coincide mai con il mio corpo. È come se attraverso il corpo noi facessimo l'esperienza di un *proprio* grazie al corpo. Grazie al corpo io faccio esperienza del qui ed ora, ma allo stesso tempo quest'esperienza non è mai riducibile totalmente al corpo. Non si tratta di andare al di là del corpo, di pensare o di porre un aldilà, ma esattamente di andare al fondo del corpo, del qui ed ora che è il corpo. In questo fondo, ciò che parla è una mancanza, un'inquietudine. È come se il corpo non fosse mai propriamente all'altezza di quell'io. Forse per questo ad un certo momento si è pensato di introdurre l'anima, cioè l'indicazione di qualcosa che in qualche modo è più propriamente io del mio stesso corpo. Oppure si potrebbe dire che, attraverso il corpo, io faccio esperienza di un qui e di un ora, ma faccio esperienza di ciò rispetto al mio corpo, che risulta sempre inadeguato, sempre non all'altezza per me. È come se il corpo non fosse all'altezza di ciò che rende pensabile. Questo passaggio è importante, perché io penso che non si possa e non si debba baipassare il passaggio dal corpo, perché è soltanto attraverso il corpo che io faccio questa esperienza.

A questo proposito, *Il desiderio del corpo* può essere inteso anche in un altro senso, cioè che il corpo ha un desiderio, non solo di avere un corpo. È il corpo stesso ad avere un desiderio, almeno il corpo dell'uomo. Il nostro corpo è attraversato o fatto di un desiderio che subito lo decentra da sé, che lo coinvolge immediatamente in una scena, o in un'avventura, o in un dramma, che cede il qui e ora, che è il corpo stesso. Riassumendo io sono sempre qui ed ora, eppure ultimamente non sono mai qui ed ora. A questo proposito cito un'altra bellissima frase di Lévinas, molto acuta: *“Ciò che ebbe veramente luogo non ha mai potuto stare chiuso in un luogo”*. Io sono sempre qui ed ora, non c'è dubbio, il mio corpo mi situa, ma ultimamente non sono mai qui ed ora. È il concetto del desiderio, comunque lo si intenda, è l'indicazione di un'inquietudine, di una mancanza. A questo livello mi pare si ponga l'ingenuità di tutti i materialismi e di tutti gli edonismi. Se dovessi fare una critica al materialismo, è di non essere abbastanza materialista, perché non va a fondo di ciò che afferma. Il materialismo, così come viene presentato, non dice qualcosa di sbagliato, ma è come se alla fine avesse una visione ingenua di ciò che si trova tra le mani. La critica che farei al materialista è che non si prende troppo sul serio. Se si prendesse sul serio probabilmente coglierebbe questa inquietudine, questo decentramento. Non si tratta di opporre al materialismo lo spiritualismo, ma di richiamare il materialismo alla sua verità. E la verità del materialismo non può essere rinchiusa in questa posizione ingenua del qui e dell'ora. I materialisti non colgono questa inquietudine, questo decentramento, cioè il segno di questa mancanza. Ciò che è interessante nel desiderio è esattamente l'indicazione di qualcosa che mi manca ma che non è un'assenza, che non è liquidabile come un'assenza. Porterei due prove di questo secondo punto. Il corpo ha un desiderio e il problema non è solo il desiderio di avere un corpo, ma il corpo stesso dell'uomo ha un desiderio che in qualche modo eccede, lo decentra, lo inquieta, ma anche lo sollecita. Per questo non è puramente una mancanza, non lo atterrisce, ma lo spinge. La prima prova riprende l'immagine di Narciso di Marcuse. È stata notata da tanti: *“Dopotutto nel mito il giovinetto non è innamorato direttamente di sé, ma della propria immagine riflessa nell'acqua che egli scambia per una*

creatura reale”. Nella struttura di Narciso l’affermazione di sé avviene attraverso lo sdoppiamento di un’immagine. L’innamoramento è in relazione a un’immagine, e quindi, in qualche modo, ad altro da sé. Su questa questione dell’immagine, dello specchio, sicuramente qualcuno conoscerà la strepitosa analisi di Lacan sullo stadio dello specchio. Ad un certo momento, in un’età molto precoce, il bambino, grazie all’immagine che vede nello specchio, fa certa l’esperienza di una unità, cioè vede che le sue membra in qualche modo non sono sparse; si coglie in una unità, e questa unità avviene sempre attraverso un’alienazione, cioè sempre in relazione ad un’immagine. La sua analisi è preziosissima a questo livello, e non solo. Narciso non è innamorato di sé, ma della propria immagine. Pone quell’inquietudine all’interno del qui ed ora che proprio l’innamoramento di sé pensava, sperava, o delirava, di poter chiudere. È questa la questione. Il narcisismo come obiezione. Come alternativa alla questione del principio di prestazione.

La lezione del Cantico dei Cantici

L’altro elemento, che ha posto, tra l’altro, dei problemi di inserimento all’interno canone, è il *Cantico dei Cantici*. Quando si parla del corpo, questo è un punto chiaramente tradizionale, a cui si tende a fare riferimento. Vorrei sottoporre all’attenzione due righe, anche se sono molto conosciute. Mentre le leggevo per la prima volta ho colto questo aspetto, e, peraltro, mi sono stupito di come non l’abbia compreso prima. Mi riferisco alla descrizione dello sposo. Il *Cantico dei Cantici* è l’esaltazione del corpo, e rappresenterebbe l’amore di Dio con la Chiesa, l’amore mistico, Dio, l’uomo. Al primo punto c’è la descrizione dello sposo: “*Il mio diletto è bianco e vermiglio riconoscibile fra mille e mille*”, e qui inizia la descrizione del corpo: “*il suo capo è oro, oro puro, i suoi riccioli grappoli di palma neri come il corvo, i suoi occhi come colombe su ruscelli di acqua, i suoi denti bagnati nel latte posti in un castone, le sue guance come aiuole di balsamo, aiuole di erbe profumate, le sue labbra sono gigli che stillano fluida mirra, le sue mani sono anelli d’oro incastonate di gemme di Tarsis, il suo petto è tutto d’avorio tempestato di zaffiri, le sue gambe colonne di alabastro posate su basi di oro puro, il suo aspetto è quello del Libano, magnifico come i cedri, dolcezza il suo palato*”. “*Egli è tutto delizie, questo è il mio diletto*”. È una descrizione strepitosa, poeticissima, del corpo del proprio diletto. Poi risponde lui del corpo della propria diletta: “*Come sono belli i tuoi piedi nei sandali figlia di principe, le curve dei tuoi fianchi sono come monili opera di mano d’artista, il tuo ombelico è una coppa rotonda che non manca mai di vino drogato, il tuo ventre è un mucchio di grano circondato da gigli, i tuoi seni come due cerbiatti gemelli di gazzella, il tuo collo è come una torre d’avorio. Quanto sei bella e quanto sei graziosa o amore mio. La tua statura rassomiglia ad una palma, i tuoi seni ai grappoli. Ho detto salirò sulla palma coglierò i grappoli di datteri ma siano i tuoi seni come grappoli d’uva e il profumo del tuo respiro, come di pomi, è come vino squisito che scorre dritto verso il mio diletto e fluisce sulle labbra e sui denti*”. Che cosa mi ha colpito nel rileggere *Cantico dei Cantici*? L’esaltazione del corpo, che qui è evidentissima, è sempre del corpo dell’altro. È questa la complicazione della scena. Ciò che è qui ed ora, sorprendentemente, non è il mio corpo, ma è il corpo dell’amata ed è solo in relazione al corpo dell’amata che faccio l’esperienza del qui e dell’ora. È questo slittamento. Laddove si pensava ci si potesse fermare in un qui e in un ora, che secondo me è insuperabile come questione, non si può fare il tifo dell’essere altrove o dell’essere spirito in questo senso, ma proprio andando al fondo del qui e dell’ora, e quindi di questa visione materialistica. Ci si accorge almeno qui, nel *Cantico dei*

Cantici, che il corpo è sempre il corpo dell'altro ed è in relazione a questo che ne va del mio. Questo è vero, mi sembra, ma non ne voglio parlare in questa sede. Ci si eccita più su questa seconda parte che sull'altra, quando per esempio si fa l'apologia del dolore. Questo è vero, anche rispetto al dolore. Si sa che il dolore più forte non è mai il proprio ma è il dolore dell'altro, il non poter aiutare colui che sta soffrendo. Questa è l'esperienza del dolore, non è mai il dolore che uno subisce: niente è come il dolore che uno subisce nel proprio corpo rispetto al dolore che vede nell'altro. Si può pensare chiaramente a un figlio, a una figlia, a un'amata, o a un amato, e al non poter intervenire. Però non vorrei prendere questa deriva che non mi piace tanto. La trovo pericolosa, perché sul dolore cadono le barriere, non c'è ritegno. Basta guardare in televisione il godimento che attraversa tutta questa enfasi sul dolore e la sofferenza dell'altro. Anche molta arte contemporanea mossa contro gli accademisti, è stata una ricerca di verità. Ma senza essere sorretta da un'idea di pietà, questa ricerca può soltanto portare verso la distruzione. Poco prima veniva indicato quello che, secondo me, è il ritmo del testo del Cantico ma che ne è anche la chiave di lettura: *"come sei bella amica mia, come sei bella, i tuoi occhi sono colombe, come sei bello mio diletto, quanto sei grazioso, anche il nostro letto è verdeggianti"*, strepitoso: *"come sei bella amica mia"*. E la risposta non è "grazie". È: *"come sei bello amico mio"*. Ho trovato strepitoso rileggerlo e ripensarlo.

C'è un altro modo di chiarire lo stesso concetto, e in termini più appropriati. Si potrebbe dire che l'esperienza del corpo è sempre quella dell'ordine del simbolico. Tutto è interessante nel *Cantico dei Cantici* e questa descrizione del corpo è tutta nell'ordine del simbolico. Nella spiegazione degli anfratti, come nel caso dell'ombelico, a un certo momento si parla delle stelle.

Chiaramente, Marcuse, cosa obietterebbe? Che l'ordine del simbolico può costituire una sublimazione, come una sorta di fuga dal qui e dall'ora, mentre quello lì ha fame ora, e il piacere che prova lo prova ora? Allora, in questo caso, bisognerebbe stare attenti all'ordine del simbolico. D'altra parte il desiderio del corpo appartiene necessariamente all'ordine del simbolico, perché il desiderio del corpo non è il piacere del corpo. Sarebbe questa la dinamica.

"Lo stupore dell'uomo e della donna ha fatto di me un uomo"

In ultima analisi anche Damiel, in *Il Cielo sopra Berlino*, trova il corpo. E, chiaramente, cosa vuol dire trovare il corpo? Non si tratta della malattia, né della sofferenza. Ma è l'amore. Per lui, trovare il corpo, vuol dire trovare l'innamorata. I due si incontrano nell'ultima scena e, prima di questa, Cassiel incontra per l'ultima volta Damiel e gli dice: *"Vedi, ci sono altri soli oltre quello che è in cielo. Nella notte profonda oggi comincerà la primavera, mi cresceranno ali completamente diverse da quelle solite"*, da quelle che, in fondo, loro due hanno sempre avuto, aggiungo, e prosegue dicendo: *"ali che finalmente mi stupiranno, ali completamente diverse da quelle solite"*. Ma le ali completamente diverse da quelle solite non sono nient'altro che un corpo pienamente vissuto, non il retromondo. Quando si incontra al bar con Marion, chiaramente, si capisce che inizierà l'amore tra i due. Infatti l'ultima frase che dice lui a lei, forse pensando al *Cantico dei Cantici* è: *"Solo lo stupore su di noi, lo stupore dell'uomo e della donna"*. Si potrebbe pensare a ciò che sta avvenendo in questo periodo rispetto alla riduzione della differenza sessuale. Consiglio di leggere il testo di Ratzinger su quest'argomento, perché è strepitoso come difesa del sesso. Ho letto quel documento rispetto

a chi continua a interpretare la differenza sessuale come appartenente all'ordine della cultura, non della natura, lasciando intendere che dentro di noi abbiamo sia il maschio e la femmina, ed è solo la cultura che sviluppa uno dei due lati. È molto inquietante, ai miei occhi, dove vanno a parare queste cose. Il testo di Ratzinger invece sostiene: *“solo lo stupore su di noi, lo stupore dell'uomo e della donna ha fatto di me un uomo”*. Solo lo stupore dell'uomo e della donna, e, quindi, la differenza sessuale, ha fatto di me un uomo. Ora so. Io so ciò che nessun angelo conosce nel caso dell'amore con Marion. Nel fatto che sono qui e ora, ma sono qui e ora nel rapporto con Marion.

Chi sono io? La ricerca Artistica contemporanea

Un enigma attraversa gran parte della ricerca artistica contemporanea. Una domanda è percepita come esigenza insopprimibile: *Chi sono io?* Chi è questo *io* che pensa, agisce, parla, si relaziona al mondo attraverso un corpo? Il cammino dell'arte contemporanea esprime questa ricerca dell'identità come forse nessun'altra epoca. Il corpo, nel corso della storia dell'occidente, è stato oggetto di rappresentazione. L'uomo rappresenta se stesso come eroe, testimone della fede, nella bellezza di uno spazio armonico, nella gloria di un'impresa da compiere. Il Novecento propone un cambiamento radicale. Il corpo non è più semplicemente rappresentato, ma diventa soggetto stesso dell'opera. Il corpo è il materiale dell'arte. La carne, la pelle, i sensi sostituiscono la rappresentazione classica¹.

Quale corpo, quale identità?

La ricerca d'identità è una costante dell'esistenza umana. In questa ricerca, l'uomo compie un lunghissimo viaggio che può affrontare insieme a un altro, a un *tu*, col quale dialogare e confrontarsi. Viaggio che si può tuttavia intraprendere anche nella propria solitudine, come Narciso, per riprendere un'immagine della mitologia greca. Narciso crede di compiere questa ricerca insieme a un altro. E lo comprendiamo. Lo specchio non è mai un semplice dato tecnico, ma ha la valenza simbolica dello sguardo, di un *tu*, dell'occhio da cui mi lascio guardare e da cui cerco a mia volta lo sguardo. Lo specchio dà l'impressione di essere in compagnia di qualcuno. Narciso si osserva nello specchio di uno stagno e poi, innamorandosi della propria immagine, e constatata l'impossibilità di realizzare il suo amore, si isola sempre più dal mondo, fino a lasciarsi morire. Non ama se stesso, ma la sua immagine riflessa. S'inganna circa l'identità del rappresentato. Si chiude a qualunque relazione. Infatti, c'è una grande ambiguità nello specchiarsi. Si assiste come a uno sdoppiamento. Quale immagine rimanda? Quello sguardo che mi osserva non è mai *io*, ma è quell'*io* pieno di concavità, di convessità, di scarti prospettici e di deformazioni, come nello splendido ritratto giovanile di Parmigianino. Sono veramente "io" quell'*io* che si osserva? Per ottenere la conoscenza di se stesso, Narciso si rinchiude nella propria immagine e muore. La ricerca di se stessi attraverso se stessi, conduce alla morte, sembra dirci Narciso. Con chi possiamo dunque compiere questo viaggio? Con Dio, con gli altri?

Per tanti secoli, l'uomo e Dio avevano solcato gli stessi mari e attraversato gli stessi deserti. Tuttavia, con l'avvento della modernità, quest'alleanza sembra spezzarsi. Il vincolo che legava l'uomo all'universo del sacro, a una comunità che professa la stessa fede, pare frantumarsi. Il mondo stesso di Cartesio sembra potere fare a meno di Dio: *Cogito ergo sum*, dice il filosofo. *Penso, quindi sono*. Comprendo me stesso, a partire da me stesso.

Il Novecento si apre con il tragico annuncio della morte di Dio. "*Dio è morto*", sostiene Nietzsche attraverso il folle che grida nelle strade di una città indifferente, che non vuole o non può comprendere la portata di questa verità agghiacciante. La fine della cristianità si profila all'orizzonte. L'uomo, lontano da quei valori istituzionali e religiosi che avevano un tempo come plasmato la sua identità, si sente smarrito, perduto, incapace di ritrovarsi. È solo nella sua ricerca. L'identità che gli proveniva dall'esterno, con un valore d'investitura, prima dalla Chiesa e poi dall'autorità dello Stato, lentamente si trasforma in una ricerca che l'uomo compie a partire da se stesso. Per la prima volta, l'identità dell'uomo diventa oggetto di un'ipotesi. Nel passato, Dio era il fine verso il quale era orientata l'identità dell'individuo.

L'uomo si confrontava sempre con un altro che, in ultima istanza, era Dio stesso. La morte di Dio lascia l'uomo a se stesso. L'io si fa nomade per esplorare nuove dimensioni dell'essere, si fa straniero al proprio corpo, al mondo, accettando la sfida della propria ricerca, mostrando il proprio mondo interiore ed esteriore e superando le convenzioni imposte durante i secoli. L'identità non è più consegnata ma va affannosamente ricercata. Dio non indica più un fine "glorioso". Il corpo non è più eroicamente trasfigurato nella bellezza sfolgorante della Natura. Il suo corpo è ora come "sbloccato", libero dagli irrigidimenti provocati dai controlli della società, delle istituzioni politiche e religiose, dalle distorte visioni di un Dio che hanno attraversato i secoli. Vive la minaccia delle proprie pulsioni. Il corpo può essere ora mostrato nella sua verità, rivoltato, ferito. L'uomo è diviso, lacerato. È abitato da forze oscure e dalla notte.

L'interpretazione dei sogni di Sigmund Freud, testo che apre le porte al Novecento, esprime con chiarezza la frattura interna al soggetto. L'inconscio, la realtà psichica, diventa la vera realtà. Il rimosso riaffiora con prepotenza, così come la potenza inconscia e notturna. Tutte le pulsioni che abitavano il corpo dell'uomo, e che non potevano essere riconosciute, possono ora essere liberate e nominate. Non è un caso se dall'inizio del Novecento la figura umana attraversa una serie di esperienze fino a quel tempo relegate negli spazi del non permesso, dell'interdetto, del proibito, del tabù. Per essere conosciuto, il corpo deve attraversare la molteplicità delle esperienze. Potrà allora essere seviziato, deformato, immolato, travestito, o clonato, da un sempre maggior numero di artisti che, usando se stessi o il proprio corpo come luogo di sperimentazione, compiono un viaggio verso la conoscenza di se stessi. Se non c'è più un Dio o un'istituzione che assicura l'identità personale, occorre operare senza fine nelle fessure inesplorate della propria coscienza.

Il mondo del diverso

Les Demoiselles d'Avignon di Pablo Picasso del 1907 segna una precisa rottura con l'arte del passato. Provoca un vero scandalo, cambiando i tradizionali canoni della bellezza che si basavano sull'estetica del Rinascimento italiano. *Les Demoiselles* aprono a una vera e propria rivoluzione, in termini artistici e antropologici. Mescolano elementi maschili e femminili, aprono a un nuovo mondo, a quello del "diverso". È il mondo dell'ambiguo, del violento, del provocatorio. La scena non si svolge più nel mondo dell'umano nella sua relazione al divino, né nella quotidianità della vita borghese degli Impressionisti, ma nella provocazione di una casa chiusa. Il corpo non è più rappresentato a partire dalla sua bellezza, dalla sua armonia. Il Novecento sarà una riflessione sulla "crisi" del corpo fisico a detrimento del corpo a immagine e somiglianza di Dio. Il corpo non è più "glorioso" ma diventa campo di sperimentazione, luogo privilegiato di un progetto che l'artista compie su se stesso, quasi nelle sue fessure si aprisse una voragine, un abisso. Se l'uomo antico affermava le sue origini e si riconosceva nell'atto stesso di riceversi, ora non sa più chi è. Senso di smarrimento, dubbio, incertezza, dramma, angoscia. È come se l'uomo fosse chiamato a costruirsi la propria identità. La sua identità si fa enigma. Come sostiene Artaud: *"Il volto umano / è una forza vuota, un / campo di morte"*. E ancora: *"Il volto umano / non ha ancora trovato la sua faccia"*. Il corpo diventa un cantiere di lavoro, uno spazio interminabile di ricerca.

Il gioco della vita

Nel Novecento, la contestazione, l'ambiguità, la rivolta contro le convenzioni si esprimono in un'infinità di modi. Tutto deve essere messo in discussione. Come ad esempio, nell'arte

del travestimento. Il travestimento è un gioco, certo. Può essere un gioco ludico, o trasgressivo, o introspettivo. Poco importa di che gioco si stia parlando, che si tratti di divertimento, di distensione, di competizione, di libero sfogo di energie oppure di gioco autodistruttore. Travestendosi, il corpo dissimula se stesso, facendone un soggetto teatrale, un attore libero. Mascherarsi è capovolgere l'ordine del visibile. Se Dio è morto, tutto è permesso. Nulla vieta di mascherarsi, di cambiare identità. L'identità è quella che il soggetto desidera dare a se stesso. La crea, non la riceve più. L'uomo può ricomporre il proprio mondo, dando forma a un suo progetto. Può costruire la sua identità attraverso un gesto della sua volontà. E se si traveste è per mostrarsi, per verificare gli effetti su se stesso e sugli altri. La sua vita può farsi spettacolo, svolgersi sempre più come se fosse un immenso set in cui tutto diventa pubblico. Una sorta di *The Truman Show*, in cui tutto è studiato, conosciuto dagli abitanti di quella fantastica città che non è nient'altro che un immenso set cinematografico. Tutto diventa un *reality-show*.

Anche davanti alla tragica onnipotente mediocrità del *trash*, l'uomo può identificarsi e sentirsi importante per il consenso ricevuto dalla folla. Schiavitù dell'*auditel*. Non è importante il "cosa", ma il condividere le stesse regole del gioco, il sentirsi parte di una comunità, indipendentemente da quanto è proposto. Quello sono io. Nella misura in cui mi adegua, posso ottenere il riconoscimento dagli altri, la loro approvazione. Ingiunzione inquietante che asseconda i più inconfessati desideri di successo. Posso identificarmi in quella persona "qualunque" e, come lei, vivere i miei quindici minuti di celebrità, come diceva Andy Warhol. Posso irradiare di una luce inquietante che ricevo dall'esterno, come l'uomo "armadillo" di Oleg Kulik: uomo ricoperto di specchi, travestito di luce illusoria. Idolo da adorare. Idolo portatore di morte.

Il travestimento è una continua messa in discussione della personalizzazione. E il Novecento gioca continuamente con quest'idea. Il travestimento non è il malinteso, ma la trasgressione di un divieto. Infrangerlo, significa invertire i caratteri della persona, il confondersi dell'uomo con la donna, il mescolare continuamente i propri ruoli tradizionalmente definiti dalla società. Significa accettare e manifestare le apparenze bisessuali, come fa l'artista francese Pierre Molinier. Il travestimento mette in crisi la cristallizzazione delle funzioni. Travestendosi, l'uomo cerca se stesso, attraverso *mentite* spoglie.

Anche Cindy Sherman mette in scena se stessa sotto modalità differenti (studente sognatrice, violata in un parco, donna dell'età rinascimentale o settecentesca...). Mostra una successione di autoritratti a colori realizzati in studio, sempre diversi. Fa valere la disseminazione di sé. *Body revisited*. Manifestazione dei diversi modi di essere della società contemporanea. Disseminazione: il concetto d'identità si vede ramificato in una serie infinita di possibilità, nei suoi fantasmi, nell'immaginario della società di massa. L'identità si frammenta in realizzazioni plurali, come costruzione dell'essere attraverso frammenti accumulati e intrecciati. L'identità è modificabile all'infinito attraverso *tabelaux vivants* che possono cambiare indefinitamente senza mai esaurire il repertorio. L'identità si affaccia sul virtuale, sul falso, sul vuoto. Tutto dipende da come uno vuole essere *giocato*.

Gioco del suicidio continuo del proprio essere? Gioco criminale? Oppure gioco della totale spersonalizzazione, come nelle foto-tessere di Andy Warhol? Immagini artificiali che ci rendono estranei a noi stessi. Siamo come immersi in un processo di omologazione che divora ogni cosa e propone immagini come prodotti per l'avidità dell'occhio e la psiche del

consumatore. C'è ripetizione infinita e iterazione, non memoria. Consumo, e non presa di coscienza. Assenza di un corpo reale, solo un'immagine senza referente. Un cliché ottenuto attraverso un processo meccanico che cancella ogni carattere individuale, per mostrare non tanto un "uomo senza qualità" ma un uomo "senza identità". Tutti i volti sono come de-individualizzati, trasformati in slogan, in foto-segnalistiche. È il fugace trionfo dell'anonimo messo sotto il *flash* di un effimero lampo automatico. L'immagine sembra parlare di morte. D'altronde non è lo stesso Warhol a dirci *"mi resi conto che qualsiasi cosa facessi non poteva essere che morte"*? La vita è inesorabilmente messa a morte. La vita dell'uomo si consuma nella negazione programmatica della propria identità.

Tragico è il gioco di Bacon. Nell'autore irlandese, non c'è alcun spazio lasciato alla leggerezza, al lasciarsi andare. Nessuno come Bacon riesce a dar forza all'esistenza dei suoi personaggi, sia pure in situazione di sofferza, immobile e corrosiva contorsione. Sono quasi sempre seduti. In posizioni raccolte e compresse, cariche di tensione, i suoi corpi sono inquadrati in gabbie claustrofobiche che capovolgono il reticolo prospettico rinascimentale con la sua apertura sulla realtà del mondo e sulla sua verità, vista attraverso modalità di lucidità ed esattezza. Bacon denuncia un guasto nell'ordine dello spazio che non accoglie più, non fa più vivere.

Si tratta piuttosto di uno spazio che, semplicemente, contiene, rinchiude, ingabbia. Lo spazio prospettico si ritrae e si riconfigura. In modo improbabile, instabile, come il lavandino le cui condutture sono installate nel vuoto. La messa in scena è scarna. Il vuoto è enfatizzato. I pochi oggetti presenti, un lavandino, un giornale accartocciato, una lampadina, servono più a indicare quello che manca piuttosto che quello che c'è. Chiuso in simile spazio, l'uomo di Bacon si contorce e urla, digrigna la bocca. È come un prigioniero bloccato, paralizzato nel suo tragico silenzio. Un corpo imprigionato. Passivo, in un abbandono non voluto. La forza che ne esce non è più quella di un Munch. Al contrario, è un grido muto, ma che non si rassegna. È un grido che implode.

Il corpo di Bacon è imprigionato, paralizzato nella malinconia e stretto nell'attesa. Certo, il grido più forte è quello che si trattiene. È quello che non si sente, ma che si vede. Come se i personaggi di Bacon potessero morire di silenzio come si muore di dolore, di fatica, di stanchezza, di malattia o d'amore. I personaggi di Bacon sembrano morire e al tempo stesso affermare la loro esistenza, come nella tragedia greca. Nessuna maschera si sovrappone ai loro volti. La verità è la vulnerabilità, è la debolezza della carne assediata dalla morte. La verità è un grido dal quale non esce alcun suono. La verità è un corpo su cui agiscono forze di fronte alle quali l'uomo soccombe. Il corpo di Bacon è stirato, schiacciato, dilatato, contratto, deformato. Non c'è nessun abbandono illusorio all'effimero (come nei travestimenti di De Chirico). *"Noi siamo carne macellata, delle carcasse in potenza: se mi capita di andare da un macellaio io trovo sempre sorprendente di non essere là, al posto dell'animale"*, dichiara Bacon.

Anche Arnulf Rainer costruisce la sua poetica sulla ricerca d'identità attraverso una serie di esperienze che vedono in scena il corpo, la fotografia, l'aggressione attraverso mezzi grafici. In modo particolare, questa ricerca si esprime attraverso l'analisi del proprio volto, nell'esplorazione delle sue diverse possibilità espressive ottenute tramite la smorfia, lo sberleffo... La nostra identità non può mai essere fissata nell'immobilità di uno scatto fotografico. La fotografia ha bisogno di essere elaborata e rielaborata, aggredita. La nostra

identità è un sistema aperto, è un processo continuo di autocreazione: *“Tutte le mie rielaborazioni di fotografie sono rappresentazioni di me stesso, riproduzioni del mio io ancora inconsapevole. La ricerca di se stessi non si può separare dalla ricerca di possibili metamorfosi, di ciò che non è ancora noi stessi. Molti uomini dormono in me, ma tutti quanti devono diventare uno solo. Così sono andato alla ricerca dei miei confini, dei miei contorni, di un punto di riferimento. Ma ho trovato soltanto che mi potevo espandere per ogni verso indefinitamente. Perché no? Da allora il mio desiderio è stato di aprirmi permanentemente, ma contemporaneamente di conquistare un punto di appoggio fermo come il granito”*.

Un punto di appoggio, dice Rainer, nel labirinto delle ferite, delle lacerazioni, dell'uomo nella sua fragilità. Rainer registra i moti degli organi fisici assieme alle variazioni infinite della tonalità della psiche. Deforma e aggredisce con mezzi fisici i singoli gesti. Mette in atto come una volontà di auto-distruzione, offrendosi come corpo sacrificale in una società che sembra avere sopito la vita dell'uomo nel più tragico conformismo. Rainer evita in questo modo l'irrigidimento dell'indagine fotografica nella paralisi della foto-ricordo, non lasciandola passare allo stato di cosa morta. Attraverso lacerazioni e tagli, l'artista ricerca quel territorio di confine tra vita-morte, eros-thanatos.

Il gioco del mostro

Molto diverso è invece il gioco del mostro, figura molto presente nell'antichità, in cui si raffigura il mostruoso per esorcizzare la paura dell'ignoto. Per l'astuto Ulisse, uccidere Polifemo non significa solo assicurare la sopravvivenza, ma anche compiere un gesto civico, eliminando dall'universo un essere vivente che si alimenta di carne umana. È un essere dunque che non può essere integrato all'interno della *polis*. Il figlio di Poseidone viene ucciso. È il passaggio dalla natura alla cultura, dallo stato di violenza originaria, di brutalità efferata, alla regolazione della vita della *polis* attraverso una legge, un sistema organico di norme in cui l'individuo si riconosce. La figura del mostro nel Novecento cambia radicalmente. Non si tratta più, infatti, della chimera da esorcizzare, della figura simbolica che getta un'ombra di morte sul mondo, ma della differenza dell'uomo a se stesso. Differenza che affascina, seduce. Questa differenza è l'elezione a “mostro” del proprio “fantasma interiore”, come se in ogni uomo si annidasse un mostro che va riconosciuto e dal quale ci si lascia sedurre.

Non sono forse immagini di “seducente” mostruosità quelle che Karin Andersen mette in scena attraverso i suoi corpi ibridi, corpi improbabili e tuttavia tanto reali? Non sono forse mostri inquietanti i manichini di Charles Ray, che assumono una presenza eccessiva, una dimensione gigantesca che li rendono incongrui. Risultato: uno smarrimento dei punti di riferimento, se non la perdita. O ancora gli uomini e le donne di Aziz e Cucher, individui senza aperture, incapaci di comunicare con l'esterno, uomini e donne di morte. Si tratta della mostruosità di non poter parlare, comunicare col mondo.

Uno dei casi “mostruosi” più emblematici della contemporaneità è probabilmente l'artista francese Orlan. Al prezzo di molteplici interventi chirurgici, plasma il proprio corpo secondo modelli tratti dalla storia dell'arte e dalla mitologia, nei quali pretende ritrovarsi. Il corpo è distrutto, plasmato, ricostruito, infinite volte, come se fosse la materia di un'opera. Io, Orlan, sono l'opera d'arte. Il corpo diventa un *ready-made* modificato, poiché non è più questo *ready-made* che è sufficiente firmare. Gli interventi sul corpo esprimono la volontà di de-situarlo, di ri-battezzarlo, di ri-configurarlo. *“Io è un altro”*, diceva Rimbaud. Tuttavia, se per

Rimbaud significava essere *altro* ai nostri desideri e alle nostre rappresentazioni, in Orlan significa ri-donare a se stessi il proprio corpo, ogni volta in modo diverso, in un lavoro di continua ri-appropriazione fisica, in una distruzione di tutte le immagini identificatorie. Io, Orlan, “chi sono?” Un mostro, certamente! La chirurgia plastica? Non rappresenta che una nuova possibilità del corpo vivente di auto-crearsi, secondo la propria volontà. Attraverso le *self-hybridations* degli anni Novanta, Orlan modifica infinite volte il suo volto, fino al punto in cui l’artista non può più riconoscere la propria immagine, dispersa nella frammentazione di infinite immagini. *“Il mio lavoro è contro il DNA ”*, dice Orlan: *“Fino a oggi si poteva solo cambiare l’aspetto esteriore, ma presto le nuove frontiere della genetica permetteranno di modificare anche l’interno del corpo, che subirà processi di ibridazione con vari ceppi umani ma anche animali”*.

Si tratta di una forma di follia, di schizofrenia, in cui il soggetto giunge alla piena consapevolezza di se stesso solo dividendosi all’infinito, disseminandosi in infinite immagini, come quando ci specchiamo nei frammenti di uno specchio ridotto a frantumi. Un corpo mutante dalle apparenze possibili. Impossibile scrutare il suo volto. Il corpo di Orlan trova la sua identità in un altrove di morte. Impossibile accettarsi a partire dal proprio essere, sembra dirci l’artista. Se il cristianesimo afferma che occorre accogliersi così come si è, in quanto creati da un Dio che ci ama, e non come ci sentiamo di essere, Orlan proclama la perversione di questo assunto, che non fa nient’altro che esaltare la malattia dell’accettazione di noi stessi. Se ci accettiamo come siamo è patologia, deviazione, perversione. Qual è l’identità di questo corpo mutante? È un’identità multipla, certo. L’identità di non avere identità. Ma non è forse questo il caos babelico da cui tutte le civiltà volevano faticosamente affrancarsi per affermare l’umano? Non si tratta forse della fascinazione della morte, il desiderio di sfuggire continuamente a se stessi nell’impossibilità di ritrovarsi?

Body Art

Il rapporto corpo-dolore è una chiave di lettura per la ricerca sul corpo nel Novecento. Certamente, l’iconografia del dolore, l’accanimento sul corpo, la lacerazione della carne, attraversa tutta storia dell’Occidente, fino a oggi. È sufficiente pensare a *The Passion*, il recente film di Mel Gibson incentrato sulla Passione di Cristo. La dialettica tra corpo luminoso e corpo sofferente attraversa la storia dell’arte occidentale. Il mondo bizantino e quello medievale introducono in un’icona dominata dalla luce, il corpo ferito di Cristo. La vita dell’uomo non si conclude nell’oscurità della disperazione o nella illusione di un mondo illusorio, ma in un incontro dominato dalla luce stessa, simbolo della presenza di Dio che avvolge la nostra vita.

Il dolore è uno degli aspetti fondamentali della Body Art degli anni Sessanta fino a oggi. Basti pensare a Stelarc, che si fa appendere a ganci d’acciaio conficcati nella carne, imitando rituali d’iniziazione praticati presso alcune popolazioni indiane o pre-colombiane. Siamo negli anni Sessanta, periodo in cui si mette in discussione la società attraverso una serie di azioni di rivolta, in cui tutte le certezze e sicurezze derivate dalla tradizione borghese sono fortemente criticate. Ma qual è il senso di questo dolore? È forse un dolore redento, come nell’arte delle icone?

Contro le regole di società che determinano l’agire dell’uomo, il corpo diventa il luogo in cui si trasferiscono le angosce, le ferite, le repressioni, le paure, la perversione, la violenza, il panico. Gli artisti scelgono di mettere in mostra le pulsioni più intime, di demolire le

convenzioni della società, di infrangere i tabù, di comunicare i propri incubi, di rivelare gli aspetti più intimi della sfera privata, come la repressione, la censura, la mancanza di libertà. Si mettono in scena gli inutili e atavici rituali ai quali dobbiamo sottostare e nei quali siamo obbligati a riconoscerci. Una forte contestazione delle regole sociali che vogliono nascondere il dolore, il diverso, l'anormale, ciò che crea disorientamento, reprimendo sistematicamente gli istinti, è messa sistematicamente in atto. La Body Art tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, fino alle ricerche contemporanee, costituisce un campo di sperimentazione dell'uomo verso la conoscenza di se stesso, attraverso la distruzione dei codici del passato. La testimonianza di sé, della propria vita, l'intera vita diventa opera dell'autore. Così come ogni aspetto della vita, così ogni oggetto può essere recuperato: le proprie foto, le radiografie, la propria voce, e i propri escrementi. Il proprio corpo può essere messo in scena, senza censure, percosso e ferito. Tutto ciò che affiora dal passato può essere recuperato, mentre si scatenano le pulsioni più disparate.

Gina Pane inizia a lavorare nel 1968. *Escalade*, 1971: *"I miei lavori erano basati su di un certo tipo di pericolo. Arrivai spesso ai limiti estremi, ma sempre davanti a un pubblico. Mostravo il pericolo, i miei limiti, ma non davo risposte. Il risultato non era vero e proprio pericolo, ma solo la struttura che avevo creato. E questa struttura dava all'osservatore un certo tipo di shock. Non si sentiva più sicuro. Era sbilanciato e questo gli creava un certo vuoto dentro. E doveva rimanere in quel vuoto. Non gli davo nulla. Nel mio lavoro il dolore era il messaggio stesso. Mi tagliavo, mi frustavo e il mio corpo non ce la faceva più. La sofferenza fisica non è solo un problema personale ma un problema di linguaggio. Il corpo diventa l'idea stessa mentre prima era solo un trasmettitore di idee. C'è tutto un ampio territorio da investigare. Da qui si può entrare [...] dall'arte alla vita, il corpo non è più rappresentazione ma trasformazione"*. Gina Pane si veste di bianco, si ferisce le labbra e il volto con una lametta. Mostra il suo corpo cosparso di vermi, si conficca le spine di fasce di rose sul braccio, rotola su di un pavimento cosparso di pezzi di vetro... L'esperienza interiore affiora sul corpo dagli abissi dell'inconscio per divenire pensiero cosciente che si esibisce attraverso lesioni e ferite.

Se la Pop Art "dissacra" e manipola la cultura di massa, i suoi veicoli, i suoi oggetti, i suoi status symbol, la Body Art coinvolge direttamente il corpo. Da una parte mette in luce le fratture, le lacerazioni presenti all'interno del corpo umano, dall'altra vuole fare emergere la ricerca di sincerità e di autenticità nelle relazioni umane sempre più in difficoltà, in una società votata alla cultura di massa e soggiogata dalla schiavitù della cultura del consenso televisivo, mass-mediale... La performance diventa un atto di conoscenza, di esplorazione del proprio corpo, o meglio, del *mio* corpo; atto che si interroga su quale sia il senso della vita. Diventa un atto di riappropriazione di quanto l'universo contemporaneo ha potuto sottrarre al corpo. Lea Vergine, nel suo libro sulla Body Art, scrive: *"In tutti loro c'era un enorme bisogno d'amore, di contatto con l'altro, un desiderio spasmodico di riconoscimento di ciò che erano o avrebbero voluto essere. L'aggressività che contraddistingueva le loro performance, nasceva proprio dalla delusione affettiva e dalla rabbia, che quindi era anche politica, contro un mondo votato solo al profitto, in cui loro non volevano posto"*.

Ricercarsi attraverso l'analisi continua del proprio sé, dei propri bisogni, dei desideri inappagati, del proprio essere nel mondo. Si scatenano così le pulsioni distruttive. Si celebrano vari riti, il cui senso è da ricercarsi in pratiche di culto arcaiche o in cerimoniali

ossessivi di vario tipo. L'uomo giunge fino a riconoscersi nel male, nella ferita, nella mutilazione, fino a darsi la morte. Poi, ancora, mimando giustizia su se stessi, autopunendosi per azioni compiute e per cui provano sensi di colpa, ricercando situazioni umilianti o penose... tutto questo può portare soltanto alla morte, come forma estrema del sacrificio di sé. Schwarzkogler si suicida nel 1969 dopo una crisi depressiva provocata da una drastica dieta. Gli artisti accettano di vivere esperienze dolorose e crudeli che attraversano quella linea di confine tra Vita/Morte. Sperimentando la morte, è come se si potesse indagare il senso della vita.

La performance continua anche oggi, suscitando tuttavia in molti casi non pochi interrogativi e perplessità. L'impatto sul pubblico è sempre (volutamente) shockante. Come in Paul McCarthy, che si dà a tutti gli eccessi possibili, coprifili, sessuali. Mondo della perversione... O in modo diverso Hermann Nitsch, quando propone una sorta di breviario della filosofia del Teatro delle Orge e dei Misteri, nella dichiarazione che *"Ogni religione insegna a suo modo l'ebbrezza dell'essere, proietta un ideale di volontà. È necessario annunciare un cristianesimo dionisiaco"*. Si tratta forse di un ritorno a un sacro-primitivo, in cui si fondono paganesimo e cristianesimo senza soluzione di continuità? Ma il cristianesimo non segna forse la fine del sacro dominato dalla violenza e dall'uccisione sacrificale di una vittima?

Ron Athey si conficca siringhe ipodermiche come un nuovo San Sebastiano. Si vogliono provare tutte le possibilità di conoscenza del proprio corpo. Si vuole andare alle origini del confine tra vita e morte, tra desiderio e difesa, tra voyeurismo ed esibizionismo, tra tendenze sadiche e piacere masochistico. Si cerca l'uomo non castrato dal funzionalismo, dal mondo tecnico, dal profitto. Desiderio di catarsi da cui nascerà l'uomo nuovo? Siamo ai limiti dell'abuso del proprio corpo e della visione che lo spettatore deve subire? Sorta di perversione sadomasochista? Come nasce tuttavia questo uomo nuovo? Quale visione dell'uomo è sottesa a queste performance? Si esplorano i limiti estremi della morte, come per accarezzarli, per lasciarsene sedurre. Tuttavia, si ha l'impressione che ci si lasci sedurre dalla morte per accettare di diventarne vittime...

Franko B si muove all'interno del rapporto corpo/potere. Qui, il corpo è paralizzato dai rapporti sociali, anestetizzato dalla coercizione dei luoghi di reclusione. Potere che segna, che incide il proprio marchio sui corpi imprigionati dalle convenzioni sociali. Franko B mostra il proprio corpo tagliato, provato, insanguinato. Le sue azioni sono ossessive e provocano nel pubblico paura, fastidio, attrazione, fuga. Il sangue è l'elemento che Franko B sceglie per le sue performance. Si tratta del suo sangue. L'interno del corpo fuoriesce all'esterno. Per Franko B si tratta di mettere in mostra la sua parte più intima, personale. Tutto deve puntare alla scoperta del proprio corpo: *"Molte delle mie ossessioni hanno creato immagini meravigliose per me, altrimenti sarebbero insopportabili e sarebbero anche pericolose. Quello che sto facendo è rendere insopportabile l'insopportabile... Faccio un'icona delle cose che vengono sbrigativamente bollate come insopportabili. Io vedo le mie nevrosi, le mie paure, i miei viaggi, con una valenza creativa, cerco di non contaminarle, cerco di esprimerle in una direzione che sia pura, come nella mia testa. È un processo di libertà, la mia è una ricerca sulla libertà individuale. Il mio sangue è il mio corpo. Quando lo sento mi dà un senso di libertà, specialmente il fatto che sia il mio sangue..."*. Il dolore ci allontana da tutti questi stati depressivi: *"Il dolore fisico può cancellare quello psicologico perché annulla tutti i contenuti psicologici, dolorosi, piacevoli e neutri"*. La rappresentazione

del dolore, della ferita, dei segni irreversibili della malattia sul corpo, provoca azione di rifiuto, di disgusto, di paura, che spesso determina il bisogno di stabilire una distanza con il soggetto dell'opera. Questa impurità del corpo terrorizza e spaventa. Appare come una minaccia. La ferita ci obbliga a un confronto e a un rapporto quasi primitivo. Ai rigidi schemi societari oppone una sperimentazione intesa come atto di ricostruzione e di riappropriazione di se stesso.

Un viaggio verso la pienezza di un incontro

Il Novecento sembra portare alle estreme conseguenze quel processo iniziato nell'umanesimo. Se l'uomo si scopre senza Dio, smarrito al centro dell'universo senza punti di riferimento, si impone l'urgenza del "conosci te stesso". Insieme, si sfalda, si de-costruisce ogni forma di antropocentrismo. Se l'io si scopre solo in un mondo senza Dio, da qui comincia anche il suo dramma. Chi sono io? Sono realmente io il fondamento della realtà? Qui si radica certamente l'angoscia dell'uomo contemporaneo. L'arte del Novecento mostra il viaggio dell'uomo alla conoscenza di se stesso.

Viaggi incerti, lunghi, tortuosi. Viaggi solcati da innumerevoli ostacoli. Si ha come l'impressione che nella enorme produzione d'immagini sul corpo, ci sia come una sorta di appuntamento dell'immagine. Appuntamento sempre rinviato. Come se il corpo non avesse ancora consegnato all'arte contemporanea il suo segreto.

A. Se la ricerca contemporanea sottolinea l'aspetto della ricerca dell'identità, dall'altro lato occorre verificare come questa ricerca è compiuta. Il Novecento cerca di smarcarsi da un'identità pre-costituita, da un'autorità religiosa o politica. Una strada è quella di scegliere un corpo altro, perché l'io è vissuto come in continuo cambiamento. Orlan è forse il caso più emblematico di un corpo vagabondo, in continua trasformazione. Un soggetto auto-centrato e auto-referenziale non supera la fase dello specchio. Tutta la sua vita è posta sotto il segno della domanda: *Sono io quello?* Ma la sua è una ricerca mai finita. È certamente un elogio dell'individualismo, in cui ciascuno pretende diventare quello che vuole. Ma la domanda: in che modo incontro l'altro? In che modo mi assumo la responsabilità verso l'altro? Orlan si fa turista del mondo che sfugge continuamente a un reale incontro. L'io sembra costituito da una volontà ipertrofica di determinare tutto a partire da se stesso. L'io si mostra, si cambia, si progetta, si modifica, si espone, ma tutto a partire da se stesso. Perché "io" sono il mio corpo, e di questo corpo sono un libero proprietario che ne fa quello che vuole.

B. Il corpo non può essere semplicemente identificato come funzione, mostruosa macchina organica come in Damien Hirst, né come corpo virtuale, come in Mariko Mori, né come corpo disseminato, destinato a cambiare continuamente identità, come in Cindy Sherman o ancora in tanti altri autori, ma come *io-corpo* che riconosce nell'altro il fondamento della propria identità. Nella ricerca continua della propria identità, l'artista è chiamato a uscire da se stesso, dall'auto-sufficienza e dall'auto-referenzialità. È chiamato a rivolgere il proprio sguardo, il proprio corpo, verso l'altro. Io non posso essere, senza l'altro che mi riconosca, in un atto di reciprocità. Proprio perché l'altro è irriducibile a me. Ma, proprio perché irriducibilmente fuori di me, inappropriabile, asimmetrico, l'altro è l'unico specchio dell'io. L'io incarnato sperimenta la sua identità nella continua uscita da sé. L'altro che si consegna a me, mi permette di capire come il mio vedere implichi un essere visto, una vulnerabilità reciproca di cui diventiamo, io e l'altro, reciprocamente responsabili. Affidare allo specchio la ricerca della propria identità è illusorio. Perché lo specchio non unifica, ma

moltiplica le immagini all'infinito, in una ricerca senza fine di noi stessi. Come per Narciso: una ricerca che non permette di incontrare noi stessi e gli altri.

C. Incontrare l'altro significa accettare di deporre la propria pretesa di essere dominatore del mondo e degli altri. La pretesa di auto-determinarsi. Di affermare la propria libertà in modo indiscusso. Libertà è libertà di incontrarsi. In cui non si ha paura di mostrare la propria fragilità, vulnerabilità, nudità. Sapendo che questo incontro può anche fallire. Solo nella capacità di vivere questa vulnerabilità l'uomo può riscoprire la propria umanità. Non è probabilmente un caso se nel Novecento viene riscoperta la figura del Cristo, del suo volto. Immagine per eccellenza di colui che si consegna liberamente all'altro. Di chi abbandona liberamente la propria pretesa di dominarsi e di dominare. Se molte immagini della tradizione cristiana appaiono oggi come incapaci di comunicare il senso più profondo del messaggio cristiano, la figura del *Christus Patiens* sembra, al contrario, ben incarnare questa capacità di assumere il peso dell'altro, di assumerne la responsabilità. La fatica di vivere, la dimensione del dolore che il vivere comporta. Corpo sofferente, ma non disperato, corpo dei dolori, ma attraversato da una speranza.

Noi apparteniamo a noi stessi nella misura in cui apparteniamo agli altri! Mi riconosco perché l'altro mi riconosce, mi vedo perché l'altro mi guarda, imparo ad ascoltarmi perché un altro mi ascolta: la *conoscenza* di me stesso è inseparabile dal *riconoscimento* dell'altro. *Altro* inappropriabile, inafferrabile, non manipolabile secondo i miei desideri. Solo nel riconoscimento dell'altro come possibilità di un incontro è possibile parlare di umanizzazione, di pienezza di vita. Senza questa umanizzazione, che è apertura all'altro, non sarà mai possibile parlare di umanità e incontro.

Bill Viola, riprendendo un dipinto di Masolino da Panicale, rappresenta attraverso un video il momento in cui Cristo esce da un sepolcro colmo di acqua. Si tratta di un modello bizantino noto come Cristo *Nymphos*, "Sposo". Il Cristo esce dalle acque della Pasqua per incontrare la Chiesa, sua sposa. Momento straordinario dell'incontro con l'altro. E l'incontro si fa solo nella verità. Oltre lo specchio. Al di là delle infinite immagini che lo specchio riflette. Lo Sposo è deposto, disteso a terra. Il suo corpo è affidato alla Chiesa, al popolo dei credenti. Come lo sposo e la sposa diventano una sola carne, dice il racconto di Genesi, così la Chiesa diventa "uno" con il corpo di Cristo. È l'incontro dello sposo e della sposa descritto nel *Cantico dei Cantici*.

È un vero incontro che per Paolo di Tarso si attua nell'incontro con Dio stesso. Si tratta di una vera scoperta dell'altro e di una vera scoperta di se stessi, perché conoscere l'altro è un conoscersi: *"Quando ero bambino, parlavo da bambino, pensavo da bambino, ragionavo da bambino. Ma, divenuto uomo, ciò che era da bambino l'ho abbandonato. Ora vediamo come in uno specchio, in maniera confusa; ma allora vedremo faccia a faccia. Ora conosco in modo imperfetto, ma allora conoscerò perfettamente, come anch'io sono conosciuto"* (1 Cor 13, 11-12).

¹Ringrazio in modo particolare P. Guido Bertagna S.I. per i numerosi spunti da lui suggeriti per la redazione della conferenza.

²In questa parte del testo faccio ampiamente riferimento allo studio di Alberto Boatto, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Bari, Laterza 1997.

³Per questa parte del testo, ho fatto riferimento, desunto informazioni e dichiarazioni, dagli imprescindibili studi di Lea Vergine, *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira 2000 (1974), e di Francesca Alfano Miglietti, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, Azioni, Reazioni e Conversazioni*, Milano, Skira 2001.

Di fronte al mistero degli altri

Nell'arte, dal Surrealismo a oggi, il corpo è spesso divenuto una sorta di controcampo del potere, un terreno di resistenza capace di mettere in discussione le coercizioni sociali. Alla fine degli anni Sessanta, ad esempio, in una società che nega la follia relegandola nei manicomi, che nega il dolore e la sofferenza, gli artisti scelgono di usare il proprio corpo per mettere in scena e rendere visibili l'angoscia, la repressione, la malattia, la paura e la morte. Scrive Lea Vergine nel suo storico libro *Il corpo come linguaggio (La Body Art e storie simili)*: quello degli artisti "è un affrontare la morte attraverso la vita, frugando al di sotto, esibendo il segreto e il rovescio. Solo sperimentando a poco a poco la morte si riesce a saperne un po' di più sulla vita, solo mostrando quanto è precario tutto ciò che siamo abituati a chiamare stato normale. Non sceneggiano la storia di un personaggio. Cercano l'uomo-umano, che non è castrato dal funzionalismo della società, l'uomo che sfugge al concetto di profitto"¹.

La società attuale è però molto lontana dal clima repressivo di allora. Al punto che oggi appaiono datate e per certi versi esaurite anche quelle riflessioni degli anni Novanta sul tema del postumano, nate a partire dall'avanzare delle biotecnologie e della chirurgia estetica: riflessioni che videro molti autori portare avanti lavori sul tema del corpo ambiguamente sospesi tra vero e falso (da Nancy Burson a Ines Van Lamsweerde, da Keith Cottingham a Aziz&Cucher).

Nel mondo contemporaneo – come sostiene con chiarezza Mario Perniola nel suo ultimo libro *Contro la comunicazione*² – ciò che oggi "fa più problema" è forse la dissoluzione dei problemi, dei contenuti e delle alterità: una dissoluzione compiuta da una comunicazione onnicomprensiva, capace di parlare di tutto e del contrario di tutto, di semplificare e banalizzare ogni cosa eliminando ogni conflitto, ogni segreto. Entro il magma pervasivo e ingurgitante della comunicazione, infatti, tutto diviene discorso, spettacolo, statistica. Anche il dolore e il disagio psichico vengono svuotati, resi innocui, trasparenti. Nel mondo totalitario della comunicazione globale, dove nulla sembra ostacolare i discorsi e le analisi banalizzanti, l'unica possibile opposizione sembra essere costituita dal silenzio o da storie minime – siano esse uno sguardo fuggevole o un'emozione insondabile – capaci di sfuggire scivolose e impalpabili alla presa mediatica. Ecco allora che, come in una sorta di muta risposta al progressivo avanzare della pervasività dei discorsi, molti artisti usano la fotografia – essa stessa strumento di comunicazione – per rovesciarla dall'interno e trasformarla in uno spazio del silenzio, in un delicato sensore capace di registrare eventi impalpabili lasciati nel non detto, incertezze, dolori nascosti e indicibili. Nuovamente il terreno privilegiato di tale opposizione, condotta nel nome del silenzio, è costituito dal corpo, inteso come unione di realtà psichiche e fisiche, emozioni e presenza nel mondo. Quel che interessa e preme a molti autori contemporanei – da Jitka Hanzlovà a Rineke Dijkstra, da Hellen Van Meene a Ingar Krauss, da Marina Ballo Charmet ad altri ancora – è infatti l'uso della fotografia in termini di strumento discreto e rispettoso, aperto al mistero degli altri. Questi nuovi autori sembrano essere infatti ben consapevoli che non hanno più senso le vecchie opposizioni tra ritratto del volto – inteso un tempo come uno specchio dell'anima – e rappresentazione del corpo. La loro è una fotografia "della prossimità", attenta ai segni impercettibili del corpo, ma anche alle tracce di vulnerabilità che attraversano uno sguardo, ai leggeri impacci rivelati da una

postura, alle incrinature delle maschere sociali, ai segni del tempo sulla pelle, ai respiri... Una prossimità non fusionale, ma discreta, che rivela sempre un leggero tenersi a distanza, una riservatezza capace di accettare il mistero altrui, un “lasciar essere” gli altri nella loro insondabile alterità. Mentre la comunicazione dei mass media avanza irruente e indiscreta, questa fotografia si nutre, tutto all’opposto, di sobrietà, riservatezza, discrezione. Mentre i mass media s’impegnano a spiegare tutto come se volessero eliminare ogni angolo segreto, i lavori di questi autori evitano ogni univocità e appaiono come turbati da un vuoto interno, da un sottile scarto che s’insinua nella coerenza del discorso, da un’oscillazione di senso che affiora in ogni immagine.

Se si osservano, ad esempio, le opere dell’olandese Hellen Van Meene troviamo immagini piccole, scandite in serie con ordine e precisione, perché desiderano essere simili a un sussurro ripetuto che inviti lo spettatore a entrare “in punta di piedi” nel mondo segreto e intimo degli adolescenti. La scelta stessa dei soggetti – gli adolescenti – contribuisce a sottolineare lo stato di sospensione, un po’ ambiguo e sfuggente, su cui sembrano fondarsi le sue fotografie. L’adolescenza è, infatti, quel periodo della vita in cui maschi e femmine si trovano sospesi tra infanzia e maturità: senza essere più bambini non hanno ancora acquisito l’identità e lo statuto di adulti. Ebbene il lavoro della Van Meene ha la capacità di raccontare questi adolescenti nel preciso istante in cui rivelano contemporaneamente naturalezza e impaccio, fragilità infantile e segni di maturità, sensualità e innocenza, grazia e goffaggine. Per certi versi le sue immagini ricordano dunque la serie *Beaches* della sua connazionale Rineke Dijkstra, dove giovani adolescenti in costume da bagno, compostamente in piedi davanti alla battigia, guardano dritti nell’obiettivo della fotografa, per parte sua protesa a cogliere il momento in cui manifestano la loro vulnerabilità, il loro essere imbarazzati e un po’ irrigiditi in una posa che dovrebbe rappresentarli, ma che invece, tutto all’opposto, fa emergere la loro impossibilità di coincidere con sé.

*“Desidero creare fotografie di situazioni e di atteggiamenti adolescenziali caratterizzati da quella ‘normalità’ che non si è abituati a dividere con gli altri ma solo con noi stessi. La normalità che mi sforzo di cogliere è un’intimità personale che la società contemporanea preferisce tacere e nascondere. Molto spesso l’onestà di un gesto spontaneo e privato lascia sconcertati e viene spesso condannato”*⁵, racconta con grande consapevolezza Helen Van Meene. E in effetti, con la sua carica di intimità, sensualità e pudore, tale normalità fisica ed emotiva appare destabilizzante in un mondo di immagini spesso giocate sui cliché della bellezza angelicata, oppure sull’esibizione di corpi perfetti, depurati da ogni umana imperfezione, resi “trasparenti” in ogni loro piega ma al contempo vuoti, falsi, privi di ogni segreto. Di piccoli segreti sembrano invece nutrirsi le sue immagini: segreti di corpi sconosciuti a se stessi, di turbamenti nascosti dovuti a storie congelate, misteriose, che lo spettatore è invitato a proseguire con il suo immaginario. Una ragazza seminuda davanti a una finestra tira pensosa verso di sé un lenzuolo bianco. Nell’immagine aleggia un’atmosfera sospesa. Che cosa è accaduto? Che cosa sta pensando? Impossibile saperlo. Eppure è come se quest’immagine perturbante – così come le altre di questa autrice – avesse il potere di riattivare dentro di noi le tracce della nostra stessa adolescenza depositate per sempre, ma spesso negate e rimosse, nella nostra memoria.

Non a caso, sono di nuovo gli adolescenti i soggetti preferiti anche dal tedesco Ingar Krauss, attento a *“quella sorta di tristezza che accompagna il passaggio all’età adulta”* – come spiega

egli stesso. Proteso a non intromettersi nei mondi privati di questi giovani, a sfuggire da ogni interpretazione intrusiva, Krauss fotografa vari ragazzi ospitati in un carcere minorile e in un orfanotrofio di Mosca. In sintonia con il lavoro di Rineke Dijkstra egli non usa nessun artificio fotografico, nessuna luce speciale: si pone con rispetto di fronte ai soggetti scelti, attento a far emergere i loro vissuti e le loro storie semplicemente dai loro gesti e dai loro sguardi raccolti in se stessi, attraversati da un fondo imperscrutabile di sofferenza. Ciò che gli interessa è, infatti, porsi in ascolto degli altri, cogliere il momento in cui accade un misterioso avvicinamento. Anche per lui guardare non vuol dire dunque afferrare e comprendere, ma soprattutto custodire, fare attenzione, avere cura. *“I nostri sguardi si toccavano. Un incontro di frontiera. Nessuna parola. Niente. Solo un accenno di partecipazione al mistero, senza compatimento per l’essere umano in difficoltà”*, racconta l’autore. Niente viene detto, niente viene davvero svelato: la fotografia che sa *“abitare la distanza”*⁴ non vuole, infatti, carpire misteri che altrimenti si dissolverebbero. Essa si limita a dischiudere un piccolo spiraglio che non verrà mai aperto, ma che tenacemente, silenziosamente, ci interroga.

¹L. Vergine, *Il corpo come linguaggio (La “Body-art” e storie simili)*, Milano, G. Prearo Editore 1974, pag. 6

²M. Perniola, *Contro la comunicazione*, Torino, Einaudi 2004

³Intervista di Paola Noè a Hellen Van Meene in *Tema Celeste*, marzo- aprile 2001.

⁴Secondo la felice formula di P.A. Rovatti: *Abitare la distanza. Per un’etica del linguaggio*, Milano, Feltrinelli 1994.

I corpi del cinema. Una propedeutica all’argomento

Quello di cui parliamo è un’esperienza. È un *sistema*, un insieme composito di rimandi, reazioni, identificazioni, rifiuti, illusioni. Non funziona come la realtà. Nel caso del corpo, è un’immensa biblioteca di informazioni attraverso l’emozione di riconoscersi o non riconoscersi in qualcosa di più grande, di più vicino, di più focalizzato.

Al cinema facciamo “esperienza” dei corpi

Il coinvolgimento della nostra persona attraverso i corpi del cinema è esperienza totale. Totale, fisica e insieme fantasmatica, derivante da materia inesistente. La delega generale tra la sala e lo schermo è, nonostante tutto quello che ancora si può dire per “sdrammatizzare” la visione di un film, un *evento*, profondo, emotivamente e sensorialmente, cangiante, molteplice. Facciamo un’immensa esperienza psicofisica, per *delega*. Dal corpo dell’attore ricaviamo centinaia di informazioni plurisensoriali, direi modificate nella sensualità (cioè dai meccanismi di desiderio impliciti nello specchio-schermo, essere lì noi, certo, e nello stesso tempo desiderare quei corpi). È così profondo che è rarissimo (non succede quasi mai) che all’uscita da un film gli amici si scambino opinioni sull’esperienza del *doppio*, tra se stessi e tutti gli uomini, le donne che hanno agito lì per un paio d’ore.

Un esempio. La sospensione di un gesto che riconosciamo come nostro o, seduttivamente, come qualcosa che *vorremmo ci appartenesse*. O, semplicemente, il confronto tra la nostra corporatura e quel modello di uomo o donna, di quel bambino che eravamo, mentre a livello più profondo si parla di confronti emotivi, di vissuto, eccetera. Un materiale immenso codificato e comunicato rapidamente all’interno di una storia che su di noi fa lavorare la presenza dei corpi per quello che fanno e che a loro succede (nel cosiddetto sistema diegetico, la narrazione) e per quello che significano per noi, al di là della storia. Il film *Confidenze troppo intime*, di Patrice Leconte, è una profonda esperienza di confronto con i corpi, ma è già tanto, tantissimo, se all’uscita, come ho avuto la fortuna che accadesse, qualcuno ci dice: *“hai visto lei, la Bonnaire, come da brutta diventa bella, i passaggi dei capelli, degli abiti, delle scollature, dalla durezza alla flessuosità del corpo, dalla limitazione di azione nello spazio al dominio dello spazio?”* (quanto ho desiderato quel corpo, quanto ho imparato a desiderarlo e ho fatto esperienza di desiderio di quella persona? Ma non è quello il motivo per cui ero lì a vedere quel film, che guarda caso ha come tema “il bisogno di intimità”. O forse quel desiderio possibile è il vero motivo per cui sono stato al cinema?). E allora al di là della storia, quanto conta l’esperienza che ho fatto intimamente di un “esser brutto che diventa esser bello”? Per non dire di lui, che si modifica restando fermo, e così via.

Un altro esempio di questo “far esperienza” di corpi e di come incide sulla nostra credulità. Il corpo attinto dalla storia. Tutto il cinema in costume. Io non riesco più a vedere film storici privi del senso storico dei corpi, a meno che non siano mediati da uno stile paradossale, grottesco, premeditato (*Il gladiatore*). Non riesco più a vedere corpi di un certo tempo del passato che non mi suggeriscono un allineamento quanto più perfetto possibile tra il corpo degli attori e il corpo degli uomini e delle donne che “sentiamo” trascorsi nel tempo, cioè corpi e volti che appartengono a quel passato. Per il regista che guida il casting e lavora creativamente sulla fisionomica, si tratta di collegarsi con un immaginario collettivo del tempo, che *non può* escludere i corpi, le facce, i tempi dei gesti, la complessione dell’attore,

l'umanità di riferimento. Non abbiamo niente, più niente del passato vivo, cioè degli uomini, ormai ossa e cenere, allora facceli vedere tu, al cinema. Il successo di *Il mestiere delle armi* di Ermanno Olmi è in gran parte, per me, in quei volti inattuali ora, nei tempi diversi di spostamento nei luoghi, nel peso degli abiti (pensate a *Senso* di Visconti con gli strascichi degli abiti e il tinnio della spada sul gambale, o nel diverso dominio dello spazio, e così via). Come è un fallimento ridicolo già a partire dai corpi quella bufala di *Troy*, con i greci irlandesi e l'Achille biondo come dev'essere, certo, ma con la faccia di un divo da copertina, e noi vorremmo in fondo, un'altra cosa. Soprattutto, vogliamo dal film, da quel film, una *differenza* del corpo nel tempo di cui fare esperienza, vorremmo quei corpi lontani sempre presenti nella memoria biologica e antropologica (così pure è stonato Colin Farrell per *Alexander* di Stone, mentre è azzeccato DiCaprio per *The Aviator* di Scorsese)

Il corpo e il vuoto

In tutto questo, *dove sono i corpi?* Non ci sono. La vera esperienza di partenza del cinema è quella dell'inesistenza del corpo. L'immagine ha mortificato il corpo, l'ha fatto morto in una vita di resurrezione apparente e separata.

Se, per opposizione, pensiamo al teatro, dove l'attore e lo spettatore si fronteggiano fisicamente, il corpo inesistente del cinema è totalmente protetto dal nostro intervento, è separato. Ovvero non rischia nulla. Ma soprattutto noi non possiamo realmente rischiare con lui, come invece succede a teatro, e non dico nella forma traslata di "patire" della presenza di un corpo in azione, per vedere se farà ciò che è lì per fare. Intendo, per esempio, il rischio dell'azione sul corpo dell'attore. L'intervento fisico a teatro è possibile. In un delirio di onnipotenza e distruzione che potenzialmente ci appartiene, possiamo interrompere lo spettacolo. Possiamo cambiare lo spettacolo (se salgo sul palco, se rispondo a una domanda del testo). C'è un confine normativo tra spettatore e attore a teatro, dove il corpo dell'attore però rischia, rischia tantissimo, e non soltanto per la "crudeltà creativa" con cui rivaleggia con se stesso al lavoro sul personaggio (non la morte al lavoro, del cinema, ma la vita al lavoro, sul palcoscenico), ma perché può essere interrotto, rischia di essere omaggiato o schernito, bloccato, assalito, da noi, da chi sente il corpo non soltanto nel tempo, come al cinema, ma anche nello spazio, come alterità privilegiata o come minaccia. Al cinema invece il corpo è "corpo nel tempo", distaccato inevitabilmente dallo spazio.

Dunque. Parto dall'idea che *al cinema il corpo non esiste*. Meglio dire sullo schermo. Lì, si parte dal vuoto. Esiste invece il nostro corpo nel cinematografo, nella sala, però disteso quanto più possibile per "venir meno". Accettiamo l'ordine della macchina, cioè il proiettore nella sala, e il condizionamento pattuito della sala, ed ecco si fa buio. Succede che il farsi buio è la decisiva, pur istantanea e rituale, condizione di passaggio per lo svanire e lo "svenire" dell'unico corpo vero, il nostro, e di quella massa oscura di corpi che ci circonda. Si passa alla perdita di uno stato per aprirne un altro, di credenza, identificazioni, secondo la legge generale della rappresentazione e delle identificazioni. Proviamo a chiederci che cosa comporta profondamente questa esperienza del finire nel buio per incominciare lo spettacolo e del venir meno del nostro corpo, che in teoria addirittura non dovremmo neanche più vedere, se il buio prima della proiezione fosse totale. Qual è il senso che il nostro corpo cerca per questo passaggio che sente, per questa emozionante delega allo schermo? Ha una motivazione vera, materiale, fisica, corporea?

Ho avuto la fortuna di fare due anni fa la "simulazione del cieco" nel percorso organizzato a

Palazzo Reale dall'Associazione nazionale ciechi. Ebbene, nonostante ci avessero avvertiti come si fa con i bambini, i primi minuti sono stati devastanti, non soltanto per il disorientamento totale assoluto e irrimediabile (non si vede niente, neanche le proprie mani e si incomincia a sentire l'inesistenza di sé), ma per qualcosa che poi è rimasto e che nel corso del tempo mi è stato possibile decifrare: l'*angoscia* prima, e il *dolore* subito dopo. Il dolore di aver *perso il corpo*, la visione impedita degli altri corpi che identificano il mio corpo che a sua volta resta totalmente invisibile. Il senso di perdita è totale, senza scampo. Preso da questo pensiero del *dolore* come possibile movente della rappresentazione, cosa che più o meno sappiamo un po' tutti (si va al cinema, a teatro, si legge un libro, si guarda un quadro, convenzionalmente, per piacere? Ma allora perché, forse, sto partendo da un dolore? O meglio: quel piacere comporta sempre un'operazione di partenza nel dolore: cerco qualcosa che lo lenisca, questo è noto, ovvero, al meglio, che dialoghi col mio dolore, perché questo è il vero sollievo). Così, pensando se questo dolore ha a che fare anche con il corpo che si dispone a fare esperienza di rappresentazione, vagando tra i libri posseduti e mai letti ho avuto la fortuna di imbattermi nel libretto di Hans Bellmer *Anatomia dell'immagine* che già nella prima pagina risponde, genialmente, a questa questione della delega alla rappresentazione secondo qualcosa di primario, di fisico, di necessario, che parte prima di tutto dal corpo. Dunque è la traslazione il fondamento della comunicazione artistica. Dalla parte dell'emittente si può anche dire (e si discute) che l'arte nasce dal *dolore*, nel senso che ci dice Bellmer. Ma al cinema c'è qualcosa di particolarmente *fisico*, proprio nel momento in cui noi stiamo per perdere la possibilità del fisico. Ovvero c'è un'illusione su cui si fonda totalmente la nuova esperienza del fisico al di là del fisico. Perdo il mio corpo (l'incontro con i corpi reali da cui traggio identità del mio) per ritrovare i corpi immateriali dello schermo, i corpi-celesti del cinema (da lì per esempio l'idea di Olimpo e di Star) di cui faccio fulminanti, inafferrabili, ricchissime esperienze.

Il corpo e la macchina

Prima di fare una rassegna, per forza superficiale, di queste esperienze, vorrei tentare un'ultima considerazione. Nella casistica dell'esperienza che facciamo di corpi al cinema, nella biblioteca immensa di un secolo di film, le cose recentemente sono un po' cambiate. Con una certa frequenza nel cinema contemporaneo l'esperienza del corpo riguarda sempre più precisamente l'ibridazione con la macchina e addirittura l'annullamento del corpo dell'attore nella macchina. È come se stesse per compiersi un percorso che riguarda profondamente il cinema e l'uomo. La macchina (il cinema) e il corpo (l'attore) in qualche modo si stanno fondendo, non soltanto nel tema delle storie (il robot come nuovo attore), ma anche, ed è la cosa un po' sconvolgente, nel principio di rappresentazione. L'attore non figura più nel film. Oppure la realtà intorno all'attore non è più materiale. Insieme alla sparizione del corpo dello spettatore, succede la sparizione del corpo dell'attore nel film. E dunque qual è a questo punto la nostra esperienza del corpo?

Per fare degli esempi, l'esempio massimo di *dissoluzione* del corpo nella macchina al momento è il corpo di Tom Hanks: nel film *Polar Express* Tom Hanks ha recitato con 150 sensori sul volto, e non so quanti sul corpo, trasmettendo il movimento, e dunque, tutto l'essere visibile (quasi tutto), nella macchina (il computer riceve i segnali della sua fisionomia in movimento con la tecnica del *performance capture*). La macchina, dissolto il suo corpo, lo impiegherà per cinque diversi personaggi (il capo stazione, Babbo Natale, il

bambino eccetera) in un mondo completamente ricreato pittoricamente (poi da un punto di vista artistico estetico anche con risultati importanti, per esempio un solido allineamento con i dipinti del disegnatore): e se stiamo soltanto agli ultimi mesi di questa stagione, in molti casi ci siamo trovati davanti a esperienze estreme di sparizioni-ibridazioni del corpo dell'attore. Sparizione dal mondo reale, per essere immesso in un mondo totalmente ridisegnato in *Sky Captain*; incroci e convivenze di corpi-macchina, corpi puri, pupazzi e corpi digitali in *Immortal ad vitam*; corpi umani e corpi robotici a partire da un classico di Asimov in *Io robot*.

D'altra parte i *primi corpi* del cinema, storicamente, si manifestano come generazioni del vuoto nel dominio della macchina. Pensiamo al primo film dei Lumière. Che invece dell'Arrivo del treno alla stazione della Ciotat, potrebbe intitolarsi *Et fiat corpus*, prima la macchina-treno che arriva verso di noi a depositare sul marciapiede i primi corpi del cinema, i primi corpi morti del nuovo tempo in cui il corpo è destinato a essere, come scrive Mario Pezzella, un "esuberato della macchina".

Il corpo e la macchina sono il cinema.

La modernità del cinema è già il connubio tra il corpo e la macchina. Il fatto è che ora la macchina si sta mangiando il corpo. L'attività di ricostruzione digitale del corpo dell'attore per sostituirlo è frenetica e molto mirata anche a risparmiare i compensi milionari dei cast, se vogliamo.

Il punto è: qual è l'esperienza che facciamo di altri infiniti corpi?

Una rassegna di corpi

Storicamente per parlare di corpo al cinema non si può che partire dal *corpo muto*. Il cinema muto elabora e articola un linguaggio del corpo che riesce a esprimere determinate emozioni. Pensiamo alle dive del muto, a Valentino, a Chaplin, agli Espressionisti...

Il *corpo impuro* è quello della contaminazione tra corpo e macchina (*Terminator*, *Robocop*, *Edward mani di forbice*, *eXistenz*, *Fino alla fine del mondo*) fino al *corpo cyborg*, al corpo che è un misto di umano e meccanico (vedi *Crash* di Cronenberg). È la contaminazione tra uomo e animali (vedi *La mosca* sempre di Cronenberg). Sono i *corpi delegati* (Hal 9000 di *2001 Odissea nello spazio*), i *corpi ricostruiti* (*Frankenstein*, *Immortal-ad vitam*), i *corpi alieni* (*E.T.*, *Alien*, *L'invasione degli ultracorpi*).

Il *corpo diviso* è quello che ha una doppia vita, è diviso tra Bene e Male (il principio morale decide l'esperienza che facciamo dei corpi): è il corpo del *Dottor Jeckyll & Hyde*, di *Psycho*, di *La donna che visse due volte*, di *La doppia vita di Veronica* ... È il corpo sospeso tra maschile-e femminile di *Victor Victoria* e di *Tootsie*.

Il *corpo non-morto* è quello che fa esperienza della sfera dell'immortalità, del possibile infinito per il corpo. Come succede ai vampiri (da Murnau, corpo evanescente sempre presente a Herzog, corpo scolpito sofferente carico di tempo e del suo peso, a Coppola, orrendo e smisurato corpo d'amore quello di Gary Oldman per l'innocente romantica perversa Wynona Ryder attratta proprio dalla proposta di infinito, amore, sesso, vita). Come succede agli zombi in cui avvertiamo l'incoscienza mostruosa del corpo che si muove ridotto alle sue origini carnivore ossessive e ipnotiche (vedi *La notte dei morti viventi* di Romero).

Il *corpo culturale* è quello che allarga i limiti umani (forza, resistenza) in concorso con gli dei: da Maciste a Rambo, da Cabiria a Rocky. Qui si situa il corpo delle star, che accentua nel film l'esperienza di distacco, di impotenza di contatto fisico, ciò che crea il modello. Il

compimento del distacco olimpico del corpo delle star avviene nel tempo, basti pensare all'esperienza del corpo di Brando in *Un tram che si chiama Desiderio* e al suo corpo fatiscante, obeso, "vero", in anni più vicini a noi.

Il *corpo mitico* è il corpo sacro, irrapresentabile per sacralità, ovvero che comporta la sfida della rappresentazione. Pensiamo per esempio al corpo umano-divino di Gesù e a come è stato rappresentato sullo schermo da Pasolini, Scorsese, Gibson. C'è un corpo mitico/sociale ed è quello di personaggi come Gandhi, Napoleone, Aldo Moro, Hitler... Il problema della rappresentazione riguarda anche i corpi dell'Olocausto ossia l'esperienza del corpo rifiutato, il corpo manipolato e ridotto a cosa, l'esperienza dello sfinimento del corpo che tende a disfarsi del materiale per diventare pura inesistenza (vedi *Primo amore* di Matteo Garrone). Il *corpo che balla* offre l'esperienza del limite e dello sconfinamento dei limiti, della gravità del corpo e della libertà di movimento (si pensi a Fred Astaire). Nel musical di Berkeley come pure nel cinema della Riefensthal, il decorativo trionfa sull'umano. *The Company* di Altman è il film che racconta il corpo danzante cercando un contatto con l'emozione quotidiana e l'anima.

In questa rassegna non va dimenticato il *corpo comico*. Che è il corpo del comico, senza dubbio. L'opera è il corpo. L'esperienza è enorme: la flessuosità catastrofica del corpo quotidiano (Stanlio e Ollio), il romanticismo del corpo grottesco (Charlot), lo sragionar andando del corpo-mente (i fraetlli Marx), la tenerezza del disabile (Jerry Lewis), l'irregolarità geometrica dell'esserci (Totò), lo sconvolgimento morale paradossale con il corpo che tocca i limiti fisici (Benigni), ecc.

Il *corpo del desiderio* è il fondamento del rapporto con il fantasma dello schermo e con l'erotismo dell'immagine. Il cinema come desiderio di vedere il mai visto. Primo fra tutto il corpo. È l'esperienza del confronto con il corpo in sé e con il corpo che conosciamo, il nostro corpo che si vede e il corpo che non si vede. È una storia del cinema, questa, da Rodolfo Valentino a *L'impero dei sensi*, e comprende ogni film dove si attiva una relazione desiderante con i corpi dello schermo, conscia o inconscia che sia.

Un'ulteriore tipologia da prendere in considerazione è quella del *corpo-volto*. È il fenomeno specifico abnorme del cinema, il volto immenso che prende lo spazio del corpo, che parla per il corpo. Pensiamo a quello che era il volto prima del primissimo piano. Pensiamo a Greta Garbo, il corpo volto è Garbo, ovvero la catalizzazione di una bellezza fotogenica che è subito anima (carattere, abbandono, destino, lontananza, presenza e assenza insieme). È Ingmar Bergman che a un certo punto fa cinema con la parte per il tutto (da *Persona* a *Sussurri e grida*). E qui si parte per un viaggio, che da Rossellini arriva a De Oliveira, che da Murnau approda a Leone, secondo la riflessione di Wittgenstein "*il volto è l'anima del corpo*".

Resta da dire del *corpo-voce* in cui emerge tutta l'esperienza del rapporto tra il corpo come fisicità e antropologia (le forme e la storia, il vissuto), la musica come materialità, la voce come scultura vocale. Pensiamo alla voce fuori campo narrativa e di commento in un film come *La sottile linea rossa* di Malick. O pensiamo al cinema senza corpi, che è puro colore, che è solo voce nell'ultimo immenso film di Derek Jarman (*Blue*).

La biomedicina tra ricerca e clinica: corpo macchina e corpo liquido

Nella nostra società pluralista anche la medicina si declina al plurale. In vista del nostro obiettivo ci basti una prima grossolana distinzione tra medicina di punta, in stretto contatto con la ricerca e altamente tecnologica, e la medicina di base, che è quella praticata dai medici di famiglia. Della prima ci occuperemo nei paragrafi iniziali, della seconda nel paragrafo conclusivo.

La clinica medica è una pratica che, applicando delle conoscenze prodotte dalla ricerca teorica, intende curare un soggetto concreto. Essa è quindi sollecitata a combinare l'universalità dell'organismo biologico con la singolarità del soggetto esistenziale. Occorre avere una precisa consapevolezza della riduzione metodologica operata in partenza, per evitare di compiere fuorvianti confusioni tra soggetto e oggetto e di essere condotti a riparare una macchina organica invece di curare una persona. La clinica medica si trova all'incrocio tra queste due prospettive, la cui articolazione è piuttosto problematica e genera, in questi anni, un certo disagio nei confronti della biomedicina occidentale.

Le scienze biomediche che sottendono la biomedicina oggettivano il vivente attraverso la costruzione di un modello, cioè un'entità astratta che opera una mediazione tra la teoria, che ne viene illustrata, e la realtà cui si riferisce, della quale è uno schema semplificato che ne mette in evidenza alcuni parametri ritenuti rilevanti. Questo modello è un sistema, cioè un oggetto che ha una serie di caratteristiche specifiche.

Anzitutto, esso si definisce come un insieme di relazioni tra elementi che ne costituiscono il supporto materiale: ciò che contraddistingue un sistema è la struttura secondo cui sono ordinati e organizzati tali elementi, dalla cui natura si prescinde. Inoltre, esso è in rapporto con altri sistemi, nei confronti dei quali è subordinato o coordinato, ma contemporaneamente è isolabile dall'ambiente che lo circonda. È quindi dotato di una certa identità propria: si parla ad esempio di sistema respiratorio, che è in relazione con il sistema nervoso, che ne regola il funzionamento, e con quello cardiovascolare.

Inoltre ogni sistema è scomponibile in strutture di dimensioni inferiori: nel caso preso come esempio, si distinguono le prime vie respiratorie dai polmoni e dai vasi che vi fanno circolare il sangue. Le malattie vengono quindi classificate a partire dagli apparati o dalle funzioni, favorendo quella tendenza alla frammentazione del corpo malato che viene frequentemente messa in evidenza e riprodotta nell'organizzazione ospedaliera. Il sistema si evolve e si modifica nel tempo. A ogni momento dato è possibile descriverlo in modo esaustivo, grazie alla misurazione di una serie di parametri appropriati: è questa la caratteristica che permette di identificare le sue trasformazioni, attraverso le quali passa da uno stato a un altro, e di formalizzare delle leggi generali. Ma in ogni singolo momento il sistema può essere completamente descritto misurando le variabili che lo caratterizzano, per cui non è necessario rifarsi alla sua storia per avere i dati necessari alla sua conoscenza, ma è leggibile al presente. Quando la malattia viene studiata in questa prospettiva, essa appare il malfunzionamento di una macchina cibernetica: la storia biografica è ridotta a tempo misurabile, il destino personale a evoluzione, la dimensione affettiva a intralcio per il rigore razionale della conoscenza. Nei confronti di questa macchina la terapia equivale a un intervento riparativo.

La conoscenza sempre più approfondita e l'intervento sempre più incisivo sui meccanismi

della vita ha condotto a una sorta di diluizione dei confini della vita e della corporeità umane. Ciò avviene in diverse fondamentali dimensioni della nostra esistenza, conducendo a un approdo ricco di conseguenze, poiché i confini sono l'elemento che consente l'identificazione di sé.

1. Tempo

Esaminiamo anzitutto le novità che insorgono nella dimensione del tempo. Da una parte si fa sempre più fatica a rispondere alla domanda “quando?”; dall'altra non solo la soglia tra prima e dopo è più indistinta, ma anche assistiamo a una sorta di inversione tra il prima e il dopo, nel senso di una reversibilità nel tempo. Vediamo meglio di che si tratta.

Sul piano macroscopico, rispetto all'organismo nel suo complesso, il fenomeno si presenta per il tempo dell'inizio e della fine. Entrambi non sono più eventi istantanei, ma processi prolungati. Non si parla più di nascita e di morte, ma di nascere e di morire. Sul versante della nascita si discute su quale sia il momento in cui comincia a esistere una vita umana. Si può dire che un essere umano - cioè un organismo biologico appartenente alla specie umana, poiché dotato del patrimonio genetico e cromosomico che caratterizza la specie - inizia a esistere dal momento della fecondazione. Ma la fecondazione ha una sua durata, che si sviluppa su un periodo di circa 25 ore. Da qui la frammentazione delle diverse fasi che si possono distinguere all'inizio della vita umana. Le interminabili discussioni sullo statuto e l'identità dell'embrione ci segnalano questo problema.

Sul versante della morte troviamo una situazione analoga: risulta sempre più difficile “fare diagnosi” puntuale di morte. In passato infatti ci si riferiva all'osservazione di funzioni vitali facilmente identificabili: il respiro e il battito cardiaco. Il medico avvicinava alla bocca del malato in condizioni terminali uno specchietto: il suo appannarsi era segno di vita, il suo rimanere nitido era segno di morte. Al contrario, gli attuali strumenti di rianimazione consentono di mantenere queste funzioni biologiche anche in presenza di danni cerebrali che eliminano la coscienza e addirittura nel caso di distruzione dell'intero encefalo. Per encefalo si intende l'insieme degli emisferi cerebrali (di cui la corteccia costituisce la parte più superficiale) e del tronco encefalico. La morte cerebrale viene accertata, secondo quanto previsto dalla legge, quando scompaiono i segni della funzione dell'encefalo nel suo complesso - e non solo di una delle sue parti - su un arco di tempo di diverse ore. Quindi, non si tratta più di un istante: l'“ora della nostra morte” svanisce e diventa un periodo che si protrae nel tempo.

Alla base di questa impostazione c'è l'identificazione della morte con la distruzione definitiva del cervello nella sua totalità, in quanto organo che presiede al funzionamento dell'organismo come un tutto coordinato. La “morte cerebrale” indica che, anche qualora alcune funzioni biologiche rimangano attive (per es. il battito cardiaco), esse non sono più integrate in un'unità organica. Bisogna quindi distinguere tra cessazione di tutte le funzioni dell'organismo (morte delle sue parti) e cessazione del funzionamento dell'organismo come un tutto unitario (morte sistemica). Perché ci sia morte occorre che si verifichi la seconda situazione, mentre la prima non è necessaria. Morte cerebrale non significa quindi solo morte del cervello, ma morte della persona, in quanto il cervello è il substrato biologico che consente il funzionamento dell'organismo in modo armonico e coordinato.

Ma altri aspetti della medicina incidono sulla dimensione temporale. Ricordiamo per esempio la medicina predittiva, che consente di rilevare sulla base di indagini genetiche le

probabilità che un soggetto contragga particolari patologie. La sequenza degli eventi viene qui alterata attraverso il rapporto tra salute e malattia: la conoscenza di questa possibilità di ammalarsi configura un rischio, non una malattia attuale. Si tratta di malati di una malattia che non c'è ora, ma che verrà (forse) in seguito. Insomma si sfuma la differenza tra salute e malattia, nella loro sequenza cronologica.

Sul piano microscopico, la questione del tempo si presenta per quella nuova branca della medicina che viene chiamata rigenerativa e che ha come protagonisti di spicco le cellule staminali. Queste sono cellule allo stato non differenziato e possono sia riprodursi in questo stato per molto tempo, sia essere sollecitate a diventare tessuti particolari (per es. cute, muscolo, sangue). L'aspetto più clamoroso della problematica delle cellule staminali è che possono essere ricavate - anche, ma non solo - con una particolare tecnica che è una forma di clonazione, analoga a quella che ha fatto nascere la pecora Dolly. Qui compare un fenomeno che per molto tempo fu ritenuto impossibile dai biologi, cioè la reversibilità nel tempo: se il nucleo di una cellula di tessuto adulto viene collocato nel citoplasma di un oocita, precedentemente privato del proprio nucleo, la nuova struttura che si forma diventa nuovamente capace di esprimere tutto il proprio patrimonio genetico; una capacità che in passato si riteneva irreversibilmente perduta nel processo di differenziazione della cellula adulta. E' qui che assistiamo a una sorta di inversione del dopo e del prima, in una marcia a ritroso verso stadi che venivano considerati non più recuperabili una volta superati. La massima espressione di questo fenomeno avviene nella clonazione, che però porta in campo anche la dimensione spaziale, in quanto costituisce un esempio di possibile riproduzione extracorporea.

2. Spazio

La clonazione riproduttiva richiama la nostra attenzione sul progressivo ampliarsi della serie di fenomeni che la medicina (veterinaria) contemporanea consente di realizzare all'esterno del corpo. Oltre a tecniche utilizzate in chirurgia, come la circolazione extracorporea negli interventi sul cuore, in questi ultimi anni sono giunti alla ribalta soprattutto i successi e gli interrogativi posti dalla medicina procreativa (o procreatica). Per il momento si parla di fecondazione in vitro, ma è già in corso la ricerca per rendere possibile anche la gravidanza al di fuori dell'utero materno (ectogenesi). Insomma tutto il ciclo riproduttivo potrà essere extracorporeo e messo in conto a strutture non più solo biologiche, ma artificiali.

Il fatto della clonazione è il più clamoroso e, pur sapendo che per ora si è dimostrato possibile solo in campo veterinario, ci soffermiamo a considerarne il significato in generale e in caso di sua applicazione all'uomo. Anzitutto la clonazione è una modalità di generazione asessuata (o agamica), una modalità che si incontra in natura, anche tra gli organismi animali: si riproducono in questo modo i protozoi e alcuni organismi pluricellulari, come le meduse (celenterati) e i vermi (platelminti). Ci sembra interessante a questo proposito la riflessione del filosofo francese J. Baudrillard, che prende le mosse esattamente da questi dati. Egli vede nell'evoluzione della biosfera un processo che conduce dagli esseri immortali a quelli mortali, attraverso tre stadi. Il primo è quello degli enti inanimati del regno minerale, la cui caratteristica è la continuità assoluta senza nessuna forma di replicazione: rimangono uguali a se stessi consumandosi progressivamente. Il secondo è quello degli organismi viventi unicellulari, che si replicano da se stessi, per scissione agamica, per ripetizione dell'identico. Gli organismi che si riproducono in modo sessuato, attraverso l'incontro di due

cellule germinali diverse e specializzate, costituiscono il terzo stadio. Qui la generazione avviene attraverso l'incontro e la collaborazione tra due individui diversi e mortali. I "genitori" moriranno e il terzo che ne deriva non né è né l'uno né l'altro dei due: è diverso da entrambi. Insomma, il movimento dell'evoluzione giunge progressivamente agli esseri differenziati e discontinui, sessuati e mortali, di cui gli uomini fanno parte.

Ma una regressione è sempre possibile: ne è esempio la cellula tumorale. Essa, per qualche disfunzione genetica, non è più in grado di controllare il suo processo di duplicazione e risulta incapace di morire, dimentica come morire. Ma su un piano più ampio, anche l'impresa che si sta svolgendo nel nostro mondo attuale costruisce un universo meccanico e artificiale, omogeneo e continuo. La clonazione in quanto tecnologia biologica è espressione di una dinamica culturale ben più vasta. La cultura non è il fattore che ci differenzia, come talvolta si dice per relativizzare il potere del genoma. Secondo Baudrillard è vero il contrario. In realtà è proprio la cultura che ci clona. "Il clonaggio mentale precede di molto il clonaggio biologico. Oggi, è quanto acquisiamo che ci clona culturalmente sotto il segno del pensiero unico. E' attraverso le idee, il modo di vita, l'ambiente e il contesto culturale che le differenze innate si annullano in modo più sicuro. E' attraverso il sistema della scuola, dei media, della cultura e dell'informazione di massa che gli esseri diventano copia conforme gli uni degli altri". La clonazione fondamentale è quella sociale, culturale, industriale degli uomini e delle cose, di cui la clonazione delle biotecnologie non è che un'espressione. Attraverso il nostro avvolgente sistema di comunicazione e d'informazione, stiamo producendo un clone perfetto del nostro mondo, un doppio identico, una replica virtuale che avvia una reduplicazione infinita.

Questa immortalità è patologica: è una sorta di trasposizione sulla scala della specie della immortalità della cellula nel cancro. Gli esseri immortali e indifferenziati sembrano riassorbire gli esseri mortali e sessuati. "Laddove il vivente si è ingegnato, lungo milioni di anni, di strappare l'identico all'identico, di strapparsi a questa sorta di incesto e d'entropia primitiva, noi stiamo ora, attraverso il progresso della scienza stessa, ricreando le condizioni e lavorando alla disinformazione della specie per annullamento delle differenze". Quindi, nel movimento dell'evoluzione - contrassegnato dall'emersione della differenza sessuale e della morte - sembra ora avvenire un'inversione di senso verso una grande involuzione. La vera rivoluzione sessuale è stata quella dell'avvento della sessualità nel corso dell'evoluzione. La liberazione dalla sessualità, che segue la liberazione sessuale, giunge, con la clonazione, a cancellare i limiti tra l'umano e l'inumano e alla scomparsa delle caratteristiche simboliche che caratterizzano la specie umana.

Queste riflessioni filosofiche di Baudrillard possono sembrare provocatorie o esagerate, ma ci aiutano a chiarire il significato della clonazione e la sua portata, che va ben oltre un fatto semplicemente biologico. Del resto anche la psicoanalisi ci offre indicazioni simili. Come le altre tecniche di fecondazione *in vitro*, anche la clonazione tende a isolare il materiale genetico e fa avvenire il processo generativo fuori dal corpo. Si ricalcano così le "modalità di riproduzione degli animali cosiddetti inferiori, sì che la scienza sembra procedere secondo una direzione in-volutiva". La trasmissione sessuata della vita richiama invece alla persona umana la propria finitezza: nella generazione occorre essere in due, riconoscendosi nella diversità e nell'essere indispensabili l'uno per l'altra. Questo ha una profonda rilevanza simbolica, poiché manifesta che il potere dell'individuo nel campo della procreazione è

limitato. La persona umana è rinviata alla propria incompletezza e parzialità costitutiva, che ferisce la sua aspirazione di onnipotenza: occorre porsi in una relazione di fiducia con un altro per generare la vita. Dal punto di vista del figlio, poi, la trasmissione sessuata della vita ricorda che egli deve la propria esistenza a due genitori e non a una sola persona. Egli viene così protetto dalla tendenza di attribuire a uno solo dei due quell'onnipotenza che l'immaginario alimenta. La procreazione senza eros asseconda invece il desiderio di onnipotenza che immagina possibile l'autogenerazione. Il clone rappresenta una negazione della differenza e come tale collude con la "logica dell'inconscio che tende a ricercare proprio l'identità e la ripetizione; prescinde inoltre dal rapporto sessuale, e l'inconscio preferisce [...] il funzionamento autarchico; [...] infine, poiché lascia sperare che l'Io corporeo divenga perenne, gratifica il narcisismo infantile"⁴.

3. Appartenenza

Una terza categoria che viene messa in questione dalla medicina contemporanea è quella di appartenenza. I filosofi direbbero il "di chi?" o i rapporti mio-tuo rispetto al corpo. L'esempio più evidente è quello dei trapianti, in cui si trasporta un organo da un soggetto all'altro. E non si tratta solo di organi interni, come il cuore o il rene, ma anche di organi visibili all'esterno, come le mani e, in prospettiva, il volto. E' notevole l'impatto psicologico e simbolico di questi spostamenti di organi, che talvolta non vengono riconosciuti come propri o creano problemi di identità al soggetto ricevente. Problemi che a livello biologico vengono segnalati dalle reazioni di rigetto. Il sistema immunitario interpreta gli organi trapiantati come estranei e attiva le proprie difese per combatterne la presenza. La medicina cerca di ridurre le difese, ma in questo modo incide sulle capacità immunologiche del soggetto.

La cosa risulta ancora più impegnativa quando il trapianto non avviene tra organismi appartenenti alla stessa specie, ma a specie diverse. Questo può svolgersi sia a livello macroscopico, quando sono in gioco organi o parti di organi, sia a livello microscopico, quando sono in gioco i geni. E' il fenomeno della "transgenesi", frutto dell'intervento umano, che mette in uno stesso organismo, attraverso tecniche di ingegneria genetica, geni provenienti da specie diverse: ad es. si trasporta un gene di un pesce dell'Antartide in un pomodoro, in modo da renderlo resistente alle basse temperature. Vengono così superate le barriere delle specie, che ordinariamente ostacolano gli incroci spontanei quando la distanza tra gli individui biologici in gioco è troppo elevata: l'uomo ha selezionato nei secoli diversi tipi di cavalli, ma non ha mai potuto introdurre il gene dell'insulina umana in un batterio o il gene luminoso di una lucciola in un topo, realizzando così un animale luminescente.

I progressi della genetica ci mettono poi davanti a un'altra situazione che potrebbe realizzarsi. Studiando il modo in cui i geni si esprimono, si sta comprendendo sempre meglio che uno stesso genoma può dare adito a organismi di aspetti diversi a seconda dei modi in cui viene regolato. Per es., il genoma umano è, quanto a composizione di geni, molto simile a quello delle scimmie. La differenza risiede non tanto nella composizione del genoma, ma la sua funzionalità. Ricordiamo che il numero di geni dell'uomo - valutati attorno ai 50mila - non è di molto superiore a quello di un moscerino di 3 mm, come il moscerino dell'aceto (*drosophila melanogaster*). La cosa che conta infatti non è la quantità, ma la regolazione operata da geni che modulano l'attività di altri geni determinando la complessità e l'aspetto esteriore dell'organismo. La nuova frontiera risiede nella proteomica, che mette in campo la

trascrizione e l'espressione del DNA: si potrà fare esprimere il genoma di un organismo umano in modo che risulti d'aspetto simile a quello di uno scimpanzé. Che cosa sarà allora quell'essere?

Infine le nuove tecnologie abbattano le tradizionali appartenenze agli ambiti del naturale o dell'artificiale. Nasce la possibilità di combinare materia vivente e sostanze artificiali, cui si riferisce la parola *cyborg*, composta da *cybernetics* e *organism*. In italiano si parla di organi bionici (biologici ed elettronici insieme), che consentono di far comunicare sensori artificiali con le fibre nervose che portano i segnali al cervello. Ne sono esempi la retina o il timpano bionici. Diventa allora cruciale il ruolo dell'interfaccia. Questa è la parte del sistema in cui avviene il trasferimento e la conversione dei dati tra due elementi eterogenei, in modo da renderli fra loro compatibili, permettendo la comunicazione tra differenti. L'interfaccia è in qualche modo esemplificativa del rapporto uomo/macchina. E' dalla trasformazione di questa interazione in un rapporto uomo-mente/macchina-informazione - in cui non è l'ostentazione del metallo e della carne a farla da padrone, ma un processo di interiorizzazione dell'immaginario, della comunicazione, delle informazioni - che viene riconfigurato il nostro rapporto con il mondo, con gli altri, con noi stessi. Sono la porosità di queste molteplici frontiere e la perdita dei confini a favore delle interfacce a suggerire la nozione di un corpo liquido, sempre più sfuggente e difficile da definirsi nei suoi contorni.

4. Corpo malato e scienze umane

Per quanto riguarda l'esperienza del corpo malato è interessante il contributo offerto dalle scienze umane, che si colloca nello scarto che intercorre tra i due termini che la lingua inglese utilizza per designare la malattia: *disease* e *illness*. Il primo termine denota la patologia in quanto studiata dalle scienze biologiche, che potremmo chiamare la malattia in terza persona; il secondo si riferisce all'esperienza di malattia, in quanto vissuta dall'interno, in prima persona. Così le scienze umane tentano di superare i limiti del solo discorso biomedico, che sotto molti aspetti lascia insoddisfatto il nostro desiderio di senso.

L'antropologia culturale procede con l'intento programmatico di accordare uguale attenzione ai due poli del rapporto terapeutico, indagando quanto vivono sia il malato sia il medico. Essa studia le rappresentazioni collettive della malattia, cioè le precomprensioni implicite, più vissute che pensate, e le interpretazioni della malattia e della guarigione che sono accettate e legittimate socialmente.

Tali rappresentazioni sono di natura inconscia, cioè esse non possono essere colte in modo diretto dall'interno di una data società; solo un procedimento di elaborazione consente di avvertire come esse non si identifichino con la realtà, ma ne siano una messa in prospettiva. Questo avviene prendendo in esame un ampio materiale empirico: testi di storia della medicina, colloqui svolti con pazienti e con medici, opere mediche divulgative e testi letterari e cinematografici. Inoltre hanno un ruolo importante le comparazioni con altre culture. Possono così essere identificate un certo numero di forme elementari di malattia e di guarigione, dei modelli, che poi si trovano associati preferenzialmente in due gruppi principali, che qui di seguito brevemente descriviamo.

All'interno delle società occidentali, i nostri contemporanei immaginano, raffigurano e popolano di fantasmi la malattia (e la guarigione) in modi differenziati. La rappresentazione prevalente risulta dall'associazione tra i modelli che vengono definiti ontologico, esogeno e malefico. La malattia viene qui intesa come un'entità dotata di una propria esistenza

autonoma, che assale la persona dall'esterno e che svolge un ruolo dannoso. Ci conformiamo a questa rappresentazione quando ci esprimiamo con frasi del tipo: "mi fa male" o "ho male". Questi modelli sono quelli alimentati dalla biomedicina ufficiale. Ma non sono gli unici. Circola infatti un'altra rappresentazione, secondo cui la malattia è considerata un'alterazione quantitativa, nella cui produzione il soggetto svolge una parte attiva, cooperando alla produzione di una situazione esistenziale che viene avvertita come non necessariamente negativa, se non addirittura positiva. Le forme elementari raggruppate in questa rappresentazione sono dette funzionale, endogena e benefica. Nel linguaggio ordinario questa visione si manifesta in espressioni spontanee del tipo: "sono malato (e ne sono responsabile)" o "mi sono fatto male".

Vale la pena di soffermarsi su questa seconda rappresentazione. Essa infatti, pur essendoci meno familiare, è ben testimoniata sia dal successo di molte pratiche terapeutiche "alternative", sottese da questa immagine della malattia, sia da molti racconti in cui il malato narra la propria vicenda. Questi ultimi, per la loro diffusione, hanno dato vita a un vero e proprio genere letterario, denominato *illness narrative*. Si tratta di una rappresentazione che, pur non essendo assente dalla storia della medicina, è stata riportata in auge con particolare chiarezza dalla psicoanalisi, che quindi può essere presa come riferimento. Essa considera la malattia (in questo caso, psichica) non come uno stato disomogeneo nei confronti della salute, ma come una sua modulazione; non un'alterità qualitativa rispetto allo stato di benessere, ma una sua alterazione quantitativa. Essa non è estranea all'organismo, ma l'individuo è coinvolto come parte integrante nella genesi della propria situazione di malato, in cui giocano la storia personale e la conflittualità tra istanze psichiche che sono dentro di lui. La patologia è costituita da uno squilibrio di forze presenti sempre e in tutti: stesse pulsioni, stessi conflitti, ma, nel caso di un blocco o di contraddizioni che non consentono una compenetrazione e uno scambio reciproci, si genera la malattia.

La malattia costituisce quindi un'occasione potenzialmente (anche se non necessariamente) positiva e benefica, comunque sensata, per la persona. "Il soggetto opera lui stesso l'automutilazione. Essa ha un senso per lui e, per questa ragione, vi si affeziona e la mantiene [...]. Le potenze pulsionali la realizzano nell'intenzione di proteggere e di salvaguardare una certa unità del soggetto e di mantenere la forma di piacere che gli rimane possibile o che stima migliore per lui. Così ogni sofferenza patologica è ancora, come il sogno, compimento del desiderio"⁵. Essa è un'occasione per conoscersi più a fondo e attingere a energie nascoste che possono essere reintrodotte nell'ambito della coscienza, promovendo così un nuovo assetto personale.

Questa visione ha delle ricadute sul modo di concepire la terapia e la guarigione. La cura analitica non tende a restaurare la salute, intesa come stato precedente all'evento di malattia, ma a permettere un nuovo equilibrio. La via di realizzazione di questo progetto terapeutico è di tipo omeopatico: non combatte i sintomi, ma opera sulle risorse del soggetto perché egli stesso possa rielaborarli. Nella cosiddetta nevrosi da transfert si riattivano quelle difficoltà che hanno mosso l'analizzando a chiedere aiuto, favorendo uno spostamento delle energie psichiche verso altri oggetti e l'emergenza di nuovi significati. In questo processo l'analista svolge il ruolo di accompagnatore in quella sorta di viaggio che conduce alla sorgente inconscia della sintomatologia. Non si ricorre alla suggestione, cioè alla induzione di un contenuto culturale esterno, cui il malato dovrebbe conformarsi. E nemmeno si cerca di

sopprimere i sintomi in quanto tali: una simile strategia non farebbe altro che spostarli e alimentare la “rimozione” della causa profonda da cui scaturiscono.

Da qui risulta la scomodità della terapia psicoanalitica e lo sconcerto che essa genera, poiché il malato vuole la soppressione della sofferenza senza rinunciare agli effetti “benefici” che il sintomo produce, mentre l’analista cerca di aiutarlo, attraverso una riattualizzazione del suo passato, a muoversi verso una nuova organizzazione psichica. Ma questa novità non è per nulla rassicurante e suscita non pochi timori nel malato.

In sintesi, quindi, la psicoanalisi mette in opera un modello eziologico di tipo funzionale-endogeno-benefico che trova il suo corrispondente in un’opzione terapeutica di tipo omeopatico, la quale prevede un accompagnamento attraverso una cura concepita come un viaggio interiore. Infatti, al contrario di quanto avviene nella biomedicina che privilegia lo spazio, nella sua insistente ricerca della sede della lesione all’origine della patologia, queste strategie di cura valorizzano la dimensione del tempo vissuto, nell’ascolto dell’angoscia e del desiderio di colui che parla.

È interessante sottolineare come questa seconda rappresentazione sia riscontrabile anche presso i medici, che non raramente vivono una tensione fra i modelli di interpretazione della malattia acquisiti durante gli studi universitari e quanto la pratica clinica, soprattutto nella medicina di base, induce a ritenere. Qui vigono un eclettismo e una flessibilità molto maggiori di quanto abitualmente non si ritenga.

Queste diverse rappresentazioni - che abbiamo definito ontologica, esogena e malefica, da una parte, e funzionale, endogena e benefica, dall’altra - portano con sé atteggiamenti opposti nei confronti di alcune fondamentali coordinate esistenziali. Nei confronti del senso, la malattia può essere spontaneamente percepita come non-senso da isolare o invece come veicolo significativo di nuove scoperte esistenziali; nei confronti del tempo, il modo in cui viene vissuta dipende da un atteggiamento che privilegia l’urgenza interventista o l’attesa paziente e perseverante. La natura, poi, viene vista alternativamente come “madre” o come “matrigna”. La malattia si presenta quindi come un fenomeno alla cui percezione concorrono molteplici influenze provenienti non solo dalla base genetica e fisiologica dell’organismo, ma anche dalla psicologia e dalla cultura: è punto di convergenza di un processo complesso, nel quale va incluso anche il contesto delle strutture sociali. Questo si intende dire quando se ne parla come di un fenomeno sociale totale.

Si vede quindi come nella relazione terapeutica tra terapeuta e paziente occorra una comunicazione che permetta di far venire alla parola l’esperienza del malato, aprendo così alla responsabilità della cura. Questo obbliga il curante a un impegnativo lavoro su di sé. Per ascoltare senza fuggire occorre infatti attraversare la propria finitezza e la propria sofferenza: per curare una persona occorre essere una persona.

¹Baudrillard J., *L’échange impossible*, Galilée, Paris 1999, pp. 52-53.

²Ivi, p. 42.

³Vegetti Finzi S., *Volere un figlio. La nuova maternità fra natura e scienza*, Mondadori, Milano 1997, 173; cfr anche Fiumanò M., *A ognuna il suo bambino*, Pratiche Editrice, Milano 2000, 116-118.

⁴Vegetti Finzi, op. cit., pp. 188-189.

⁵A. VERGOTE, *Dette et désir. Deux axes chrétiens et la dérive pathologique*, Seuil, Paris 1978, p. 45.

Corpo e finitudine

Nulla come la malattia, la perdita di una parte di noi stessi, ci dà la misura tangibile e inequivocabile di quanto il nostro corpo sia una realtà soggetta ad un destino al quale non possiamo sottrarci né opporci, nulla come l'affievolirsi o la perdita di una delle nostre facoltà mentali, della nostra intelligenza alla quale siamo così legati e della quale andiamo così fieri, ci dà la misura di come siamo esposti a fenomeni che non possiamo controllare, che dimostrano inequivocabilmente che nulla possiamo considerare nostro per sempre, che nulla veramente ci appartiene, che tutto dobbiamo prima o poi restituire. Nulla come la malattia di una persona amata, la sua lenta e inesorabile perdita alla quale pure ci opponiamo con tutta la caparbia possibile, ci dà la misura di quanto poco possiamo dominare gli eventi, e di come i nostri affetti posino su un terreno che può franare da un momento all'altro. Anche la vecchiaia ci parla questo linguaggio, ma lo fa in sordina, con una lentezza che ci pare di poter in qualche modo contrastare. Lo fa in modo, per così dire, "rispettoso", ci allena ad un affievolirsi corporeo e mentale che possiamo, più o meno consciamente, negare. Anche la morte, certamente, ci informa brutalmente della nostra finitezza, ma la morte è sempre quella degli altri e noi, assetati come siamo di vita e di eternità, superata la fase più acuta del dolore della perdita degli altri, riprendiamo a vivere come se il nostro turno non dovesse arrivare mai.

Un lungo apprendistato: dalla diagnosi alla specializzazione riabilitativa

Sono neurologa e da più di trent'anni il mio lavoro consiste nel diagnosticare, curare e, quando è possibile, riabilitare persone affette da malattie o da lesioni del sistema nervoso in cui il cervello rappresenta senz'altro la parte più rilevante. Per questo motivo, nel corso della mia esposizione, farò riferimento ad alcune malattie neurologiche, quelle cioè che colpiscono il cervello e che, conseguentemente, interferiscono con il funzionamento del nostro corpo e della nostra mente. Malattie che, forse come poche altre, danno la misura del nostro inesorabile destino di degradazione corporea, di finitudine annunciata. Neurologa alle prime armi, ero attratta dalla diagnosi. Da come, procedendo dal sintomo e attraverso i segni obiettivi patologici, si arriva alla malattia, in che punto del cervello il disturbo e la lesione che l'aveva prodotto, si erano manifestati. Come tutti i neurologi ero soprattutto attratta dal raggiungimento della diagnosi e dal fatto che, dati alcuni sintomi e scoperti alcuni segni, la conclusione fosse pressoché matematica: la lesione stava quasi sempre in quel punto del sistema nervoso in cui l'avevamo supposta. Allora, soddisfatto il mio ragionamento logico-deduttivo, mi ponevo solo in seconda istanza il problema della persona colpita nella parte più importante del corpo.

Per molti anni il fascino di questo organo stupendo mi ha tenuto agganciata alla primaria esigenza di capirlo e conoscerlo meglio, e di scoprire, anche attraverso i suoi difetti, alcuni dei misteri che contiene e i tanti che ancora nasconde. Il mio Maestro mi indirizzò fin dagli inizi del mio percorso professionale verso lo studio delle funzioni psichiche superiori, ovvero verso quelle specificità che fanno di noi quello che siamo, facciamo, sappiamo, pensiamo, ricordiamo, soffriamo, amiamo. Un campo il cui fascino è ben comprensibile e avvertito da tutti, anche dai non esperti. Appartenere ad un gruppo di cultori di questa scienza, denominata neuropsicologia, dava l'impressione di appartenere ad una casta sacerdotale superiore. La ricerca, dedicata ad aspetti sempre più particolareggiati di ogni singola

funzione, implicava un continuo aggiornamento, originalità di pensiero, serietà metodologica, capacità analitiche e critiche. Ben presto però iniziai ad avvertire che quanto stavo facendo, pur costatandone l'indubbio e alto valore scientifico, mi lasciava insoddisfatta perché non si traduceva sufficientemente in atti medici, in terapie curative. Il mio Maestro, intuendo il mio disagio, mi instradò verso la riabilitazione, ed in particolare verso la riabilitazione delle funzioni neuropsicologiche. Il successivo cammino, condotto tra neurologia clinica (quella che si fa nei reparti), ricerca neuropsicologica e riabilitazione delle funzioni cognitive (quelle che si occupano dei disturbi del linguaggio, della memoria, della organizzazione del pensiero e del comportamento) mi ha portato, in un momento in cui il drammatico aumento delle gravi cerebrolesioni richiedeva con urgenza una specializzazione riabilitativa su larga scala, a fondere in questa direzione tutte le conoscenze e competenze che fino ad allora avevo accumulato.

Ma chi sono i cosiddetti gravi cerebrolesi? I gravi cerebrolesi sono persone il cui cervello è stato colpito da malattie degenerative, oppure da traumi, da lesioni vascolari, infezioni, intossicazioni, privazione di ossigeno. Sono persone che, in seguito alla malattia, mutano drammaticamente il loro essere nel corpo e nella mente, e che possono manifestare le più diverse tipologie di disfunzioni cerebrali, dalle più lievi (che producono modeste modificazioni del carattere e della personalità) alle più gravi (la persona può rimanere stabilmente in coma o gravemente deteriorata, ma comunque totalmente dipendente da altri). Bisogna poi ricordare che i cerebrolesi non sono persone, per così dire, a se stanti, ma fanno parte, come sempre, di nuclei familiari, e che questi ultimi si scontrano, improvvisamente e drammaticamente, con la malattia di un loro caro e quindi reagiscono con le più diverse risposte, il più frequentemente destabilizzanti.

Durante la mia esposizione, non sarà difficile trovare esempi di degradazione dell'immagine corporea, situazioni penose che si instaurano dopo una lenta malattia o dopo una improvvisa lesione, né sarà difficile portare alla luce i gravissimi problemi di accettazione che queste patologie comportano nei pazienti che ne sono colpiti e delle angosce che si manifestano nei loro familiari.

Il declino corporeo: le malattie degenerative estreme

Desidererei iniziare richiamando all'attenzione delle malattie che si pongono, per così dire, agli estremi del degrado corporeo. Tutti voi conoscete certamente la *Demenza di Alzheimer*. Di questa malattia inarrestabile se ne parla molto e da tempo, anche attraverso i vari mezzi di informazione. È un'affezione che provoca un lento e inesorabile declino delle funzioni cognitive. Data la sua alta incidenza spesso si manifesta in persone che conosciamo, che abbiamo stimato per la loro capacità e intelligenza. In questi individui le facoltà mentali lasciano lentamente il corpo privo di direzione, quasi privo di spirito, e abbandonano i loro congiunti nell'angoscia di non poter tamponare questa lenta decadenza. La *Demenza di Alzheimer* rappresenta un esempio molto eloquente di come un corpo possa divenire sempre più soltanto corpo, svuotato di contenuti, ridotto progressivamente a involucro, dentro il quale lo spirito, al principio ricco ed esuberante, diventa un lumicino sempre più fioco tenuto acceso da un figlio, da una moglie, o da un marito che lotta nella disperazione affinché non si spenga.

Esiste un'altra malattia neurologica, a parer mio ancora più terribile e angosciante per la persona che ne è affetta e per i suoi cari. È una malattia che procede con lentezza, ma

nemmeno troppo lentamente, portando la persona ad una completa paralisi del corpo lasciando integre le facoltà mentali. Provoca infatti una progressiva atrofia dei muscoli degli arti, del tronco e del viso: la persona giunge a non potersi più muovere, non poter più parlare, a non potersi più alimentare, e, infine, a smettere di respirare. Questa malattia evolutiva si chiama *Sclerosi Laterale Amiotrofica* e lascia la persona del tutto lucida e consapevole, in grado di assistere alla progressiva degradazione del proprio corpo, che risponde sempre di meno ai suoi comandi, ai suoi bisogni, fino a produrre nella persona affetta la drammatica sensazione di essere imprigionata in una corazza inanimata destinata a una morte imminente. Anche in questo caso il neurologo non può fare nulla: dopo aver raggiunto la diagnosi, può fornire consigli pratici, sostenere il soggetto e la famiglia, indirizzare verso un supporto fisioterapico palliativo, ma nulla più. Paziente e famigliari assistono lucidamente al lento scivolare delle forze, all'avvicinarsi progressivo di una scadenza certa, resa ancora più certa dalla scoperta quasi immediata che non esistono medicine, e che un intervento chirurgico sarebbe inutile.

Molto simile negli effetti, ma ad esordio acuto, è un'altra patologia neurologica che si chiama *Locked-in Syndrome* (letteralmente *sindrome del lucchettato all'interno*) che si verifica per piccole lesioni vascolari che si instaurano nel piccolo punto cruciale del nostro cervello dove si congiungono tutte le vie motorie, prima di scendere verso il midollo. Anche in questo caso la persona rimane lucida, consapevole, ma non può muoversi, non può parlare, non può alimentarsi. Può solo sbattere le palpebre attraverso le quali instaura un dialogo lento e drammatico con gli altri, con chi "all'esterno" riesce a muoversi e parlare. Meno di dieci anni fa un giornalista francese colpito da questa malattia, è riuscito a dettare un libro che si intitola *Lo scafandro e la farfalla*. Ne suggerisco la lettura perché questo piccolo libro descrive in maniera molto efficace, lucida e toccante, il vissuto interiore di chi è costretto in questa situazione di morte corporea.

Queste malattie, *Morbo di Alzheimer* da un lato e *SLA, Locked-in Syndrome* dall'altro, ben esemplificano due ordini di patologie che si localizzano agli opposti estremi del degrado della persona umana: nel primo è la mente che si allontana progressivamente dal corpo, nel secondo è il corpo che abbandona progressivamente o improvvisamente la mente. Tutte e tre lasciano comunque il clinico sostanzialmente impotente e producono rifiuto, depressione e disperazione, nei pazienti e nelle famiglie. Fanno toccare con mano, in maniera angosciante e drammatica, quanto il nostro corpo sia fragile, esposto a rischi e aggressioni non prevenibili, dai quali non può nemmeno difendersi perché non esistono cure.

L'illusione dell'immortalità nella società moderna e la scoperta del trascendente

A questo punto mi trovo a un bivio, di fronte a questa totale impotenza mi pongo dei perché. Che senso ha quanto mi sta accadendo? E poi guardo a chi è veramente Onnipotente? Cerco di trovare una risposta in una dimensione universale nella quale il mio piccolo problema scompare, in cui vale la logica della alternanza "presenza-finitudine"? Mi piego nel contesto di un disegno misterioso consapevole della mia piccolezza, proiettandola in un futuro di eternità che supera la presente finitezza? Oppure mi ribello, rimango ancorato al mio problema personale, punto il dito accusatore verso un Dio severo, invidioso del mio benessere, indifferente alla mia felicità? Mi chiudo in un rancore privo di speranza che mi uccide dentro ancor prima della morte fisica?

Noi viviamo in un tempo in cui ci hanno istillato l'illusoria impressione che a tutto o quasi

ci sia rimedio, che basti avere denaro sufficiente per poter acquistare tutto, anche le cure mediche più sofisticate ed avanzate, che il nostro corpo sia modellabile e risanabile con un po' di palestra o con una serie di massaggi e, se proprio serve, attraverso cure fisioterapiche, mediche convenzionali oppure omeopatiche; che la nostra psiche sia dominabile e potenziabile con la volontà, con l'esercizio mentale, la psicoterapia, la meditazione. Siamo del tutto impreparati all'impatto di eventi che non possiamo dominare, che non possiamo curare e dobbiamo subire perché sfuggono al nostro controllo, in particolare se intaccano l'immagine che abbiamo di noi stessi, quell'immagine per cui gli altri, anche i nostri familiari, ci ammirano, ci stimano e amano. Siamo del tutto impreparati ad un abbandono del nostro corpo. La morte è solo per i vecchi, anzi no, è per quelli più vecchi di me: io non sono mai abbastanza avanti con gli anni perché possa toccare a me. Della morte non parliamo, facciamo gli scongiuri. Curiamo il nostro corpo con tanto *fitness* e *jogging*, e per tenere la mente esercitata e veloce, tutte le sere ci dilettiamo in tornei di *bridge* e scacchi. Poi, quando la malattia ci colpisce, rimaniamo increduli, impietriti e sgomenti, rifiutiamo l'evidenza, ci sentiamo traditi dal nostro corpo a cui abbiamo dedicato tante cure. Ci nascondiamo, ci isoliamo, ci vergogniamo e a volte si vergognano di noi i nostri familiari, specialmente quando la mente ci abbandona, o quando il corpo ferito non si può dissimulare, e mostra a tutti la sua tragica evidenza.

Tutto ciò accade perché l'uomo non è più capace di porsi domande sulla sua identità come persona e sul valore della sua esistenza, soprattutto quando è ferita dalla malattia, e quindi sul significato della sofferenza, sul ruolo che ciascuno di noi ha nel creato, nella comunità cui appartiene. Non è guidato verso l'importanza di porsi queste domande. Al contrario, ne è sospinto lontano, verso un edonismo che lo rende addirittura infastidito, quando non volutamente arrogante e beffardo, di fronte a pensieri esistenziali che lo portino a scoprire l'orizzonte del trascendente: potenzio il mio corpo e lo mantengo illusoriamente giovane con il golf e la palestra, potenzio la mia mente e la mantengo illusoriamente efficiente con il bridge e gli scacchi. Illusoriamente. Perché senza la possibilità di rivolgersi al trascendente non è raggiungibile la vera padronanza e conoscenza di sé e del proprio valore, del proprio significato, e non è possibile assumere la propria esistenza con responsabilità, specialmente quando la propria si avvia al termine. Senza la scoperta del trascendente, non è possibile raggiungere il significato dell'amore per l'altro e, subito dopo, del dolore condiviso, dell'accettazione dei limiti umani, della perdita.

In tutti noi, sani e ammalati, esiste innegabilmente un'aspirazione all'eternità che, tuttavia, si traduce troppo spesso nella sola aspirazione a rimanere presenti, a non sparire in un nulla che non possiamo controllare e a cui non sappiamo affidarci perché vissuto come fine corporea. E così siamo incapaci di scorgere l'appuntamento con l'eternità vera, quella che ci attende dopo la morte. Viviamo la malattia come un tradimento, un perfido voltafaccia della vita, del destino, anche di Dio; una diserzione imprevista che si frappone tra noi e i nostri progetti.

Ho lavorato, mi sono impegnato, non ho tenuto un minuto per me, sono stato bravo, e adesso sono rispettato, ricco e potente: cos'è questa storia che mi sono ammalato, che devo morire? La malattia non può riguardare me, mi sono guadagnato una vita lunga, non può accadere che i miei progetti vadano tutti all'aria, che le mie aspettative siano tradite. Qualcuno non sta rispettando il patto che io ho fatto con la vita. Entra in scena la ribellione quindi, una rivolta

contro un'aspirazione a un'eternità fisica che viene negata. Solo quando la malattia entra indesiderata e prepotente dalla nostra porta siamo costretti a guardarla in faccia. Anche nelle persone che ci amano e che non vogliono perderci, esiste l'aspirazione all'eternità: quella di un amore che non abbia fine, il desiderio profondo che la persona amata non scompaia nella malattia, non muoia. Di nuovo qualcosa che anela all'eternità, ma non sa riconoscere dove e quando questa eternità si possa veramente realizzare. E anche qui si innesca il rifiuto, la ribellione, il non voler vedere la persona amata degradata nel corpo, degradata nella mente, la disperazione di vederla incamminata per un viaggio tutto suo al quale non ci si può opporre.

Non infrequentemente può anche accadere che il degrado del corpo, il degrado della mente allontanano amici e talvolta anche i famigliari da colui che ne è colpito. Di nuovo i limiti di una società, un diffuso modo di sentire che ci fa guardare sempre e solo ai nostri bisogni, impone ritmi accelerati e offre opportunità sempre nuove che sollecitano il nostro intimo egoistico ed edonistico. Invita a tradimenti fin troppo spesso funzionali alle sue esigenze. Tanto lui/lei non capisce, tanto ci pensano i genitori, le strutture sociali, tanto... Senza sapere che, dopo le prime sensazioni di leggerezza (mi sono tolto un peso) e di libertà (non ho più limiti al mio programma di vita, al mio piacere), i futuri appuntamenti sono i sensi di colpa, l'insoddisfazione, il vuoto interiore: si scopriranno più tardi quando inizieremo a chiederci il perché di tanto vuoto dentro e intorno a noi. Forse allora inizierà il cammino di ricerca del senso della vita e della malattia, del senso del sacrificio e delle rinunce, la ricerca liberatoria della vera eternità. Forse.

Il rifiuto o l'accettazione

Gli atteggiamenti di rifiuto più o meno palesi e devastanti, si scoprono non solo nei confronti di malattie che hanno una scadenza finale annunciata ma anche, e forse con più frequenza, nei confronti di malattie che hanno prodotto esiti invalidanti ormai stabilizzati. Rientrano in questa vastissima categoria le persone che hanno subito gravi cerebrolesioni e sono sopravvissute alla malattia riportando residue disabilità, ormai irreversibili, che possono riguardare i movimenti, il ragionamento, la memoria, il linguaggio, il carattere, il comportamento. Questi soggetti (bambini, adolescenti, adulti, anziani) possono condividere con i loro famigliari anche periodi lunghi della propria vita, ma la loro vita, e quella delle loro famiglie, subisce, a causa della malattia e soprattutto dei suoi esiti, un cambiamento sostanziale nella quotidianità, nel lavoro, nel tempo libero e nei rapporti interpersonali. Anche in questi casi l'accettazione della persona e della famiglia sono molto problematici e, se si realizzano, richiedono comunque tempi lunghi e un lungo cammino di sostegno e accompagnamento. Come ho sottolineato prima, è soprattutto nei confronti di queste persone che più facilmente si realizza il tradimento dell'abbandono da parte del/la fidanzato/a o del/la compagno/a. I genitori, nella stragrande maggioranza dei casi, e con l'angoscia aggiuntiva di vedersi progressivamente invecchiare, accolgono invece sempre il loro figlio, che necessita di nuovo delle loro cure. Si tratta di motivazioni, se vogliamo, comprensibili, per le quali non possiamo certo esprimere giudizi, ma che sono superabili se si riscopre la nostra chiamata a vivere nell'amore, nella comunione e nella condivisione, nel bisogno dell'altro.

Tra le molteplici situazioni che rientrano in questo gruppo di malattie, ne vorrei richiamare soprattutto alcune a carico della funzioni cognitive, perché è soprattutto quando sono le funzioni cognitive a essere compromesse che la vita di relazione viene sensibilmente

modificata e chi assiste porta il fardello più pesante. Quando una persona perde, in tutto o in parte, la propria autonomia motoria, ma rimane la medesima persona nelle capacità mentali e nel carattere, è più facile che l'altro, chiunque sia (coniuge, compagno, amico, genitore, collega di lavoro) lo accetti nei suoi cambiamenti. Quando invece la persona modifica il suo comportamento o non riesce più mettersi in relazione con gli altri in maniera efficace, crea sempre situazioni difficili e facili reazioni di rifiuto o abbandono. Esistono, ad esempio, soggetti che dopo una lesione cerebrale perdono l'uso del linguaggio. Queste persone, che vengono definite *afasiche*, possono vivere un isolamento personale e sociale che produce grande sofferenza. Si tratta di persone che avrebbero tanto da dire, ma devono affidarsi alla disponibilità di comprensione di coloro che si sforzano di capire bisogni e pensieri attraverso poche parole mal pronunciate. Entrambi gli interlocutori, afasico e non, devono pertanto accontentarsi di una relazione ridotta all'essenziale, circoscritta ai bisogni concreti che si susseguono nel corso della giornata. Non potendo più trasmettere sentimenti, idee, opinioni, finiscono con il ridurre la comunicazione all'essenziale, e si isolano, specialmente la persona afasica. L'altro si abitua a decidere in solitudine, a parlare con altri anche in presenza della persona afasica. La persona è lì, non è scomparsa, ma è come se non ci fosse; l'altro non è rimasto solo, ma si sente solo e si comporta come se l'afasico esistesse in virtù dei propri bisogni primari. E la casa diventa silenziosa o vi echeggia la televisione davanti alla quale l'afasico rimane gran parte della giornata. È un lutto incompleto, una perdita parziale: le persone ci sono, il rapporto esiste ancora ma si riduce a una convivenza priva di condivisione interiore, di comuni emozioni. Queste ultime, se ci sono, sono troppo spesso di tristezza e di muta solitudine.

Peggior è forse la situazione relazionale che si viene a creare tra chi ha perduto la propria memoria e chi vive con loro. Queste situazioni non sono così infrequenti come si penserebbe e certamente non sono così interessanti come una certa cinematografia edulcorata ogni tanto mostra. Quando una persona perde la capacità di memorizzare eventi diviene *amnesica*, vive in un presente continuo, senza passato, oppure resta aggrappato a una porzione di memoria distortendo il presente. È senza futuro perché il futuro si costruisce, si programma conoscendo il proprio presente e il proprio passato. Rimane senza affetti perché le persone che vivono accanto a loro non evocano più sentimenti comuni. Le emozioni si nutrono e si rinforzano grazie a gesti, parole ed eventi condivisi e ricordati uno dopo l'altro. Senza memoria la vita diviene un piatto susseguirsi di momenti presenti preceduti dal vuoto. L'amnesico diviene inerte: non sa cosa e perché deve fare delle attività, non sa perché gli chiediamo di fare qualcosa e invece non gli consentiamo di fare qualcos'altro, come, ad esempio, andare ogni mattina al lavoro; non ricorda cosa è successo, non ricorda perché è qui, non ricorda cosa deve fare, cosa ha appena detto o ha appena fatto, non ricorda dove sono gli altri, se sono appena venuti o se non vengono da giorni; non sa perché lo si tiene prigioniero in casa, si ribella perché non lo si lascia uscire da solo.

Il coniuge o il genitore, diviene la sua protesi: ogni momento lo deve sollecitare, avviare, gli deve ricordare cosa ha già fatto o cosa deve fare, dove sono gli altri famigliari, lo deve coinvolgere nelle attività più comuni. Diviene, il loro, un rapporto vissuto in simbiosi. L'amnesico possiede significative potenzialità, ma non è capace di usarle se un altro non le avvia. L'altro diviene la sua memoria, il suo motore. Una simbiosi che in alcuni casi dura tutta la vita. In altre situazioni invece, dopo qualche tempo vissuto nella speranza che i

medici abbiano sbagliato la prognosi, il rapporto interpersonale va esaurendosi: non c'è intimità, non c'è condivisione, non c'è complicità, non c'è un progetto futuro. Il coniuge avverte drammaticamente di avere accanto una persona diversa, che non riconosce, con cui non potrà più condividere un percorso di vita, il cui spirito è per certi aspetti finito altrove, ma che necessita di tutto e che dipende da lui. E per l'altro inizia la lotta drammatica tra il senso del dovere, il ricordo di un amore, di una storia, di un progetto condivisi, e la nuova realtà in cui deve procedere solo avendo poco in cambio, non sapendo a cosa e a chi aggrapparsi. Il coniuge avverte una profonda solitudine, vive la propria esistenza come finita, il proprio futuro come sbarrato. Di nuovo, in questi casi, chi assiste la persona colpita scopre quanto rapidamente e drammaticamente un corpo, una mente, possano degradarsi, diventando immagine concreta di una finitudine corporea e mentale, della quale si è stati costretti a prendere atto, con la quale ci si sente costretti a convivere. Il paziente lo avverte per qualche frazione di minuto e si allarma, ma poi se ne scorda di nuovo. Così vissuta, questa realtà è solo motivo di disperazione. Mentre potrebbe divenire un'occasione per scoprire il senso vero della vita, un rapporto accettato con entusiasmo in salute e malattia. Per alcuni coniugi, specialmente se hanno trascorso molti anni insieme, diviene tale. Ma per molti altri si tramuta in disperazione e fuga.

Ma chi li aiuta ad incanalarsi nell'uno o nell'altro percorso? Questa domanda apre la porta su un altro immenso problema. Viviamo in una società che fa di tutto per renderci ciechi alla sofferenza, al sacrificio, alla rinuncia. È un mondo dove la solidarietà, la condivisione, la presenza di un sostegno sono rari: si attivano soltanto nelle piccole comunità periferiche, grazie a rare iniziative di vero volontariato. La persona, ammalato o familiare, è, il più delle volte, sola. Il messaggio confortante di Cristo, la sua promessa di eternità, il suo *"beati coloro che soffrono"* giunge a fatica.

Lo Stato di coma vegetativo persistente

Esiste infine un'ultima categoria di soggetti cerebrolesi su cui desidero ancora richiamare all'attenzione, la categoria forse più drammatica tra quelle già drammatiche evidenziate, sulla quale è recentemente intervenuto anche il Santo Padre al termine di un convegno internazionale voluto dai medici cattolici e dalla Chiesa. Mi riferisco a quei soggetti che hanno subito lesioni cerebrali molto gravi e che sono rimasti in uno stato di coma persistente o in uno stato di così grave danno motorio e deterioramento mentale che non consente più una vita di relazione: mi riferisco al cosiddetto *Stato di coma vegetativo persistente*. Con le famiglie di queste persone ho frequentemente condiviso percorsi molto gravosi fatti di lunghe attese, di speranze sempre aperte, di delusioni cocenti, di angoscia, d'isolamento subito di fronte ad una realtà che non viene mai accettata. Nell'esercizio della mia professione ho incontrato famigliari che hanno tratto da questa dolorosa esperienza motivo di rilettura della loro vita, hanno avviato una riflessione sul significato della solidarietà e dell'amore e hanno ritrovato la fede. Ma ho anche incontrato famiglie, forse perché lasciate troppo sole, in cui i membri sono divenuti ostili al loro interno, che si sono frantumate aumentando la sofferenza e la disperazione di chi doveva rimanere ad assistere il paziente, o provocando l'abbandono di quest'ultimo in strutture assistenziali.

Mi scrive Giovanni, la cui giovane moglie è da un anno in uno stato di coma irreversibile: *"Mi arrampico senza salire. Io vivo una speciale vedovanza. Se fossi vedovo avrei chiuso una porta dietro di me. Sono invece in una condizione speciale, come mi avessero tolto un pezzo*

vitale di me stesso. Come mi avessero amputato. Gli amputati si sentono addosso quello che hanno perso, ma hanno con loro tutto il dolore e la fatica di ciò che hanno perso". E più in là nella medesima lettera: *"Possono i miei bambini vivere con la loro mamma che non parla, non vede, non mangia, pur con gli occhi aperti, ma lontana dalle loro richieste, una mamma che appare assente, lontana, che non comunica, che pende tra la vita e la morte, una mamma che non può amarli? La loro mamma è una rocca inespugnabile e gli assediati sono lì sotto e non sanno cosa fare".* E ancora: *"In che consiste il mio quotidiano rapporto con mia moglie? Io la amo e per questo è importante che sia viva, che sia insieme a me, metà della mia esistenza. Io la amo e ogni giorno chiedo che per lei sia l'ultimo, che smetta di soffrire così, che si dissolva nel porto del nulla. Come si configura nel quotidiano questo contraddittorio desiderio? Che faccio ogni giorno per sostenere in maniera equilibrata e razionale questo impossibile rapporto amoroso? Sostanzialmente non faccio: faccio ogni sforzo perché lei non soffra e non faccio nulla perché lei sopravviva".*

Credo vi siano pochi commenti a questa lettera che trasuda amore e sofferenza in ogni parola. Giovanni è un giovane uomo, un giovane padre che accudisce in casa, in una stanza dedicata, una moglie irreversibilmente in coma: accudisce con tutto il suo amore, ormai non più umanamente corrisposto, un corpo che non prova più emozioni e sentimenti. Qui e là nella lettera giunge vicino a chiedersi il senso di tutto questo, ma non riesce a fare il salto, a guardare verso l'alto, in fondo rifiuta un Dio che potrebbe essere causa del suo dolore. Scrive: *"La sofferenza a nulla porta, non è un cammino di salvezza, non una strada verso un senso, ma solo un acutizzarsi della percezione del non senso..."*. Giunge ad affermare che *"l'amore è donare se stessi per la felicità altrui"*, ma si intuisce dalle sue parole che è un amore chiuso nel loro rapporto, nel loro nucleo, non ha scoperto ancora l'amore che fa alzare gli occhi verso l'alto e accettare qualcosa che oggi non capiamo, il cui significato ci sfugge, che ci fa guardare a nostro Padre come a colui che per noi vuole il meglio, che vuole il meglio per le persone che amiamo, anche se non ne capiamo i modi, chiusi come siamo in uno spazio ristretto, curvi sotto il peso del nostro limite che ci fa scorgere solo quello che entra nella nostro ristretto campo visivo. Come rispondere a questo giovane uomo? La retorica non può lenire un dolore così profondo, solo la speranza in una eternità che ci attende, in una resurrezione che ci è stata promessa potrebbero farlo. Ma pochi tra noi sono in grado di offrire questa novella in modo credibile.

Il mistero della resurrezione

Questo è il punto finale che mi sembra cruciale: bisogna che i pastori tornino a guidare il gregge con parole convincenti, che siano esempi viventi di quanto raccontano, del messaggio della buona novella che comunicano, che escano per le strade, che tornino negli ospedali, che ridiventino missionari nelle case, nelle comunità, laddove la solitudine e il dolore soffocano corpi e anime deboli. Dovrebbero raggiungere queste persone assetate di parole di verità e d'eternità. Arrivare a coloro che faticano ad ascoltare a causa del frastuono e della confusione da cui sono circondati. Bisogna che qualcuno giunga fino a loro, portando questo messaggio: si può ritrovare la pace solo accettando il mistero del dolore e della finitezza, assumendo questi misteri nella nostra vita, perché è solo accettando il mistero della croce che si può giungere al superamento della nostra finitudine e vivere il mistero della resurrezione.

Il corpo morente: dignità del morire e (in)disponibilità della vita

Per capire la condizione di malattia occorre comprenderne la portata negativa. La malattia è fenomenologicamente prioritaria ma epistemologicamente derivata (cioè spiegare la malattia implica spiegare la salute). Al di là di modelli puramente statistici (Boorse: salute come funzionamento normale, cioè statisticamente medio o tipico della specie) o relativistici (Engelhardt: malattia come costruzione sociale dipendente da interessi, devianza da un ordine socialmente costituito), è importante per la riflessione morale un approccio soggettivo-esistenziale alla salute come armonia dell'esperienza corporea e dell'es-sere nel mondo (Leriche: la salute è la vita nel silenzio degli organi). Quindi malattia come disagio, alterazione della capacità di reagire dinamicamente al mondo, improvvisa evidenza della frattura corpo-spirito (disincarnamento). Quindi anche improvvisa presa di coscienza della corporeità, dovuta alla non trasparenza del corpo; esperienza dualista che rompe con la fenomenologia ordinaria dell'unità psicosomatica.

La malattia induce un rapporto di oggettivazione con il proprio corpo, sia perché lo sentiamo come prima non ci accadeva sia perché esso diviene oggetto di un conoscere intenzionale, non più solo di un conoscere reale; la conoscenza di esso è ora mediata da un'altra persona che lo conosce meglio di noi, che ne vede parti che non abbiamo mai visto. *Disease vs. illness*: avere una malattia/essere malati; malattia come crisi, interruzione dell'unità narrativa dell'esistenza individuale. Ciò crea il problema di mettere in tensione il livello della comprensione fisiopatologia con cui è primariamente alle prese il medico, con quello della comprensione esistenziale che nel paziente si interseca con quella scientifica derivante dal medico; i problemi di comunicazione in medicina nascono da questa asimmetria e pluralità di prospettive. La malattia ostacola la comunicazione, non solo perché l'esperienza del dolore è resistente al linguaggio intersoggettivo, ma anche perché la sofferenza del paziente investe dimensioni più profonde di quella che è, eventualmente, oggetto del medico.

Possiamo riassumere le dimensioni esistenziali della malattia nelle cinque descritte da Toombs: perdita di integrità del proprio corpo; perdita di certezza, della fiducia nelle proprie capacità; perdita di controllo, su di sé e nel rapporto col mondo; perdita della libertà d'agire; perdita del mondo familiare.

Morire nell'età della tecnica

La situazione è resa più problematica dalle particolari condizioni del morire nell'età della tecnica: sproporzione tra capacità diagnostiche e terapeutiche; la morte non è più improvvisa, ma annunciata (malattie a insorgenza tardiva); si muore più spesso per patologie croniche (cancro, malattie cardiovascolari) che acute (malattie infettive); il processo è più lungo perché meglio controllato, ma più doloroso (prolungamento della malattia, presenza di presidi tecnici altamente invasivi); spesso si ritarda la morte ma a scapito della qualità della vita; condizioni iatrogene (PVS). Perciò non sempre è giusto fare tutto ciò che si può fare; i progressi scientifici e tecnologici alimentano la mitologia di un'inesorabile avanzata della scienza verso il traguardo di una salute totale.

Tutto ciò non agevola il confronto con la realtà della morte, favorendone piuttosto la censura civile e la rimozione. Analizzando per primo le difficoltà della cultura contemporanea in riferimento alla morte, il sociologo Geoffrey Gorer ha parlato efficacemente di una qualità "pornografica" della morte. Essa si definisce in rapporto a due fattori. In primo luogo, la

censura sistematica che della morte viene fatta nell'ambito della comunicazione diretta e ordinaria. In secondo luogo, la morte non viene semplicemente ignorata, ma è piuttosto fatta oggetto di una comunicazione "selvaggia", cioè sistematicamente distorta. La morte non è semplicemente assente dalla comunicazione pubblica, ma è presente solo nelle sue forme non ordinarie: la morte è sempre quella tragica, ingiusta, violenta, cioè la morte colta nelle sue forme eccessive, possibilmente spettacolarizzate, non in quelle più familiari, suscettibili di riguardare ciascuno.

A motivo di questa sua presenza distorta, il discorso sulla morte è privato di ogni valore esistenziale, della capacità di riguardare il senso della vita di ognuno; come la malattia, la morte diventa a sua volta argomento di una comunicazione obiettiva, distaccata, che non contribuisce a superarne la censura. Anche il discorso che la medicina scientifica propone sulla morte contribuisce a rafforzarne la rimozione; esso si limita a raccomandare un'attitudine tecnica nei confronti della malattia come unica strategia pertinente, una sorta di delega della sua gestione al potere medico, a scapito di ogni valenza di tipo esistenziale, di ogni questione di senso che la malattia e la morte sono in grado di generare.

La malattia mortale nel suo aspetto esistenziale pone problemi di senso: perché mi è accaduto questo, perché ora, perché a me, che senso ha vivere con la malattia mortale, che senso ha la morte, se esiste Dio, perché il male? La solitudine del morente di cui parla Norbert Elias è la condizione di un individuo che, a differenza di quelli che lo hanno preceduto nel corso dei secoli, è sprovvisto di ogni elaborazione culturale riguardo alla morte, non dispone cioè, e nemmeno ne dispongono coloro che lo accudiscono, di forme codificate, di costumi e simboli riconosciuti e accettati per poterne parlare. Il morente risulta così alienato dalla propria morte, essendo privato di risorse per elaborare il proprio vissuto su di essa. Da un lato, il linguaggio della compassione appare fuori moda nel contesto contemporaneo ed è gravato dal sospetto di paternalismo; dall'altro, adottare uno stile di franchezza e onestà richiederebbe un coinvolgimento reale ed esigente che le condizioni della medicina ospedaliera odierna non sembrano poter consentire. La conseguenza è che spesso il paziente viene liquidato con mezze frasi, quando non è del tutto privato della verità sulla propria condizione mortale, attraverso un meccanismo di infantilizzazione da parte dei curanti, che preferiscono rivolgersi ai parenti, demandando loro il compito di una eventuale comunicazione con il morente.

In questo modo, il pensiero della morte, inarticolato e represso perché impossibilitato a trovare espressione concreta, a trovare sfogo e consolazione nel dialogo, diventa intollerabile, e le emozioni che esso suscita si fanno inesprimibili. Morire diventa sempre più un fatto clandestino, nel quale la virtù suprema del morente è la discrezione: come ha scritto Vladimir Jankélévitch, bisogna morire *"pianissimo, quasi in punta dei piedi"*. Al morente viene paradossalmente imposta l'etica del rispetto per chi lo accudisce, cioè il dovere di esibire il meno possibile lo spettacolo della propria sofferenza; analogamente, a seguito della morte di una persona cara, è diventata sconveniente ogni forma di lutto: come diceva già Gorer, anche all'interno della famiglia piangere è lecito solo da soli e in segreto, *"come una specie di masturbazione"*.

Riconoscendo la problematicità obiettiva della situazione, la cultura contemporanea ha reagito costruendo una riflessione rinnovata sulla condizione della malattia terminale e sui modi del morire, che parte appunto dalla contestazione critica degli effetti disumanizzanti di

certi aspetti del progresso tecnologico. La soluzione proposta dalla bioetica si articola in una duplice strategia: da un lato, la strategia anestetica, in base alla quale obiettivo fondamentale per venire incontro alle difficoltà del morire nell'età contemporanea sarebbe quello di eliminare il dolore; il dolore è un'esperienza inutile e insensata, una vita gravata di dolori non ha qualità sufficiente per essere degna di essere prolungata, l'eliminazione della sofferenza può e deve giungere all'eliminazione del sofferente, sia che questi ne faccia richiesta sia che non sia più in grado di farlo (eutanasia volontaria/non volontaria). D'altro lato, e sinergicamente, si percorre la strategia autonomistica, in base alla quale l'obiettivo fondamentale è la soggettivizzazione del processo del morire: ciò che conta, in questo caso, è che ogni scelta sia dettata dal paziente stesso, che egli abbia l'opportunità di esprimere i propri valori nel processo del morire, di percorrere tale processo in armonia con il proprio piano di vita o con la propria concezione del bene. In questa linea si enfatizza l'eutanasia volontaria, ma anche la compilazione di direttive anticipate, mediante le quali l'autodeterminazione individuale si prolunga al di là della capacità fisica di prendere decisioni e si fa valere nei momenti in cui la consapevolezza del paziente è irrimediabilmente perduta.

Entrambe queste strategie hanno dalla loro ragioni pertinenti: non si può negare l'importanza di inserire sempre più e sempre meglio nell'armamentario terapeutico l'attenzione ai sintomi, la terapia del dolore in particolare, ma in generale un'attenzione olistica ai bisogni fisici e psichici la cui soddisfazione è in grado di elevare la qualità della sua vita e di proteggere la dignità del suo morire. Né, d'altro canto, si può negare che, proprio al fine di preservare tale dignità, il paziente deve essere consapevole della propria malattia, ed essere posto in grado di affrontare in prima persona le scelte terapeutiche, ad esempio rinunciando al proseguimento degli sforzi terapeutici, laddove questi si configurino (o tali gli appaiano) come interventi sproporzionati, come forme di inutile accanimento terapeutico. E la stessa compilazione di direttive anticipate non può esser esclusa come mezzo per sostenere e alimentare una relazione terapeutica basata sulla fiducia e sulla franchezza reciproca.

Tuttavia, occorre anche denunciare l'insufficienza di queste strategie, che, concependo la vita come un bene disponibile, rimuovono sistematicamente le questioni più profonde del problema, ossia le dimensioni simboliche ed esistenziali del cimento con la morte. La lotta contro il dolore e la partecipazione ai processi decisionali costituiscono dei presupposti per vivere adeguatamente la propria morte, per confrontarsi autenticamente con essa e scegliere responsabilmente di fronte ad essa; in molta letteratura bioetica, sembrano invece essere non i mezzi, ma i fini in sé. L'inconsistenza di questa posizione appare ove si consideri la stretta relazione che intercorre tra la dimensione fisica del dolore e quella spirituale della solitudine e della difficoltà ad affrontare la propria morte: la percezione del dolore è fortemente incrementata da fattori psicospirituali come l'angoscia di morte, il senso di colpa, l'isolamento, la sensazione di essere di peso agli altri. Perciò, un approccio puramente organicistico al dolore è unilaterale dal punto di vista teorico e inefficace da quello pratico. Ancora, la semplice sottolineatura del principio di autonomia, della possibilità di operare delle scelte, serve a poco se non si accompagna con la predisposizione di un contesto assistenziale che sostenga tale capacità decisionale. L'approccio bioetico presuppone una concezione troppo individualistica della dignità umana, in base alla quale quest'ultima si identificherebbe in fondo con l'autosufficienza; l'impertinenza di questa posizione sta nel

fatto che la dignità non è qualcosa che inerisca all'uomo indipendentemente dalla sua relazione pratica con altri, ma si realizza solo nell'atto del suo effettivo riconoscimento intersoggettivo. Per questo, dare senso alla propria vita non sembra possibile al di fuori di una relazione interpersonale di riconoscimento. D'altro canto, la pietà che pure fa parte dell'ar-mamen-tario retorico della bioetica contemporanea non può equivalere alla semplice registrazione e all'accoglimento della richiesta del paziente di morire. Questa impostazione esclude ogni sforzo di interpretare quella richiesta oltre il suo significato letterale, ma soprattutto impedisce al paziente stesso di chiarirsi le proprie emozioni, in modo da non prendere le proprie decisioni supreme sull'onda di emozioni transitorie e non adeguatamente ponderate, ma di affrontare la prova della morte con coscienza e libertà.

L'approccio bioetico standard, basato sulla disponibilità della vita, appare come il tentativo di trovare una scorciatoia per eliminare alla radice il problema del confronto con la propria morte, e di fornire un aiuto effettivo e non umanamente disimpegnato al morente. Predisporre le condizioni per una morte buona sembra esigere un cammino più lungo e impegnativo. Tale cammino implica in primo luogo rompere la censura, superare la clandestinità che affligge il vissuto del morente, trovare i gesti e le parole per aprire uno spazio di comunicazione con il morente a riguardo della sua morte. Occorre saper vedere nel corpo che si avvia alla distruzione il permanere della persona, saper raggiungere quell'identità umana che ancora non si è spenta, sebbene si manifesti ora in una presenza corporea segnata drammaticamente dagli insulti del male. Questo comporta per il curante il rischio di doversi confrontare con la propria morte, di lasciarsi interpellare dalla situazione dell'altro come da un destino che gli è proprio. Obiettivo di questo accompagnamento non è solo fornire al paziente un sollievo psicologico, ma anche contribuire a creare le condizioni per una capacità di decisione morale di fronte alla morte; non una scelta tra vivere e morire (tra il prolungamento delle cure e l'eutanasia o la sospensione delle terapie), ma la scelta di come morire, di come vivere la propria morte. Accompagnare ad una buona morte esige quindi l'attivazione di risorse di compassione e solidarietà attraverso lo strumento della parola; esige che si attivi un dialogo coinvolgente, che metta in questione il senso stesso della vita e della morte. Tale dialogo, in quanto non può prescindere dalla domanda sull'insondabile futuro che spetta al morente, giunge a chiamare in causa Dio stesso: da un lato, come nella protesta di Giobbe, egli può essere oggetto di accusa in quanto Creatore Provvidente che lascia le sue creature esposte agli attacchi del male; dall'altro, può venir invocato come fonte di speranza, o rispettivamente di timore, in quanto giudice misericordioso che il morente si appresta ad incontrare. Un simile dialogo esigente si volge però anche all'indietro, a contemplare riflessivamente la vita vissuta per giudicare il senso e la coerenza della propria storia, i valori e le speranze che l'hanno animata; questo può portare a mettere in questione alcune certezze, o ad affrontare questioni importanti da tempo accantonate o rimosse. L'analisi che un morente può esser spinto a fare della propria vita ha carattere critico, è espressione di un giudizio, di un bilancio complessivo che può essere lieve e confortante, ma può anche risultare difficile e amaro.

Sia il movimento in avanti, verso l'oscurità del futuro, sia quello all'indietro, volto alla vita lasciata alle spalle, mobilitano energie psicologiche e spirituali imponenti, che possono condurre alla disperazione, annullare ogni voglia di affrontare gli ultimi momenti, indurre un'attitudine di pura passività e rassegnazione. D'altro canto, possono anche portare a dar

voce a sentimenti più positivi, ad esempio a rivedere i propri errori fino a chiederne perdono ai propri cari o a Dio; questo travaglio spirituale può perfino trovare sbocco in una rinnovata professione di fede nella vita, in un abbandono fiducioso alla speranza che viene da Dio.

La morte buona

Prepararsi ad una morte buona comporta lasciare che l'attuale condizione corporea ci provochi ad una sorta di ricostruzione della nostra vita e della nostra identità; questo sforzo necessita della chiarificazione che solo la comunicazione con un altro attento e disponibile a comprendere può suscitare. Perciò, se da un lato non si può che morire da soli, perché il morente è l'insostituibile e il solitario per eccellenza, tuttavia non è possibile morire bene da soli, non è possibile cioè riconciliarsi con la propria vita e la propria morte, se non attraverso la conferma e il riconoscimento del senso della nostra vita che ci vengono da un altro. La buona morte non ce la possiamo dare da soli: un morente conscio che la sua vita ha perduto ogni valore per i suoi simili, che il bene da lui realizzato non sarà ricordato, o addirittura che la sua morte sarà di sollievo per qualcuno, è impossibilitato a realizzare da sé una buona morte.

D'altro canto, tale riconciliazione presuppone che il bene cui si è dedicata la propria vita non sia un bene disponibile ma piuttosto meriti la disposizione della propria vita. Figura della morte buona è quella di chi riconosce di aver dedicato la propria vita a un bene che la supera, la cui cura può essere affidata ad altri, i quali potranno mettere a frutto quanto si è fatto; muore bene colui che accetta l'esperienza del morire come prova della buona qualità della causa per la quale è vissuto, e che può riaffermare tale causa anche al cospetto della morte. La buona morte è perciò una testimonianza estrema resa al senso della vita, una conferma del proprio consenso alla vita a fronte della sua mortalità. Per appropriarci (indebitamente) di una significativa pagina di Nietzsche, la morte buona è quella *“attuata al momento giusto, in ricchezza e serenità, in mezzo a figli e testimoni: cosicché sia ancora possibile un reale congedo, quando colui che si accomiata è ancora presente, come pure una reale valutazione di quel che si è raggiunto, una somma della vita”* (*“Morale per medici”*, in *Crepuscolo degli idoli*); come dice Zarathustra: *“Nel vostro morire deve ardere ancora il vostro spirito e la vostra virtù, come un vespero sulla terra: altrimenti il morire vi è riuscito male”* (*“Della libera morte”*).

Sommario:

5	Giuseppe Guzzetti, Fondazione Cariplo
7	<i>Il gioco delle sedie</i> , Guido Bertagna S.I.
11	<i>Identità liquide</i> Andrea Dall'Asta S.I.
15	<i>Il corpo e l'albero</i> Stefano Pirovano
19	<i>Contro "il mordi e fuggi"</i> Angela Madesani
21	Elenco opere pervenute
23	Membri della giuria e preferenze
25	Opere
69	Note biografiche
71	Il senso del corpo: le conferenze
73	<i>Bellezza divina e sensi corporei</i> <i>illuminati dallo spirito</i> Franco Manzi
83	<i>Il desiderio del Corpo</i> Silvano Petrosino
89	<i>Chi sono io? La ricerca artistica</i> <i>contemporanea</i> Andrea Dall'Asta S.I.
99	<i>Di fronte al mistero degli altri</i> Gigliola Foschi
103	<i>I corpi del cinema,</i> <i>una propedeutica all'argomento</i> Silvio Danese
109	<i>La biomedicina tra ricerca e clinica:</i> <i>corpo macchina e corpo liquido</i> Carlo Casalone S.I.
117	<i>Corpo e finitudine</i> Anna Mazzucchi
125	<i>Il corpo morente: dignità del morire e</i> <i>(in)disponibilità della vita</i> Massimo Reichlin

