

1. ORSO D'ACQUA
E LA 60° BIENNALE
D'ARTE DI VENEZIA

Claudia Santeroni

2. MODI DI ABUSO
E ANGOSCIA
DELL'INFLUENZA

Vincenzo Cuomo

3. MURATO VIVO

Oscar Giaconia

4. BINGE

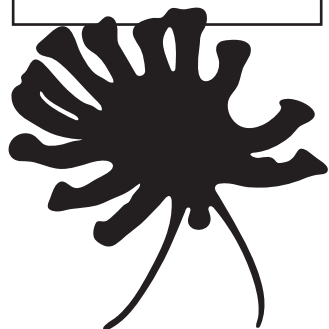
Claudio Kulesko

5. LA TENTAZIONE
DEL PERICOLO

Claudia Santeroni

6. PIERGIORGIO
ODIFREDDI

Intervista



ORSO D'ACQUA è un esperimento che si prefigge d'essere non conforme alle logiche della comunicazione. È un progetto editoriale completamente scisso dalla contingenza. Viene pubblicato una sola volta all'anno, il 31 dicembre. Non contiene pubblicità. Non intrattiene alcuna forma di rapporto economico con l'oggetto del discorso. Include solo contenuti testuali e nessuna immagine: interviste, riflessioni, articoli critici su mostre personali, mostre collettive, performance, video, fiere, eventi d'arte e di cultura contemporanea che non hanno necessità di essere pubblicati a ridosso o durante l'evento, perché richiedono tempo per essere elaborati.

Pi

ORSO D'ACQUA è un'appassionata, e non neutrale, forma di difesa e di reazione.

FORMATO: A4
DIMENSIONI 21x29,7CM
STAMPA: F/R
ORIENTAMENTO: ↑
COLORE: B/W
N° PAGINE: 24

Ho desiderato moltissimo nascesse ORSO D'ACQUA, e credo sia stato strutturato nella forma che più rispecchia questo desiderio. Ho sempre pensato l'arte come la cartina di tornasole perfetta di quello che accade nella nostra società, e forse non solo (si dice che l'Italia sia un laboratorio, il sismografo d'Europa, è forse è vero). Pur amando il mondo dell'arte, e pur sentendomi grata ogni giorno per il lavoro che faccio, ne vedo gli aspetti contraddittori ed inquinanti. Tra questi, quello che più mi ha causato sofferenza ed insofferenza, è indubbiamente la gestione della comunicazione, il suo dover essere subitanea, assoggettata a dinamiche economiche e clientelari, quasi mai polemica. ORSO D'ACQUA vuole essere una lenta risposta, un augurio per disorientarci in questo sistema venato da eccesso di orientamento, una reazione alla piattezza, al conformismo culturale e all'anestesia collettiva. Per questo mio primo contributo su ORSO, ho scelto di dedicarmi ad alcune riflessioni sulla Biennale curata da Adriano Pedrosa.

1. ORSO D'ACQUA
E LA 60° BIENNALE
D'ARTE DI VENEZIA
Claudia Santeroni

2. MODI DI ABUSO
E ANGOSCIA
DELL'INFLUENZA
Vincenzo Cuomo

3. MURATO VIVO
Oscar Giaconia

4. BINGE
Claudio Kulesko

5. LA TENTAZIONE
DEL PERICOLO
Claudia Santeroni

6. PIERGIORGIO
ODIFREDDI
Intervista

Il 22 aprile è finita la Biennale di Venezia. Conclusi i giorni della pre-apertura dedicati a giornalisti ed esperti di settore, avvenuta l'apertura al pubblico vera e propria, il clamore del mondo dell'arte si attenua notevolmente. Considerazioni in ordine sparso, nell'augurio che alcune fungano da moniti per il 2026: non esiste alcuna esclusività nell'andare a visitare la Biennale durante la pre apertura. L'orda di persone che si muove tra Arsenale e Giardini rende impossibile prestare la giusta attenzione sia alle opere sia al progetto allestitivo, ed il quantitativo di gente è addirittura pericoloso per la salvaguardia di alcuni lavori. Beffardamente, il padiglione italiano invita all'ascolto, ma c'è talmente tanto chiacchiericcio che il proposito si annichilisce in partenza. La consueta disorganizzazione della kermesse fa a tratti sorridere (scritte NO EXIT praticamente sovrapposte a quelle dell'uscita, come d'abitudine) e a tratti esaspera: code infinite per entrare ai padiglioni (in quello tedesco, una volta entrati si scopre che c'è un'altra coda internal), code per andare in bagno (insensatamente pochi), code per prendere da bere e da mangiare, cestini straripanti, buffet presi d'assalto. Da questa pleora affamata e non messa nelle condizioni di espletare i propri bisogni, si volevano escludere, come d'abitudine, gli artisti italiani. La questione più surreale è infatti quella degli inviti rigettati agli artisti: decine e decine, anche rappresentati da gallerie italiane, si sono visti rifiutare l'accredito, quando invece non dovrebbero neanche doverlo domandare, visto che se non ci sono gli artisti alla pre-apertura, non è chiaro chi dovrebbe essere titolato a presenziare. La Biennale Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere riflette, come forse è giusto, le origini del suo curatore, Adriano Pedrosa. Abbiamo pensato sin dal primo momento che sarebbe stato interessante sapere cosa ne pensano i sudamericani di questo progetto, così lontano dallo sguardo europeo ed occidentale (è il nostro faticoso e scomodo compito di "operatori del mondo dell'arte" quello di essere presenti a Venezia durante la pre-apertura, ed è incombenza d'alcuni di scrivere rispetto a quanto s'è visto, ma la pretesa di avere il giusto equipaggiamento per discettare su tutto è puerile, anche perché nel caso specifico delle opere di questa Biennale mancano proprio le fondamenta culturali per poterle leggere in profondità).

È plausibile supporre che un brasiliano o un libico non si sarebbe sentito affatto straniero visitando l'Arsenale, tutt'altro. Specularmente, si può dire che questa modalità di presentare il concetto di straniero è perfettamente adesa ai canoni italiani, che nello straniero individuano l'indigeno, il tribale e l'extracomunitario - qualunque cosa questa parola trasudante razzismo voglia significare - e

non invece quello che semplicemente è estraneo alla loro sensibilità: l'unheimlich freudiano mette in risalto quanto quello che ci è familiare possa scuoterci intimamente, poiché nel suo essere identico a come lo conosciamo, non lo riconosciamo, lo avvertiamo altro. Questo è un altro modo, più sottile, di sentire lo straniero. Fondamentalmente, si ha l'impressione che stranieri ovunque, sia una formula di parole paravento, piuttosto che di sostanza. Non riesco ad esimermi dal dire che ho l'impressione che la scelta del curatore dichiaratamente queer e che "vive e lavora nel sud del mondo" sia venata di strumentalismo e pretestuosità. Anziché occuparsi frontalmente delle enormi questioni che permeano la contemporaneità, il sistema dell'arte si solleva dal prendere posizioni, ammantando se stesso (analogicamente alla tessera del PD dedicata a Berlinguer; invece che abbracciarne nel profondo i valori, si usa la sua immagine come riparo ipocrita).

Ma, siccome anche queste restano ipotesi speculative, atteniamoci ai fatti. Son stati privilegiati artisti che non hanno mai esposto prima alla Biennale. Nel complesso, emerge decisamente che il progetto curatoriale sia improntato attorno ad "artisti outsider" ed "artisti indigeni". È una scelta, a suo modo forte, e d'averla compiuta va dato atto a Pedrosa. Su quale sia il lascito, ho dei dubbi. In questo senso, il curatore è stato lucido e onesto:

Questa non è l'ultima né l'unica Biennale possibile. "Stranieri Ovunque" è un'espressione molto ricca e penso sia solo una traiettoria che ho ritenuto potesse essere interessante. (l.)

La presenza di artisti strutturati e riconosciuti a livello internazionale è, nel mio modo di vedere, imprescindibile, perché i loro lavori sono quelli che segnano un'epoca e, nella migliore delle ipotesi, la interpretano e incarnano (al netto del fatto che le storie parallele possono talvolta essere più interessanti delle narrazioni dominanti). Questo non significa non lasciare spazio alla sperimentazione e alle presenze inattese, ma creare una compartecipazione tra storico e contemporaneo, sperimentale e consolidato che sia d'arricchimento per entrambe e le parti.

Questa impresa si è qui tentata accostando artisti autodidatti con quello che viene definito "un ipotetico esperimento curatoriale volto a mettere in discussione i confini e le definizioni del Modernismo" - espressione in cui il vocabolo ipotetico sembra del tutto casuale. In parole povere, artigianato etnico ed estetica queer puntellati di Museo del 900. Per essere inclusivi le differenze andrebbero evidenziate e valorizzate, perché è nella ricchezza della pluralità che risiedono la tolleranza e la coesistenza pacifica, non nel livellamento e nell'uniformazione, e tantomeno nelle trovate linguistiche sprovviste di un possibile contraltare fonetico. Si ambirebbe sentirsi stranieri ovunque grazie a attraverso evocano le opere, indipendentemente dalle narrazioni.

l.

DICHIARAZIONE RESA IN UNA INTERVISTA FATTA AD ADRIANO PEDROSA DA ALBERTO VILLA SU ARTRIBUNE.

[HTTPS://WWW.TRIBUNE.COM/ARTI-VISIVE/ARTE-CONTEMPORANEA/2024/02/INTERVISTA-ADRIANO-PEDROSA-BIENNALE/](https://www.tribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2024/02/intervista-adriano-pedrosa-biennale/)

- PREMESSA È mia convinzione che le strategie messe in campo dai poeti e dagli artisti per sottrarsi a ciò che Harold Bloom ha definito angoscia dell'influenza possano essere reinterpretate – paradossalmente in positivo – come strategie parassitarie di abuso della creatività di altri. Che l'abuso preceda l'uso è un principio "parassitario" – esposto per primo da Michel Serres (l.) – che non è solo una caratteristica del vivente in quanto tale – e forse non ha a che fare solo con la vita – ma è centrale anche per comprendere cosa significhi comportamento culturale – in un'accezione ontologicamente allargata e non antropo-centrata – ed è, quindi, un imprescindibile presupposto di ciò che genericamente si intende con creatività artistica.
1. ORSO D'ACQUA
E LA 60° BIENNALE
D'ARTE DI VENEZIA
Claudia Santeroni
 2. MODI DI ABUSO
E ANGOSCIA
DELL'INFLUENZA
Vincenzo Cuomo
 3. MURATO VIVO
Oscar Giaconia
 4. BINGE
Claudio Kulesko
 5. LA TENTAZIONE
DEL PERICOLO
Claudia Santeroni
 6. PIERGIORGIO
ODIFREDDI
Intervista

Da che sono al mondo e in un mondo, da che esistono, i viventi abusano dell'energia, degli strumenti tecnici, della cultura che trovano nell'ambiente. L'abuso è fisico, biologico, culturale, tecnico. Per i viventi umani esso comprende anche le tradizioni linguistiche e le idee da quelle tradizioni veicolate. Nessun tipo di "creatività" può prescindere dall'abusare di ciò che potremmo chiamare le ricchezze trovate. Ricchezze che sono ricavate da altre ricchezze. Ricchezze che non sono "proprietà" di nessuno. Certo, il possesso, l'impossessamento, anche violento, è una caratteristica comune e diffusa tra i viventi e, quindi, anche tra i viventi "umani". Tuttavia, mentre l'abuso è una condizione trascendentale di qualsiasi forma

di vita, l'impossessamento è solo una sua variante contingente.

Ora, prima di svolgere ulteriormente questo assunto, è bene porsi una domanda, che ha a che fare solo con i viventi che si riproducono sessualmente e non per scissiparità: di che individuo parliamo? Qual è l'individuo parassita? La risposta è che, in questo caso, l'individuo non è una pietra né un individuo scisso da un altro individuo come nel caso degli animali unicellulari. La risposta che trovo più corretta è che in questo caso si tratti sempre di una diade o di una bolla formata da l'individuo e da una porzione di ambiente biologico con la quale l'individuo instaura dalla nascita un rapporto simbiotico (2.); "parte" di ambiente che, nei mammiferi, potremmo chiamare ambiente para-placentare (nel senso di sostituto dell'ambiente placentare vero e proprio, perso alla nascita). Tornando quindi alla nozione della primarietà dell'abuso, e riferendoci per comodità agli animali-umani, dovremmo aggiungere che le bolle simbiotiche (cioè gli individui concreti), a loro volta, possono instaurare o meno rapporti contingentemente simbiotici oppure predatori con altre bolle simbiotiche (o diadi, se vogliamo seguire il lessico proposto da Sloterdijk (3.)) o, più genericamente, con gli ambienti naturali, tecnici, e culturali in cui esistono. Che tali rapporti "contingenti" assumano caratteristiche simbiotiche o predatorie, dipende dall'ampiezza o meno delle specifiche

ricchezze (fisiche, biologiche, tecniche, culturali) che è possibile abusare. Ciò spiega il motivo per cui, sul piano strettamente biologico, i gruppi umani che sono vissuti nel Paleolitico, nonostante abbiano dovuto affrontare la violenza della natura, abbiano potuto sopravvivere – ma la vita ha sempre la forma della sopravvivenza – abusando dell'ambiente e prescindendo da diritti di "proprietà". È con la civilizzazione neolitica che sono nati i diritti di proprietà sulla Terra. Da allora ogni forma di diritto, anche i diritti umani e i diritti civili, hanno la forma di diritti di proprietà. Questo è un punto estremamente delicato, perché anche la nozione "liberale" e occidentale di libertà è radicata nel diritto di proprietà. Discorso lungo, complesso e anche eticamente difficile. Il paradosso è che il mondo in cui oggi esistiamo appare dilaniato a ogni livello da conflitti di proprietà indecibilmente legati a conflitti di libertà. Ma, terminando la premessa, lascio (apparentemente) invaso questo problema generale per affrontare una questione molto più specifica, che è quella dei diritti di proprietà intellettuale. Tuttavia l'affronterò mettendo tra parentesi tutti gli aspetti prettamente economici e giuridici, e isolando una questione nella questione, vale a dire quella dell'angoscia dell'influenza.

Quel che segue è un commento al famoso (e influente) libro di Harold Bloom *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (1997).

CLINAMEN

Prima di parlare della prima strategia che il poeta e l'artista possono mettere in campo per sottrarsi o ridurre l'angoscia di essere influenzati da altri, Bloom dà una breve, ma rivelativa, definizione di cosa si intenda (lui intenda) per influenza.

L'INFLUENZA POETICA È IL SENTIMENTO – SORPRENDENTE, TORMENTOSO, INCANTEVOLE – DELL'ESISTENZA DI ALTRI POETI, QUAL È SENTITO NELLE PROFONDITÀ DEL QUASI PERFETTO SOLIPSISTA, DEL POETA POTENZIALMENTE FORTE. [...] LA POESIA STA DENTRO DI LUI, E TUTTAVIA EGLI ESPERISCE LA MISERIA E LO SPLENDORE DI ESSERE TROVATO DA POESIE – GRANDI POESIE – FUORI DI LUI. (4.)

Subito dopo Bloom sostiene che l'angoscia dell'influenza sia «il terrore di sentire minacciata la propria autonomia» (5.) da un potere esercitato da altri. Mi sembra evidente che egli condivida – o faccia finta di condividere – un assunto: che il poeta o l'artista in generale, siano (tendenzialmente) soli nella creazione e che, nel momento stesso in cui cercano di esprimere la loro creatività si accorgono che tale creatività non è la loro; sentono che la ricchezza espressiva che considerano la propria non lo è affatto: la poesia arriva a loro da fuori. Tuttavia, dal

momento che è del tutto plausibile, stando al discorso di Bloom, che anche gli altri poeti "forti" che lo precedono abbiano provato la medesima angoscia di trovare dentro di sé l'altro da sé, tale angoscia di essere posseduti da altri – che può assumere connotati divini, astrologici, diabolici, psicoanalitici, dovremmo aggiungere – deve essere intesa come qualcosa che precede e segue se stessa. Ma credo che sia evidente che essa si radichi nel presupposto del "solipsismo" del poeta/artista da cui il discorso bloomiano parte e al quale continuamente ritorna. Se, invece, capovolgessimo tale prospettiva, assumendo quella parassitaria, in base alla quale la forma stessa della vita è la sopravvivenza e che sopravvivere significa innanzitutto abusare delle ricchezze fisiche, biologiche, tecniche, culturali che si trovano nell'ambiente, le strategie di sottrazione all'influenza analizzate da Bloom, apparirebbero tutte strategie (e/o tattiche) di abuso. È chiaro che, in tal modo, esse, da strategie per evitare o depotenziare questa peculiare forma di angoscia, si trasformerebbero in strategie di invenzione, innanzitutto nel senso di tecniche di ritrovamento imitativo e di variazione di modelli trovati nella tradizione. La creatio artistica, in

tale prospettiva, non è mai ex nihilo, ma sempre ex aliquo. Vediamo, quindi, quali siano tali "strategie". Bloom chiama la prima clinamen – prendendo in prestito il termine da Epicuro e Lucrezio. Buttandola in teologia (cristiana), egli dichiara esplicitamente che il poeta "forte" si sente nella posizione di Satana. Cosa significa? Vuol dire che egli, nonostante sia persuaso di esistere, in quanto "puro spirito", prima della creazione – cioè di essere la fonte non solo della sua creatività ma anche di ciò che crea, della sua opera –, nell'effettivo creare l'opera si sente costretto dalla sua finitezza a fare i conti con un'opacità essenziale, che non è solo la limitatezza del suo corpo, ma anche (e soprattutto) il necessario venire dopo, con la sua opera, rispetto alla tradizione (di opere) che lo precede. Bloom sostiene che questa sia una posizione "satanica" perché, per creare, il poeta forte deve necessariamente fare i conti col già creato in cui è "caduto", senza averlo deciso.

LO STATO DI SATANA È DUNQUE LA COSCIENZA DI UN DUALISMO, DELL'ESSERE INTRAPPOLATO NELLA FINITEZZA, NON SOLO NELLO SPAZIO (NEL CORPO) MA ANCHE NEL TEMPO (NEL TEMPO CRONOMETRICO). ESSERE PURO SPIRITO, E TUTTAVIA RICONOSCERE IN SE STESSO IL LIMITE

1. SERRES 2022. PER UNA INTRODUZIONE AD UNA FILOSOFIA PARASSITARIA DELL'ARTE VEDI CUOMO 2024.
2. L'ANTERIORITÀ DELLA SIMBIOSI SUL PARASSITISMO "IN SENSO STRETTO" È, IN EFFETTI, UNA SORTA DI ERRORE DI PROSPETTIVA, PERCHÉ BUONA PARTE DEGLI INDIVIDUI VIVENTI SONO BOLLE SIMBIOTICHE CHE, A LORO VOLTA, POSSONO INSTAURARE O MENO RELAZIONI SIMBIOTICHE OPPURE PREDATORIE CON ALTRI VIVENTI E ALTRI AMBIENTI DI VITA.
3. SLOTERDIJK 2013.
4. BLOOM 2014, 16.
5. IBIDEM.

DELL'OPACITÀ; AFFERMARE DI ESISTERE DA PRIMA DELLA CREAZIONE-CADUTA, E TUTTAVIA ESSERE COSTRETTO A SOTTOMETTERSI AL NUMERO, AL PESO E ALLA MISURA: È QUESTA LA SITUAZIONE DEL POETA FORTE, DELL'IMAGINAZIONE POTENTE, QUANDO EGLI AFFRONTA L'UNIVERSO DELLA POESIA, LE PAROLE CHE CI FURONO E CHE CI SARANNO, IL TREMENDO SPENDERE DELL'EREDITÀ CULTURALE. (6.)

La condizione che Bloom definisce "stato di Satana" è intrinsecamente antinomica: il poeta sente che la sua stessa attività creativa non è la sua ma di altri. Il suo è un vero e proprio "inferno". Ma ecco la strategia del clinamen, che è, in base al suo stesso concetto, una strategia della caduta: è nel cadere che accade la deviazione, lo scarto.

[...] IL CLINAMEN DEV'ESSERE PENSATO SEMPRE COME SE FOSSE SIMULTANEAMENTE INTENZIONALE E INVOLONTARIO, LA FORMA SPIRITUALE DI CIASCUN POETA E IL GESTO GRATUITO CHE OGNI POETA COMPIE QUANDO IL SUO CORPO, CADENDO, TOCCA IL FONDO DELL'ABISSO. [...] IL POETA FORTE INFATTI DICE "MI SEMBRA DI AVER SMESSO DI CADERE; ADESSO SONO PROPRIO CADUTO; DI CONSEGUENZA, ECCOMI ALL'INFERNO"; MA MENTRE LO DICE, STA ANCHE PENSANDO: "MENTRE CADEVO, HO COMPIUTO UNO SCARTO; DI CONSEGUENZA, ECCOMI IN UN INFERNO MIGLIORATO ALQUANTO DA QUELLO CHE HO FATTO" (7.).

Bloom ci sta forse dicendo che, nel momento in cui il poeta "forte" si sente caduto nella sua stessa attività creativa, perché quest'ultima non è ciò di cui egli è fonte ma è ciò in cui "sata-

nicamente" cade, allora non gli resta che persuadersi che il modo in cui è caduto, il modo in cui sta nell'alienato inferno della creazione sia la sua sola originalità. Tale clinamen, tale scarto nella caduta, ci dice Bloom, è intenzionale e involontario. Ma riflettiamo su queste due aggettivazioni, adottando, invece, la prospettiva dell'abuso parassitario. Lo scarto è da intendere, innanzitutto, come una tattica nell'accezione di de Certeau (8.), quindi deve essere inteso nella prospettiva non del "creatore", ma del "consumatore" che, consumando, esegue continuamente degli scarti tattici, degli scarti di abuso, come un hacker. Questi scarti sono un misto di intenzionalità e di involontarietà per due ragioni principali, a mio avviso. La prima è che l'abuso non è mai rivolto in una sola direzione ma, quasi strutturalmente, assume la forma della connessione tra "elementi" (opere, materiali, media...) eterogenei. La seconda è che tali connessioni-scatti sono più spesso trovati che cercati. Tuttavia, Bloom mette esplicitamente in gioco anche la questione della gratuità dello "scarto" come luogo-rifugio della "libertà" soggettiva dell'artista. Parla di "gesto gratuito" e dà a intendere che di tale gratuità il poeta si accorge solo alla fine della sua "caduta". Ma ciò non risolve, ma complica la questione. Tale "gratuità" è del poeta oppure è qualcosa in cui il poeta "cade" senza poterlo scegliere? E, ancora, chi ci dice che, in tale gesto gratuito (vale a dire "senza ragion sufficiente" che lo spieghi), il poeta non stia

seguendo, a sua volta, un algoritmo culturale (9.) senza saperlo? L'opacità del suo creare non sembra poter essere eliminata, perché nessun poeta è trasparente a se stesso, né può avere completo accesso al suo essere. Tuttavia, il gesto gratuito che caratterizzerebbe il clinamen, che sia una mera ripetizione di un algoritmo culturale, un'invenzione del "quotidiano" (de Certeau) oppure una geniale invenzione, vale a dire una rivelativa connessione tra eterogeneità, si radica comunque nel campo dell'abuso parassitario.

TESSERA

Torniamo a seguire Bloom nel suo elenco tipologico. La seconda strategia che egli individua è quella della tessera.

Il protagonista del discorso è il medesimo: il poeta forte. Ma il modo per proteggersi dall'angoscia dell'influenza consiste nel (tentare di) mostrare che la poesia dei predecessori manchi di qualcosa di essenziale, di una "tessera" che è necessario aggiungere e che, proprio in tale aggiunta, la creatività del poeta forte si manifesterebbe nella sua autonoma specificità.

Nella tessera, il poeta più giovane produce ciò che la sua immaginazione gli dice potrebbe completare la poesia del precursore che altrimenti resterebbe "troncata", un "compimento" che è un fraintendimento quanto lo è lo scarto revisionistico. (10.) È molto interessante la chiusa di questa notazione

di Bloom: mettendo insieme la strategia della tessera con quella dello scarto – ma questa sua indicazione ha il valore di una caratteristica comune a tutte le forme di "revisionismo" messe in campo dai "poeti forti" per limitare l'angoscia di influenza – sostiene che si tratti comunque di "frintamenti" dell'opera dei poeti precedenti.

Poche pagine prima, Bloom definisce ulteriormente le caratteristiche dell'angoscia di influenza, sostenendo che essa consisterebbe nella «paura che insorge nell'attesa di essere inondati» (II.) dall'opera del predecessore e indica, al contrario, nel "buon lettore" colui/colei che «desidera precisamente di annegare» (I2.). Nonostante il fatto che anche il "lettore" (Bloom lo sa bene) legga in base ai suoi orizzonti di attesa e alle sue prospettive cognitive, egli non lo considera affatto un "traditore" che "frintenda" l'opera che legge. Magari il "buon lettore" potrebbe essere considerato (anche a ragione) un "ingenuo", ma non mi sembra questo il punto centrale della contrapposizione tra il "poeta forte" e il "buon lettore". Infatti, la questione fondamentale è un'altra; non riposa nell'antitesi tra il più o meno consapevole "frintamento" e l'"ingenuità", bensì tra due opposti atteggiamenti "psichici" di fronte

agli "influssi" culturali; il primo atteggiamento, quello del "poeta forte", è evidentemente reattivo dinanzi al "pericolo" che l'angoscia (come sempre) segnala; il secondo, invece, non lo è perché aperto alle contaminazioni, fino ad "annegare" in quel che potremmo anche chiamare il "piacere" della lettura (ed evitando di obiettare a tale desiderio di annegamento la solita, stupida, equiparazione tra "desiderio di annegare" e "morte" della soggettività). Ma torniamo alla strategia della tessera, perché Bloom ci dice ancora qualcosa di importante:

[...] LA TESSERA RAPPRESENTA IL TENTATIVO DI OGNI POETA TARDIVO DI PERSUADERE SE STESSO (E NOI) CHE LA PAROLA DEL PRECURSORE RISULTEREBBE CONSUNTA SE NON VENISSE RISCATTATA ATTRAVERSO UN SUO NUOVO COMPIMENTO E UNA SUA ESPANSIONE NELLA PAROLA DELL'EFÈBO [IL POETA PIÙ GIOVANE] (I3.).

Al di là delle riprese che Bloom fa delle teorie psicoanalitiche freudiane e lacaniane – che lo portano, a mio avviso, a "edipizzare" eccessivamente il suo discorso teorico – la frase appena citata chiarisce opportunamente la scelta della parola tessera. Come Bloom ricorda, la tessera era usata nelle religioni misteriche come "symbolon"

di riconoscimento tra gli adepti. Tuttavia, nel caso della strategia messa in campo dal "poeta forte" che vuole sottrarsi all'influenza del predecessore, si tratta non solo di far rivivere il symbolon nascosto nell'opera di quest'ultimo, ma di completarlo con l'aggiunta essenziale della tessera mancante. In tal modo il poeta "tardo" ritiene di aver raggiunto almeno lo status di co-creatore dell'opera del predecessore.

Tuttavia, basta togliere l'enfasi del discorso dal poeta "forte" e "tardo", perché la medesima strategia della tessera riveli la sua radice parassitaria: senza l'opera del predecessore in cui si trova non solo la prima metà della tessera, ma anche il luogo "necessario" della seconda metà, l'opera del poeta forte, che mostra così la sua evidente "debolezza", non avrebbe alcun significato.

KENOSIS E DEMONIZZAZIONE

Con la strategia della kenosis, il poeta più tardo, per sottrarsi all'influenza del predecessore che sente dentro di sé, si svuota di sé mentre con la demonizzazione apparentemente accoglie l'influenza della poesia del predecessore ma riconoscendo che essa non è altro che una ripresa di un impersonale daimon

6. I, 42-43.
7. I, 55.
8. DE CERTEAU 2010.
9. VEDI MORTON 2021.
10. BLOOM 2014, 77.
11. I, 67.
12. IBDEM.
13. I, 77.

originario. Mi sembra interessante affrontare insieme queste due strategie, perché una è di svuotamento, l'altra di riempimento, per così dire.

Comincio dalla prima.

Bloom ritiene che «la kenosis [sia] un movimento più ambivalente del clinamen o della tessera, e conduce di necessità le poesie più profondamente nel campo dei significati antitetici» (14.). Aggiungerei alla caratterizzazione di ambivalenza anche quella di ambiguità. Il concetto di svuotamento (kenosis) viene esplicitamente ripreso dalla teologia cristiana e fa riferimento allo svuotamento che Cristo avrebbe operato della sua natura divina, per accogliere la natura umana. Solo che tale concetto viene applicato (da Bloom) al "poeta forte" che soffre l'opacità della sua condizione finita innanzitutto perché "precorsa" dal poeta (fortissimo, divino?) che lo precede:

TRAGGO IL TERMINE DI KENOSIS DALLA VERSIONE DI SAN PAOLO DELL'"ABBASSAMENTO" CHE CRISTO FA DI SÉ DA DIO A UOMO. NEI POETI FORTI, LA KENOSIS È UN ATTO REVISIONISTICO NEL QUALE HA LUOGO UNO "SVUOTAMENTO" O UN "RIFLUSSO" IN RIFERIMENTO AL PRECURSORE. QUESTO "SVUOTAMENTO" COSTITUISCE UNA DISCONTINUITÀ LIBERANTE, E RENDE POSSIBILE UN TIPO DI POESIA CHE LA SEMPLICE RIPETIZIONE DELL'AFFLATO DEL PRECURSORE O DELLA SUA QUALITÀ ALTRIMENTI NON PERMETTEREBBE. (15.)

Se volessimo prendere alla lettera il paragone proposto da Bloom, dovremmo dire che saremmo in pieno

delirio teologico trinitario: tra il poeta predecessore e quello che segue ci sarebbe un'identica natura divina e una differenza di "persona". Solo che, anche volendo accettare tale prospettiva, il concetto di kenosis resterebbe fuori da tale relazione intra-divina, perché ha a che fare con il divenire umano di Dio, secondo la teologia cristiana dell'incarnazione. Allora, chi si abbassa e si svuota in questo caso? Il poeta che precede o quello che lo segue? Il padre o il figlio? (registro ancora la prospettiva edipizzante operante in tutto il libro). Prima parlavo di "ambiguità" della nozione critica proposta da Bloom. In effetti si tratta di una ambigua "inversione". È il poeta-uomo, per così dire, che, concependosi della medesima natura divina del poeta precedente, si svuota di sé e dell'altro da sé. Solo che, svuotato di tale medesima natura creativa, forse si libera dal divino predecessore, ma, al contempo, si svuota necessariamente anche da sé. Come fa, allora, a poetare? Se la sua natura e quella del predecessore sono la medesima, come è possibile distruggere la seconda senza distruggere la prima? Certo, potremmo pensare che il ragionamento di Bloom sia qui un'iperbole e che quelle del poeta e del predecessore non siano la medesima natura ma solo nature "affini" o "somialti". Allora – tralasciando il fatto che, continuare a mantenere in piedi la nozione teologica di kenosis, implicherebbe una (inconsapevole) ripresa di antiche eresie –, la questione si trasformerebbe in quella di

una strategia di sottrazione al condizionamento di influenze aliene, in una sorta di purificazione spirituale. Eppure, se, come proponevo, leggiamo insieme la strategia di svuotamento della kenosis con quella di riempimento della demonizzazione, dovremmo concludere che il "poeta forte" che adotta lo svuotamento di sé lo faccia perché convinto di possedere la medesima natura divinamente creatrice del predecessore. Per comprenderlo è importante chiarire il significato specifico che Bloom le attribuisce.

LA DEMONIZZAZIONE TENTA DI ALLARGARE IL POTERE DEL PRECURSORE A UN PRINCIPIO PIÙ VASTO DEL SUO, MA PRAGMATICAMENTE FA DEL GIOVANE POETA PIÙ UN DEMONE E DEL PRECURSORE PIÙ UN UOMO. (16.)

Anche se Bloom, nel capitolo che dedica a questa nuova figura revisionistica, decisamente eccede con il suo schematico e riduttivo utilizzo della psicoanalisi freudiana, il concetto che mette in campo è chiaro. Non essendo in grado di svuotarsi del predecessore, pena il suo inaridirsi, il poeta "giovane e forte" adotta una strategia diversa e astuta: dimostra che il suo predecessore ha attinto ampiamente a un principio creativo demonico cui tutt'attingono, un principio impersonale e trans-individuale. Solo che, a differenza del predecessore, il poeta "giovane e forte" ne è del tutto consapevole e in ciò trova la sua (presunta) superiorità "individuale". Per creare deve necessariamente riempirsi di qualcosa che non è di nessuno e di

cui chiunque può abusare, per tornare alla prospettiva parassitaria. La "creatio" è sempre ex aliquo, come dicevano. L'angoscia dell'influenza ce lo rivela come una inaggirabile verità.

ASKESIS

E, infatti, la figura che segue è quella dell'askesis, del crudele esercizio di scarificazione e sacrificio di "parte" di sé che il poeta può intraprendere. Al di là dell'insieme dei riferimenti poetici che Bloom cita a proposito di tale strategia, una cosa mi sembra evidente. Adottando inconsapevolmente una prospettiva parassitaria, qui non è più in gioco l'identificazione del poeta tardo con quello che lo precede, perché l'influenza delle opere creative di chi precede su chi segue non è più solo data per scontata, ma si trasforma in necessaria condizione di crudele esercizio inventivo. L'ipertrofico io poetico (parassita inconsapevole) protagonista delle prime quattro figure "revisionistiche", si trasforma qui in quello di un poeta davvero "finito", "limitato", "opaco", come tutt*, ma che individua proprio nel suo essere limitato una strategia di invenzione e liberazione. Questa strategia non rifugge dalla limitazione ma la radicalizza, la sceglie sperimentalmente. L'askesis si realizza in un processo di

auto-limitazione, in un crudele esercizio de-creativo di eliminazione di "parti" di sé, in modo che la creatività coincida con un progressivo affinamento – non a caso Bloom parla qui di "sublimazione" (17.) –, attraverso ciò che potremmo chiamare un doppio movimento di catabasi e anabasi, cioè di accoglimento dell'influenza e di separazione da essa, ma separazione che affina.

[ATTRAVERSO L'ASKESIS, IL POETA RIESCE] A FERIRSI SENZA SVUOTARSI ULTERIORMENTE DELLA SUA ISPIRAZIONE. ORA NON È IN GRADO DI AFFRONTARE UN'ALTRA KENOSIS. UN MODO GIUSTO PER EVITARLO, PER LUI, È QUELLO DI AUTOLIMITARSI, DI SACRIFICARE UNA QUALCHE PARTE DI SÉ LA CUI ASSENZA LO INDIVIDUERÀ POI ANCORA DI PIÙ, IN QUANTO POETA. L'ASKESIS, COME FUNZIONANTE MECCANISMO DI DIFESA CONTRO L'ANGOSCIA DELL'INFLUENZA, PORGE UN NUOVO TIPO DI RIDUZIONE ALL'IO POETICO, GENERALMENTE ESPRESSO COME UN ACCECAMENTO O ALMENO UN VELAMENTO PURGATORIALE. [...] IL CLINAMEN E LA TESSERA SI SFORZANO DI CORREGGERE O DI COMPLETARE I MORTI, LA KENOSIS E LA DEMONIZZAZIONE SI ADOPERANO PER REPRIMERE IL RICORDO DEI MORTI, MA L'ASKESIS COSTITUISCE IL DUELLO VERO E PROPRIO, IL COMBATTIMENTO ALL'ULTIMO SANGUE COI MORTI STESSI. (18.)

L'askesis, potremmo aggiungere, cercando di

portare fino in fondo la dinamica parassitaria – che Bloom qui inconsapevolmente segue – consiste certo in ciò che sembra una eliminazione del "superfluo", ma di un superfluo che è e appare tale solo dopo che la "vecchia pelle" del poeta sia stata da lui stesso (o lei stessa) scarificata; perché prima era la sua stessa pelle. Si tratta cioè del doppio movimento della mimesi parassitaria, che, da un lato, è radicale mimetismo, dall'altro è un processo di internalizzazione come risultato di eliminazione di ciò che Reza Negarestani chiama "belongings" (proprietà/appartenenze), ragion per cui l'abusante sopravvivenza parassitaria – che è la forma di vita del parassita, quindi di tutte le forme di vita – può essere effettivamente caratterizzata come un continuare a essere come essendo meno (19.).

APOPHRADES

Arriviamo, così, all'ultima delle strategie revisionistiche analizzate da Bloom, che è quella che egli chiama dell'apophrades, o del giorno nefasto, infausto, specificando che in questo caso si tratta del ritorno dei morti, al centro di alcuni riti "infausti" dell'antica Grecia e dell'antica Roma.

GLI APOPHRADES, I GIORNI SFAVOREVOLI O INFAUSTI NEI

- 14. M, 99.
- 15. M, 97.
- 16. M, 14.
- 17. M, 132.
- 18. M, 131-132.
- 19. NEGARESTANI 2021.

QUALI I MORTI RITORNANO PER REINSTALLARSI NELLE CASE IN CUI UN TEMPO AVEVANO VISSUTO, SOPRAVVENGONO AI POETI PIÙ FORTI, MA CON I POETI FORTISSIMI AVVIENE UN GRANDIOSO E ULTIMO MOVIMENTO REVISIONISTICO CHE PURIFICA ANCHE QUEST'ULTIMO INFLUSSO (20.).

In che cosa consisterebbe tale estremo processo revisionistico, che egli attribuisce solo ai poeti "fortissimi"?

Dopo aver citato una notazione di Borges, secondo cui «gli artisti creano i propri predecessori» (21.), Bloom, non senza gusto per l'iperbole, scrive:

IO MI RIFERISCO A QUALCOSA DI PIÙ RADICALE E (PRESUMIBILMENTE) ASSURDO, VALE A DIRE IL TRIONFO DELL'AVERE SITUATO IN MODO TALE IL PRECURSORE, NEL PROPRIO LAVORO, CHE DETERMINATI PASSI DELLA SUA OPERA SEMBRANO ESSERE NON PRESAGI DELL'AVVENTO DELL'EFÈBO, MA INDEBITATI ANZI CON I RISULTATI RAGGIUNTI DA QUESTO, E ADDIRITTURA DIMINUITI (NECESSARIAMENTE) DAL MAGGIORE SPLENDORE DELL'EFÈBO STESSO. I MORTI POTENTI RITORNANO, MA INDOSSANDO I NOSTRI COLORI E PARLANDO CON LE NOSTRE VOCI, ALMENO IN PARTE, ALMENO IN CERTI MOMENTI, MOMENTI CHE TESTIMONIANO DELLA NOSTRA PERMANENZA, NON DELLA LORO (22.).

Mentre il fondamento "teologico" della figura della kenosis era stato cristiano-trinitario, quello dell'apophrades è esplicitamente "gnostico" (23.). Qui ci sarebbe un conflitto tra due dèi, quello di un'oscura alterità e quello della luce che vince. E, così come il creatore gnostico non può che imitare la "vera" creazione divina, il nuovo poeta, quello "fortissimo", come scrive Bloom, sarebbe paradossalmente imitato dal poeta morto. Il ritorno dei morti, questo momento infausto che il nuovo poeta deve affrontare, appare, quindi, come il giorno del conflitto tra la luce e la tenebra. Il passato è il fondo abissale da cui il poeta deve liberarsi per creare ed è un passato che ciclicamente (direi eternamente) ritorna, per cui il creare è sempre una creatio ex nihilo che, a differenza della nozione teologica cristiana – forse, anzi, svelandone il senso nascosto – non è un creare dal niente (inteso come l'inesistente) ma è un creare dal nulla come abisso reale. Nonostante la superficialità del suo utilizzo dei riferimenti teologici, pari solo a quello dei riferimenti psicoanalitici, il punto toccato qui da Bloom merita comunque un'ultima, ma non definitiva, riflessione. Ci troviamo, infatti, di fronte a un'aporia, che è forse l'aporia gnostica per eccellenza. Da

un lato il passato abissale appare come la "condizione" della creazione del "nuovo", dall'altro esso agisce come forza de-creativa, quindi presuppone la forza "creativa" che paradossalmente condiziona. Nella gnosi, infatti, l'oscuro, la tenebra, trae la sua forza dalla luce, perché il dio malefico può creare solo de-creando, cioè solo depotenziando e trasformando, metamorfosando la creazione del dio della luce. Al contempo, la luce, il dio della luce, ha "necessità" di sollevarsi dall'oscurità come dal suo proprio passato (24.). Ma ciò significa che – come tutti i mistici e le mistiche di ogni tempo e cultura hanno sempre sostenuto – che nella luce c'è una latente e ineliminabile oscurità. È questa la ragione per cui Bloom sostiene che il poeta "nuovo" (quello che chiama l'efèbo) trovi nel poeta morto la sua stessa creazione, come se il poeta morto avesse abusato dell'attività creativa del (successivo) poeta nuovo. Eppure, dovremmo aggiungere, nella luce creativa di quest'ultimo agisce, come sua necessaria condizione, l'oscurità dell'abuso de-creativo.

- 20. Bloom 2014, 153.
- 21. Ibidem.
- 22. Ivi, 153.
- 23. Ivi, 170.
- 24. Vedi Pareyson 1995.

BIBLIOGRAFIA

- Bloom, H. (2014). *L'angoscia dell'influenza: una teoria della poesia*. Trad. it. di M. Diacono. Milano: Abscondita.
- Cuomo, V. (2024). *Per una filosofia parassitaria dell'arte*. In *Parassiti: ontologia, estetica, etica, politica*. A cura di V. Cuomo – I. Pelgreffi – G. Polizzi. Pompei: Kaiak Edizioni, 85-120.
- Morton, T. (2021). *Ecologia oscura: logica della coesistenza futura*. Trad. it. di V. Santarcangelo. Milano: LUISS.
- Negarestani, R. (2021). *Complicità e astrazione*. Trad. it. di V. Cuomo e M. Caparrini. Pompei: Kaiak Edizioni.
- Pareyson, L. (1995). *Ontologia della libertà: il male e la sofferenza*. Torino: Einaudi.
- Serres, M. (2022). *Il parassita*. Trad. it. di G. Polizzi. Milano: Mimesis.
- Sloterdijk, P. (2015). *Sfere III: schiume*. Trad. it. di G. Bonaiuti. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Dalla processione al processo. Una distanza siderale separa tutta una storia della pittura, ancorata all'ostensione del proprio rovello liturgico simbolico, rispetto ad una pratica, sensibilmente novecentesca e dunque invidiosetta dei classici, rivolta ad una pittura-macchina che alimenta se stessa, che genera il proprio fatto, un fatto pittorico. Se penso ad un artista che ha incarnato questo fatto, o misfatto, come sintomo di uno iato irreparabile ed irrecuperabile con un passato che non smette di passare, mi rivolgo d'acchito a Gustave Courbet e il suo "Il Funerale a Ornans", 1849-1850. Paradossalmente, ma non poi tanto, l'attenzione inciampa più sull'operazione che sull'opera. Penso che il suo gesto terremotante anticipi di oltre mezzo secolo quello duchampiano: ma secondo quali termini? Temo non sia mera provocazione, l'incipit è di fatto l'atto di decontestualizzazione e spostamento dell'innocuo e casalingo piccolo formato, abitualmente dedicato all'habitat della pittura di genere, arrogandosi di amplificarlo attraverso la muscolare iattanza del formato storico, poi sottratto ed esautorato del suo primato elettivo, quello storico appunto. Le figure sono senza storia e non ne raccontano più alcuna. La loro collocazione grava su uno spettrale nastro trasportatore orizzontale, una stringa non gerarchizzata, che fa il verso alla morfologia del paesaggio asfittico retrostante, un condensato di esistenze. Sono figure che come noi, recitando nel presepe del consorzio umano, vanno incontro all'unica esperienza certa, esperienza di un morto vivente che ostinatamente ri-torna nel sarcofago giaciglio in cui è nato. Emil Cioran avvertiva sull'uso sperticato del noi: MI BASTA SENTIRE QUALCUNO PARLARE SINCERAMENTE DI IDEALE, DI AVVENIRE, SENTIRLO DIRE NOI E RITENERSENE L'INTERPRETE, PERCHÉ IO LO CONSIDERI MIO NEMICO. L'unico senso assumibile del noi, ed "Il Funerale a Ornans" lo incorpora appieno, è quello che Jean-Luc Nancy intercetta nell'assunto la vita/la morte, una sincera mescolanza, una circolazione, un sistema che incatena e scatena. Un giocare con i giochi. Pierre Klossowski rincara la dose in merito alla semiotica del formato domandando perché Hans Bellmer non abbia mai dato luogo a degli scandali. La risposta è tanto lapidaria quanto inequivocabile: "semplicemente perché fa dell'oreficeria". Il gesto di Courbet ha la portata di un meteorite. Lo spettatore vive l'incombente pericolo di una prossimità in scala 1:1 tra se stesso e l'unica destinazione certa, la fossa. Una radiosa catastrofe grigia, processione come precessione di un corpo a corpo, rintocco e presagio di un'inevitabile iperstitizione che si auto avvera. La sensazione di chi osserva la cerimonia funebre (la sensazione è di fatto la materia oscura della pittura) è pari al movimento di una mosca sulla carcassa del reale del proprio corpo, là dove, come ricorda Didi Huberman, il ronzio visivo invoca la nostra stessa vocazione a decomporci. Il filosofo iraniano Reza Negarestani rimarca nel suo scritto ctonio e impossibile Cyclonopedia come l'esumazione mina l'ordine degli strati, ma cosa esala da questo smottamento disorganizzato insito nell'atto stesso del dipingere, quale gas o fantasma flatulento può esalare? Gas, geist, gaze sono concatenate in una danza macabra dove mano e occhio, poiché nemici, giocano di continuo al tiro alla fune.

1. ORSO D'ACQUA
E LA 60° BIENNALE
D'ARTE DI VENEZIA
Claudia Santeroni

2. MODI DI ABUSO
E ANGOSCIA
DELL'INFLUENZA
Vincenzo Cuomo

3. MURATO VIVO
Oscar Giaconia

4. BINGE
Claudio Kulesko

5. LA TENTAZIONE
DEL PERICOLO
Claudia Santeroni

6. PIERGIORGIO
ODIFREDDI
Intervista

Strati come giudizi residuali dell'artigianato di Dio, come quello ingannatore dell'"Omphalos" di Philip Gosse ed i suoi simulacri e bluff fossili; strati dove l'interno e l'esterno sono come membrane incapsulate l'una nell'altra a mo' di una matrioska-teschio-maschera nella maschera. Strati mobili, alloplastici, teratomorfi, (parastrati, epistrati, sottostrati, interstrati) fatti di accumulazioni, coagulazioni, rizomi, sedimentazioni, plastificazioni, corrugamenti, calcificazioni. Pinze, cinture e articolazioni secondo il duo Deleuze Guattari. Deleuze, in merito allo strato, espone la nozione di diagramma, un termine apparentemente incongruo per la sua prossimità etimologica al disegno e alla schematizzazione di funzioni grafiche. Per il filosofo francese il diagramma è tutt'altra cosa, un'istanza operativa necessaria all'organizzazione del ruscamento del proprio caos, un ossimorico abisso ordinato. È il letame dell'immagine. Non a caso Deleuze fa riferimento a Courbet per esemplificare il confine sottile fra prenatale (prepittorico), nascita (genesì dell'intenzione) e aborto (errare come orrore necessario) di un'opera. Davanti a Courbet penso: È UN MIRACOLO. HA SFIORATO TANTO IL DISASTRO CHE BASTAVA UN NULLA PER FALLIRE. MA ALLA FINE NO, SI È SALVATO. PRODIGIOSO. Una grande fossa compare in primo piano, una fossa comune, un buco nero dove tumulare e tumularsi ancora ed ancora fino quando della specie umana e del suo abuso rimarrà soltanto l'eco livida di una primitiva superstizione. Seppellirsi ogni giorno, giorno dopo giorno. Forse è questa la natura innaturale del fare e disfare pittorico. Questa auto sepoltura appresa dalla paziente e apocrifa compulsione alla stratificazione. Per chi ne fa esperienza la sensazione del lutto è sempre la stessa eterna ripetizione differente e tragicomica dell'identico. Anche se qualcosa dentro di sé muore, il funerale, come la vita secondo Antonin Artaud, è sempre il funerale di un altro.

La sera del 22 luglio 1991, a Milwaukee, una pattuglia di polizia si imbatte per caso in Anthony Sears. Il ragazzo, un noto componente della comunità gay cittadina, è in stato confusionale; dice di essere stato attirato con l'inganno e intrappolato nell'appartamento di un uomo conosciuto in un bar, per poi essere drogato, malmenato e minacciato con un coltello. Anthony è riuscito a fuggire approfittando di un momento di distrazione del suo persecutore: Jeffrey Dahmer, un bianco di 31 anni che vive in un condominio di periferia per soli neri, anche lui molto conosciuto nei giri dei gay bar e delle discoteche. Non c'è alcun bisogno che continui a raccontarvi questa storia, la conoscete già. Dahmer ha un problema – forse più d'uno, a ben vedere: è codipendente, border-line, schizotipico, psicotico, alcolizzato, necrofilo. Cannibale. Quello di Dahmer è il cosiddetto "cannibalismo amoroso", un tipo di attaccamento che fa sì che si divorino frammenti dell'altro per introiettarlo, per renderlo parte di sé, per non farlo andare via. Molti altri cannibali del mondo occidentale (come Dennis Nielsens e Issei Sagawa) hanno praticato questo specifico tipo di cannibalismo. Riguardo a tale disturbo la psichiatria brancola nel buio (si veda la supposta "psicosi Wendigo") ed è costretta a rifarsi alla più classica teoria psicoanalitica freudiana. Ecco spuntare le solite connessioni tra fase orale, oralità amorosa (evidente in fresi quali "ti mangio di baci") e regressione nevrotica. Per la psicoanalisi, in breve, il cannibale sarebbe un soggetto che non è riuscito a uscire dalla fase orale dell'allattamento materno, caratterizzata dall'alternanza di suzione e morso; libido e aggressività; senso di possesso e di perdita. È lo stesso Freud a impiegare il termine "cannibalico" nel riferirsi a questa fase nella quale il neonato desidera il contatto con la madre e il latte materno ma, al contempo, rifiuta a tutti i costi di essere staccato dal seno e si diverte a mordicchiarlo durante la suzione. Saranno Karl Abraham e Melanie Klein ad approfondire tale prospettiva, il primo suddividendo ciascuna fase dello stadio evolutivo in sottofasi, tra le quali quella cannibalistica del morsicamento; la seconda identificando le componenti patologiche e le anomalie che conducono un neonato a divenire un bambino problematico, prima, e un adulto schizotipico, psicotico o depresso, poi. Come vedremo più approfonditamente, Klein ha una visione dello sviluppo infantile molto pratica e, al tempo stesso, molto attenta all'aspetto simbolico. Sarà Lacan, uno dei suoi più devoti fanboy, a parlare di una miriade di "figure" (il seno buono e quello cattivo, il seno arpia, l'oggetto riparato, il fallo, la madre onnipotente, il padre assente) che infestano come spettri la teoria kleiniana, ancor più di quella freudiana. Tutte queste figure, in realtà, non segnano semplicemente delle tappe dello sviluppo (non si tratta di archetipi astratti, eterni e innati come quelli junghiani) ma si dispongono in una serie di varianti legate alla configurazione degli elementi in gioco: l'infante, il seno, la madre e il padre. Sarà il risultato di tale coreografia a dar forma, a posteriori, alla dimensione immaginaria e simbolica del bambino e, in seguito dell'adulto – che procederà a sistematizzare tali intuizioni in un sistema etico di relazioni e valori. Ma cosa accade quando il bambino non riesce in alcun modo a cristallizzare una simile costellazione di figure? Per Klein l'effetto di un

1. ORSO D'ACQUA
E LA 60° BIENNALE
D'ARTE DI VENEZIA
Claudia Santeroni

2. MODI DI ABUSO
E ANGOSCIA
DELL'INFLUENZA
Vincenzo Cuomo

3. MURATO VIVO
Oscar Giaconia

4. BINGE
Claudio Kulesko

5. LA TENTAZIONE
DEL PERICOLO
Claudia Santeroni

6. PIERGIORGIO
ODIFREDDI
Intervista

attaccamento disorganizzato o ambivalente è pressoché catastrofico. Nell'elaborazione delle due celebri posizioni intrinseche alla fase orale, quella schizo-paranoide e quella depressiva, la psicoanalista pone l'accento sulla capacità della madre e del bambino di gestire pulsioni e affetti in modo efficace.

Attraversando la posizione schizo-paranoide, tra la nascita e i 5 mesi di età, l'infante si avvede del fatto che il seno – considerato come una vera e propria cornucopia di nutrimento, calore e amore – va e viene in maniera scostante, privandolo del parziale risarcimento per l'uscita dall'utero materno. Comincia, così, un periodo di splitting nel corso del quale emergono i primi due oggetti primordiali: il "seno buono" e il "seno cattivo". Più la madre tenderà a sottrarsi, a punire, a rimproverare o, all'inverso, a cedere in modo incondizionato e autodistruttivo – financo entrambe le cose – più il bambino tenderà a separare e distanziare i due oggetti in questione. Si infurierà e dispererà ogni qualvolta il seno scomparirà, e lo punirà per questo ogni qualvolta se lo troverà a portata di mano – anzi, di bocca. Esisteranno, per lui, solo un seno buono e un seno cattivo; "estremamente cattivo", scrive Klein.

La posizione successiva, tra i 5 mesi e l'anno di età, comporta una rielaborazione di tipo gestaltico del rapporto madre-bambino. Il seno, un tempo parte di un arcipelago di oggetti parziali (tra i quali la bocca, l'occhio, la mano e via dicendo), entra a far parte della totalità individuata del corpo materno. Di punto in bianco, il bambino si rende conto di aver ferito per tutto il tempo non il seno cattivo ma la madre, nella quale sono ora riuniti entrambi gli oggetti. Il senso di colpa darà inizio alla posizione depressiva, nella quale il bambino impotente e codipendente si ritrova a fare i conti con la supposta onnipotenza della madre. Si tratta della fase più delicata, nella quale la madre dovrà tentare in tutti i modi di guidare il bambino verso l'introiezione del seno buono, ossia verso l'elaborazione di un sistema di valori dominato dall'amore e dalla gratitudine; dalla capacità di lasciar andare ed esserne persino felici.

Se ciò non avviene, tre sono le possibili conseguenze della negligenza. La madre che si sente incompleta, insoddisfatta, trattiene e idolatra il figlio come strumento per un'impossibile riempimento del sé, producendo un soggetto narcisista, tormentato dalla costante paura di perdere l'attenzione e la stima degli altri. La madre ambivalente, violenta o svalutante controlla e manipola il figlio, riflettendo su di lui il suo senso di sconfitta e umiliazione, causando la regressione del bambino e producendo un soggetto borderline dominato da un vuoto interiore impossibile da riempire. Nel terzo caso la madre si abbandona alla malinconia e non riesce più a tirarsi fuori dall'abisso nel quale è caduta, trascinando con sé il bambino; è la genesi del soggetto depresso, capace di provare solo inadeguatezza e senso di colpa.

Ciò che conta, in questa sede, è che questi tre soggetti possono benissimo convivere anche nello stesso individuo, dal momento che per Klein essi sono accomunati da un minimo comun denominatore affettivo: l'invidia, la quale è a sua volta causa della gelosia, dell'ambizione sfrenata e dell'avidità. È il caso di un vasto numero di criminali, stupratori e assassini seriali, nonché di persone

che portano su di sé lo stigma della malattia mentale. Tutto questo solo perché la madre (così come il padre, gli zii, i nonni e gli insegnanti, aggiungerebbe Lacan) non è riuscita a far mangiare al bambino l'alimento più importante di tutti: il seno buono in quanto idea astratta del bene, della gratuità e dell'amore universale. Un evento, ovviamente, più fantasmatico che reale, come nota Lacan: non vi è alcun bisogno che si siano davvero verificati abusi e negligenze.

È la mancata introiezione dell'oggetto buono – e la conseguente introiezione dell'oggetto molto, molto cattivo – a produrre l'esigenza o, meglio, la compulsione a divorare l'altro da sé. Per colmare il vuoto. Per non essere abbandonati. Per dimostrare di essere qualcuno e di valere qualcosa.

Riempire il vuoto è il progetto subconscio che guida i soggetti mancati affetti dalla sindrome descritta da Klein nel saggio clinico Invidia e gratitudine. Divorare l'altro da sé, d'altra parte, è il modo più immediato per placare la sofferenza psicofisica causata da questo profondo vuoto interiore.

Tale processo di assimilazione può attuarsi tramite l'alimentazione, la dipendenza affettiva o da sostanze, la ricerca del potere, del denaro e persino attraverso la violenza. L'importante è attaccare e distruggere, non mollare la presa, difendersi dagli assalti del mondo con le unghie e con i denti. Questo è ciò che si può osservare anche nei disturbi alimentari e nel disturbo da stress post-traumatico. Si potrebbe dire che in tutti i casi elencati finora a prevalere sia un certo "scavo" del soggetto, effettuato con uno di quei grossi cucchiari da gelato arrotondati. A essere rimossa, però, non è una singola componente della struttura psichica, una figura o un oggetto introiettato, ma la struttura stessa. Il soggetto con cui abbiamo a che fare è cavo nel vero senso della parola, perché dipende costantemente dall'altro, dal suo amore e dal suo giudizio.

Ora, tutto ciò non può non risultare strano fin dal primo istante. Le dinamiche analizzate fanno parte di una specifica e determinata eziologia clinica, quella della psicoanalisi. Il sintomo, però – o, meglio ancora, l'agito – è visibile ovunque, su scala, se non planetaria, quantomeno occidentale. I nostri colleghi, i nostri amici, i nostri familiari, noi stessi ci sottomettiamo con passione inusitata al consumo di merci, alla competizione economica e lavorativa, alla ricerca di consensi e approvazione, alla gara del sesso e della sovraesposizione della sfera sessuale. Ci rimpinziamo di cibo e, in particolare, di prodotti culturali e spettacolari. Peggio ancora, facciamo ambedue le cose nel medesimo istante, mentre compulsiamo i social sugli schermi dei nostri smartphone.

Siamo come i personaggi di quegli affreschi romani che ritraggono scene di orge e baccanali: non ci lasciamo sfuggire neppure un orifizio. Il bingin, come dicono gli anglosassoni, è la firma a caratteri cubitali della nostra epoca e, forse, della nostra intera civiltà. La fruizione di contenuti digitali, l'alimentazione, il tempo passato sui social e sulle applicazioni, i videogiochi, i libri, la serialità televisiva, lo shopping compulsivo, la pornografia: non c'è un singolo settore di mercato al quale non sia annessa la relativa dipendenza. Quasi il 50% degli americani dichiara di praticare il binge watching sulle piattaforme streaming e di preferire questo tipo di fruizione a quella precedente, strutturata se-

condo le regole dell'attesa; più del 70% dei partecipanti a un test somministrato da Netflix su un campione di 1500 utenti sparsi nel mondo ha affermato di fare lo stesso. Secondo alcuni studi, non più tanto recenti, tale abitudine di consumo sarebbe correlata a stati ansiosi o depressivi di entità varia. Senza contare le ricadute autolesionistiche di tali pratiche sulla vita familiare, sullo studio, sul lavoro e sulla salute.

Ma com'è possibile? Come può darsi un sintomo di massa, nella più lampante assenza di cause scatenanti? Il moralista è subito pronto a rispondere che non ci sono più le famiglie di una volta, che siamo stati tutti trascurati e lasciati in balia della propaganda occulta, che il tessuto sociale si va sfaldando per colpa degli interessi di pochi. L'individuo razionale, d'altro canto, non può cavarsela con così poco. Per arrivare a comprendere tale fenomeno siamo costretti ad aggrapparci fino all'ultimo al monito di Lacan: non importa che qualcosa sia davvero accaduto sul piano del reale, poiché la partita si gioca tra i fantasmi immaginari dell'inconscio. È una guerra tra simboli quella che stiamo inseguendo, né pretendiamo di arrivare a una risposta.

Sarebbe scorretto credere, al modo dei critici della modernità più bacchettoni, di trovarsi al cospetto di un semplice antagonismo tra "pieno" e "vuoto". Il problema, a ben vedere, non consiste nel colmare un'assenza – assenza sulla quale si fonderebbe la struttura psichica, se ve ne fosse una – ma nel mettere in moto, in circolo, per così dire, il mondo interiore. In termini economici, l'interiorità deve cominciare a interagire e mercanteggiare con il mondo esteriore, smettere di limitarsi a consumare e farsi produttiva. Il polo opposto allo spazio negativo scavato dall'oggetto molto, molto cattivo è proprio l'affermatività della quale solo l'oggetto buono è capace.

Si tratta di un'intuizione della quale già Aristotele, nell'Etica, si è fatto portatore: l'idea che la felicità si fondi sulla gratuità dei rapporti umani. E non solo: anche Nietzsche, in diversi luoghi della sua opera, si è soffermato sulla munificenza involontaria dell'affermazione di sé. Chi fa di sé stesso un'opera d'arte non ha bisogno di alcun tornaconto, non ha alcun vuoto da riempire, poiché è paragonabile a una stella, a un sole che continua imperterritamente a emettere luce, calore, energia.

Ciò, tuttavia, ha anche delle conseguenze piuttosto oscure. Tra i più bizzarri pensatori del Ventesimo secolo ve n'è uno in particolare che brilla per eccesso. Mi riferisco a Georges Bataille, filosofo e scrittore francese che ha inscritto la sua parabola in un flusso costante di amore, violenza e perversione radicali. Nella sua opera filosofica più nota, *La parte maledetta*, così come nel lungo saggio intitolato *La nozione di dépense*, Bataille prende in esame una serie di ipotesi piuttosto controverse riguardo all'economia umana, alla sua storia e ai suoi principi. Guardando a tutta la storia delle civiltà antiche e premoderne (dalle società primitive agli imperi assolutisti) si può notare che lo scopo principale della produzione non consiste nell'accumulo fine a se stesso ma nello sperpero, nel lusso e nel sacrificio. Nel novero della "dépense", ossia del dispendio (questo sì fine a se stesso), Bataille annovera non solo gioielli dal costo esorbitante, regge, eventi sportivi, templi e monumenti, ma anche campagne militari di espansione, automutilazioni rituali, ecatombi e sacrifici umani. In breve, il

dispendio equivale a tutto ciò che non riconduce al guadagno, al funzionalismo, all'utile o all'utilità e, anzi, produce un danno irreparabile all'economia o al soggetto che lo mette in atto.

Una continuità pressoché ininterrotta, almeno fino alla comparsa all'orizzonte storico dell'egemonia borghese. Sono i mercanti e funzionari borghesi, secondo Bataille (così come Max Weber prima di lui), ad aver imposto all'economia un regime "ristretto", di tipo protestante, così da potersi distinguersi dagli eccessi immorali e irrazionali dell'aristocrazia di sangue. Alla grande politica succede una piccola politica, fatta di accumulazione, proibizioni, pudicizia e repressione. Non più rituali e spettacoli pubblici, niente più sperperi e patiboli, niente più festività orgiastiche e luoghi dedicati al piacere. L'essere umano borghese e capitalista si ritrova isolato dal flusso trascendentale della natura, nella quale tutto è eccedenza: dal sole che irradia la terra, alla biosfera che muta e prolifera.

Bataille non approverebbe la seguente similitudine, ma si potrebbe paragonare lo stato di repressione al quale il soggetto è sottoposto dalla legge e dalle norme sociali a quello di una caldaia ostruita, pronta a esplodere. Dissociazione, scissione e proiezione sono gli effetti più comuni: una persona su dieci, negli Stati Uniti, afferma di aver udito voci provenire dall'ambiente esterno; tre su cento soffrono di episodi psicotici. Lo stesso Bataille riporta un episodio terrificante, nel quale una donna in preda a intense crisi di follia viene ricoverata in ospedale e rinchiusa in una cella imbottita; il mattino dopo, la donna viene ritrovata priva di un occhio, che si è strappata a mani nude, su incitamento di una misteriosa entità di pura fiamma. L'autolesionismo, spiega Bataille, è uno dei gesti più intimamente connessi con il dispendio, dal momento che il soggetto giunge a privarsi di una parte di sé in modo del tutto ingiustificato. Un comportamento che trova il suo apice nel macabro dono di Van Gogh alla donna amata.

La lista non finisce qui. Tra le espressioni "devianti" del dispendio troviamo anche l'omicidio impulsivo e seriale, la strage, il cannibalismo, la guerra di aggressione, lo sterminio di massa e la rivolta di popolo. Tra quelle "virtuose" invece, si annoverano il dono, la sfida, il duello, l'architettura, l'arte, la poesia, il sesso, il feticismo, i mirabilia, il sacrificio di sé e la rivoluzione. Tra le proposte più incredibili mosse da Bataille nella Parte maledetta, vi è la cessione di una parte considerevole del patrimonio nazionale americano all'India, non solo come gesto di riparazione ma come atto cosmico propiziatorio. Possiamo farci un'idea, a questo punto, della differenza tra vuoto e produzione; negativo e affermativo; oggetto molto, molto cattivo e oggetto buono.

Siamo anche in grado di inquadrare il fenomeno del bingeing e quello della dipendenza, che rappresentano non solo un consumo di merci ma anche un consumo di sé, un atto di dispendio che nulla restituisce al fruitore.

Si può morire consumati. Non solo il fuoco ma la rabbia, la solitudine, l'invidia e la sofferenza, la gioia e l'entusiasmo. La vitalità della materia eccedente si fa strada attraverso i corpi, esonda dai canali predisposti dall'economia di mercato e allaga il piano di immanenza.

Gli adolescenti si asserragliano nelle loro stanze e si lasciano morire d'inedia. Nelle strade il

sangue scorre e si mischia alla droga; decapitazioni rituali, sgozzamenti, incaprettamento. Non v'è più alcuna differenza tra Varese e l'Afghanistan. Circoli di pedofili adescano bambine all'uscita da scuola, le stuprano e le impiccano alle sbarre di un vecchio magazzino abbandonato. Gli anziani fanno surf e si lanciano con il paracadute. Padri di famiglia si accampano nei bar e nelle sale slot: tentano la fortuna e si lasciano tentare, fino alla fine. Il reazionario scorge in tutto questo il tramonto della civiltà. L'analista vi vede un movimento di espropriazione universale.

È il sistema stesso a operare sul piano simbolico e non solo su quello materiale. L'ambiente evolutivo del bambino è costantemente pervaso di segnali ambivalenti, spettri galleggianti, messaggi criptici. La madre onnipotente è china sul nastro trasportatore, otto ore in fabbrica, sei giorni su sette; assediata dal vibrare del telefono, dal trillo lancinante delle videocall. Il padre ringhia e sbava come un cane rabbioso, spodestato, arso da un'ira che non riesce più a contenere, che sta per esplodere su chi lo ama.

La società si sta mangiando dall'interno come un cancro, come in un processo di autofagia terminale. Come Armin Meiwes e Bernd Brandes, i suoi membri costituenti sono consenzienti: hanno firmato un contratto, tutte le carte sono in regola.

Come riuscire a interiorizzare l'oggetto buono è e resta un moto intuitivo, una presa di coscienza alla quale non posso pervenire. Ogni accesso è bloccato. Non c'è più alcuna via di fuga. L'edificio è in fiamme.

Uno degli slogan più significativi della letteratura degli alcolisti anonimi è "volgi le crisi a tuo vantaggio". Significa sapere avvantaggiarsi delle situazioni, anche le più dolorose, per progredire spiritualmente. In un'improbabile parabola negativa, da uomo di spettacolo quale è, nel giorno del suo attentato Donald Trump ha saputo, istintivamente, incarnare questo motto; non certo per progredire spiritualmente, bensì per strumentalizzare l'accaduto pro domo sua. Un attimo dopo lo sparo che l'ha colpito all'orecchio, e per pochi centimetri non l'ha ucciso, l'ex Presidente si è infatti rialzato e, attorniato da guardie del corpo, con il braccio destro alzato ed il volto sanguinante ha urlato: "Fight! Fight! Fight!". Ha intuito che l'istante del sopravvivere è l'istante della potenza, come scrive Elias Canetti nel suo saggio "Massa e potere": il sopravvissuto è il privilegiato, il favorito dalla sorte. Da perfetto leader populista, ha intercettato qui e ora il sentimento della folla, o meglio del popolo: combattiamo quelli che ci hanno attaccato, perché il corpo di Trump incarna quello del suo popolo, che lo osanna. Diamo battaglia insieme, contro gli altri, chiunque essi siano (i leader populistici sono accomunati da essere totalmente elitari, eppure dotati della capacità d'esser percepiti dai loro sostenitori come "uno di loro"). Nell'istantanea di questo sopravvissuto, invulnerabile come il suo popolo lo desidera, attorniato da alcuni Mr Smith - e una Miss Smith che è subito diventata il capro espiatorio dell'inefficienza del sistema di sicurezza - è dipinto uno scorcio significativo dell'era contemporanea: dove la maggior parte delle persone sarebbero rimaste a terra spaventate, Donald Trump ha saputo far prevalere il personaggio sull'attore sociale, cavalcando il fascino del pericolo e producendo lo sconfinamento verso il divo. Adesso che si è conclusa, si può serenamente affermare che questa campagna elettorale sia stata, a livello di situazioni e conseguenti immagini prodotte, tra le più surrealisticamente indimenticabili. La sole performance di Hulk Hogan che arringa folle di trumpiani delirando di terroristi, nazisti e "veri americani" mentre balla e strappa magliette, meriterebbero un saggio di Slavoj Žižek; la copertina del TIME dedicate all'uscita di Joe Biden e all'entrata (fugace) di Kamala Harris; Elon Musk al comizio di The Donald con la maglietta OCCUPY MARS; Trump che frigge patatine al Mc Donald's; le schiere di VIP che si sono prodigati per Kamala Harris, tra cui Bruce Springsteen, George Clooney, Jamie Lee Curtis, Robert De Niro, Beyoncé, Oprah Winfrey, Barbra Streisand e financo Taylor Swift. Straordinario anche in questo caso l'apporto dei media italiani che per mesi, in un curiosissimo caso di rimozione psicanalitica collettiva della stampa degno di approfondimento scientifico, hanno vaticinato la disfatta di Donald Trump.

1. ORSO D'ACQUA
E LA 60° BIENNALE
D'ARTE DI VENEZIA
Claudia Santeroni

2. MODI DI ABUSO
E ANGOSCIA
DELL'INFLUENZA
Vincenzo Cuomo

3. MURATO VIVO
Oscar Giaconia

4. BINGE
Claudio Kulesko

5. LA TENTAZIONE
DEL PERICOLO
Claudia Santeroni

6. PIERGIORGIO
ODIFREDDI
Intervista

Dal 2020 The Blank ha realizzato una serie di video-interviste a persone del mondo della cultura, non direttamente legate all'arte contemporanea. Abbiamo creduto nell'importanza di parlare d'arte attraverso linguaggi altri, facendo leggere il mondo dell'arte, spesso percepito elitario, attraverso punti di vista differenti.

→ WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=TTkFXA9T9KG

I. Il nostro è un Festival di arte contemporanea, per cui le devo fare la domanda di rito: che rapporto ha lei con l'arte, special modo quella contemporanea?

1. ORSO D'ACQUA
E LA 60° BIENNALE
D'ARTE DI VENEZIA
Claudia Santeroni

2. MODI DI ABUSO
E ANGOSCIA
DELL'INFLUENZA
Vincenzo Cuomo

3. MURATO VIVO
Oscar Giaconia

4. BINGE
Claudio Kulesko

5. LA TENTAZIONE
DEL PERICOLO
Claudia Santeroni

6. PIERGIORGIO
ODIFREDDI
Intervista

Premesso che non sono un amante dei riti, diciamo che l'arte contemporanea non è la mia preferita, ammesso ci si capisca su cosa si intende per "contemporanea". L'uso che faccio io dell'arte è strettamente legato alla mia attività divulgativa, in particolare il tentativo di far conoscere la matematica ad un pubblico più generale. È dunque un uso un poco distorto: non mi interessa delle intenzioni dell'artista, ma cerco nelle opere le tracce di un linguaggio matematico.

2. L'intelligenza artificiale rispetto ad alcuni campi ha superato le aspettative: ad esempio, la macchina ha battuto in partita il campione mondiale di scacchi.

Noi oggi siamo attornati da macchine parlanti, a cui generalmente le case produttrici associano nomi di persone, per enfatizzare la sensazione di intimità.

Nel mondo del cinema la questione dell'intelligenza artificiale ha preso una strana deriva, direi da Blade Runner in poi: le macchine vanno in sostituzione alle persone, si confondono completamente con loro, ma alla fine, quasi sistematicamente, si ribellano, insorgono. Vorrei una sua lettura a riguardo.

Indipendentemente dal cinema, il tema risale a molto prima di Blade Runner, non soltanto al libro da cui il film è stato tratto, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, ma addirittura al mito ebraico del Golem, che risale perlomeno al Medioevo, 1400 d.C. Oppure, più vicino a noi, la ballata di Goethe *L'apprendista stregone*, che tutti conosciamo perché abbiamo visto *Fantasia* di Walt Disney, dove c'è quella scopa animata che comincia a portare secchi d'acqua avanti e indietro, e ad un certo punto non si riesce più a controllare. La macchina che sfugge al controllo di chi l'ha ideata è dunque un tema antico ed importante, perché effettivamente le macchine spesso prendono il sopravvento. Sia Bill Gates sia Elon Musk hanno dichiarato che la gente comune ritiene che i problemi urgenti dell'umanità siano legati alle armi atomiche, alla crisi climatica o cose di questo genere, quando il vero problema potrebbe piuttosto essere proprio l'intelligenza artificiale, la perdita del controllo sulle macchine. Pensiamo al gioco degli scacchi, da sempre considerato un paradigma del pensiero razionale: è comprovato che la macchina giochi meglio dell'uomo. E, così come con gli scacchi, la macchina potrebbe eccellere in qualunque ambito storicamente considerato appannaggio dell'uomo, come la composizione musicale, la letteratura, la pittura, e questa eventualità è imbarazzante per qualunque autore.

→

4. In quasi tutti i film di fantascienza, o comunque nei film ambientati nel futuro, non si è mai riusciti a prevedere nulla che si sia effettivamente avverato. Ad esempio: i televisori non sono mai stati anticipati piatti, le macchine volanti di fatto non ci sono... l'immaginario fantascientifico anni 50 era l'estensione del panorama degli elettrodomestici dell'epoca, quindi c'era, e verosimilmente c'è ancora, una zavorra della contingenza che limitava l'immaginario.

Primo Levi diceva "la vera fantascienza è la scienza" perché è la scienza che crea questi mondi fantastici che poi diventano la realtà quotidiana. Benché esistano delle eccezioni, alcune delle quali notevoli come i romanzi di Stanislaw Lem, tendenzialmente la fantascienza è mal scritta, e gli autori di questo genere di scienza sanno molto poco, motivo per cui non è stupefacente le previsioni di costoro siano mendaci.

Altra anomalia sono i romanzi di Ian Fleming. Fleming lavorava a Bletchley Park, anche nota come Stazione X, una tenuta non lontana da Londra dove, durante la Seconda Guerra Mondiale, si decifravano codici, tra cui quello nazista, tramite la famosa macchina Enigma. Al progetto di Bletchley Park parteciparono professionisti di ambiti disparati, tra cui il campione di scacchi Alexander e, appunto, Fleming, le cui teorie meglio si prestavano alla fantascienza che al controspionaggio (infatti i suoi romanzi hanno ispirato i primi film di James Bond, dove si vedono accadimenti suggeriti da quanto succedeva effettivamente a Bletchley Park). Tutto questo per dire che se uno è Ian Fleming, magari davvero preconizza il GPS, ma resta un'eccezione: Spielberg ha immaginato gli alieni come E.T. e, per quanto sia un regista di cassetta di buon livello, non è certo uno a cui chiedere illuminazione per il futuro.

5. Come mai, a suo avviso, esiste una "certa facilità" nel replicare tramite macchina le modalità comportamentali umane, ma non è altrettanto facile farlo per i comportamenti degli animali?

Durante il congresso di Dartmouth del 1956 si riunirono coloro che divennero i padri spirituali e anche tecnologici dell'intelligenza artificiale, Minsky, McCarthy, Shannon:

questi ricercatori sostenevano che nel giro di cinque anni le macchine sarebbero riuscite a battere il campione mondiale di scacchi. Questo accadde invece nel 1994, e dimostra come le aspettative nei confronti dell'intelligenza artificiale fossero grandiose.

Molto più tempo è stato invece necessario per creare delle macchine capaci di riconoscere i volti, che è una cosa che un gatto, ad esempio, è in grado di fare.

6. Lei ha fatto una bellissima conferenza nel 2019, ospite di Limitless, che si intitolava: "rimanere nei limiti, rasentarli o superarli?"

Gli esseri umani hanno fatto cose straordinarie, nella misura in cui hanno potuto pensare di farle: ci possiamo spingere molto oltre nel pensare qualcosa, ma ci scontriamo inevitabilmente coi limiti del nostro corpo.

Esemplifichiamo, brutalmente: possiamo ampliare all'infinito questi spazi di archiviazione di cui parlavamo prima, ma il numero di concetti che la nostra mente può assimilare e ricordare è comunque limitato.

Possiamo sottoporci a delle operazioni per sembrare più giovani, ma il nostro corpo deperisce col tempo.

Vorrei una sua lettura di questa frizione tra mente-corpo. Superiamo con la mente i limiti del corpo, ma questo poi ci riporta inevitabilmente a terra? Come può accadere che la mente si possa spingere dove il corpo non può arrivare, se questa stessa mente è nel corpo, incorporata? Spesso sopravvalutiamo la nostra capacità di pensiero e di poter andare oltre, in più ambiti: noi siamo quello che siamo, legati indissolubilmente alle leggi della fisica, della biologia, della chimica, e l'impossibile, per definizione, non lo si può fare. Possiamo fare quello che il nostro cervello ci permette di immaginare, che è pur sempre all'interno appunto dei nostri limiti, e siamo sottoposti a delle leggi, che non possiamo superare anche quando non le conosciamo. Credo che la grande difficoltà dell'essere umano sia l'incapacità di adattarsi alla natura, al mondo, e di non saper fare quello che fanno gli animali, che sono invece perfettamente adattati. Questo perenne senso di inadeguatezza deriva dal desiderio di voler sempre fare e possedere cose diverse, e migliori: non siamo mai soddisfatti di quanto abbiamo e, paradossalmente, se invece ci accontentassimo potremmo smettere di consumare, redistribuendo il surplus a coloro che ne hanno necessità effettiva e così progredire, insieme, come umanità.

8. Stefano Arienti, artista, parlando agli studenti dell'Accademia di belle arti di Bergamo, faceva notare loro come per gli artisti non esista l'idea dell' "andare in pensione". Con questo intendeva dire che agli artisti è richiesto di produrre opere fino alla fine, un po' per ragioni di mercato e un po' anche perché gli artisti si prestano a questo meccanismo. Il premio Nobel Frederick Sanger ha invece scelto di ritirarsi a soli 60 anni, per dedicarsi al suo giardino, consapevole che aveva dato quello che doveva dare.

Come diceva Platone "Una vita non meditata non è degna di essere vissuta".

Frederick Sanger era una persona fuori del comune perché aveva preso due premi Nobel, non semplicemente uno, operazione che è riuscita a quattro persone soltanto, tra cui anche Marie Curie. Tra l'altro, Sanger era un quacchero, pacifista ed obiettore di coscienza dichiarato, quindi avere questo atteggiamento nei confronti della vita verosimilmente lo aiutava anche al distacco. Noi occidentali abbiamo paura della morte; gli orientali ne aspettano l'arrivo con molta più consapevolezza. Il Bhutan, ad esempio, è un regno interessante perché è l'unico al mondo in cui la produzione non viene diretta dal PIL, prodotto interno lordo, ma da quello che loro chiamano FIL, felicità interna lorda, che è un insieme di indicatori molto più articolato, un indice che viene utilizzato per misurare la felicità e il benessere collettivo di una popolazione. Perché il parametro per misurare il benessere di un Paese dovrebbe essere quanto ha prodotto, se magari quel tanto prodotto consiste in cose dannose o inutili?

Abbiamo, in Occidente, esempi di persone illustri che sono rimaste attaccate al potere e alla vita materiale sino all'ultimo, Giovanni Paolo II o la Regina Elisabetta. Diverso è stato invece il caso di Joseph Ratzinger, che ha insegnato che si può staccare la spina anche a se stessi: non si deve vivere molto, ma si deve vivere bene, bene non nel senso soltanto materiale, ma anche soprattutto spirituale.

13. Lei è un uomo che dice quello che pensa, senza intimidirsi dell'interlocutore o del contesto. Cosa ha determinato questa condotta nella sua vita professionale?

Come dicevamo prima, noi siamo il prodotto di leggi, fisiche, chimiche, biologiche, psicologiche, molte delle quali non neppure conosciamo, quindi non sappiamo nemmeno per quale motivo facciamo le cose. Abbiamo l'illusione di prendere delle decisioni e di farlo per certe motivazioni, ma la psicologia e le neuroscienze ci hanno insegnato che spesso siamo estremamente prevedibili.

Lo psicologo, Nobel per l'economia, Daniel Kahneman, ha dimostrato che abbiamo due modi di ragionare: quello che lui chiama pensiero lento e il pensiero veloce. Il pensiero lento è il pensiero logico-razionale, il pensiero veloce è quello istintivo. Il pensiero lento e il pensiero veloce vanno in contraddizione fra loro, e sono simili in tutte le persone: i bias cognitivi li possediamo tutti identici, e anche sapendo di averli è difficile superarli. Tutto questo per dire che io mi comporto come mi sento di comportarmi, e credo che ci siano leggi che ci fanno comportare in un certo modo invece che in un altro.

14. Due domande dedicate a carcere e carcerati, sempre a proposito di CORPO LIBERO. Lei, oltre ad aver vissuto un periodo di reclusione, ha fatto alcune lezioni in carcere, a Roma, a Genova e a Cuneo. Che interesse hanno dimostrato, se l'hanno dimostrato, verso l'astrazione, queste persone che sono condannate a vivere reclusi dietro le sbarre?

Dipende naturalmente anche lì dalle persone, non c'era una reazione comune.

Dopo essere stato preso in ostaggio in Russia, mi condannarono a 14 anni in contumacia. Quando sono stato ospite in carcere ho spesso chiesto a quanti anni fossero stati condannati i detenuti, e la maggior parte delle volte mi rispondevano cifre inferiori a 14, e questo aiutava a rompere il ghiaccio, perché non si aspettavano che il matematico fosse stato condannato ad un numero di anni maggiore di quello a cui erano stati condannati loro.

Andare in visita nei luoghi dove la gente soffre può essere di grande aiuto, in carcere come in ospedale, allo scopo non dico di accontentarsi, ma almeno di meditare sulla propria condizione e non essere troppo insofferenti di quella in cui viviamo.

15. Uno dei saggi di riferimento attorno alla questione reclusione, è certamente Sorvegliare e punire di Foucault. Nel primo capitolo, Il corpo del condannato, l'autore nota che anche quando scomparve il grande spettacolo della punizione fisica, torture e agonie pensate appositamente per eccitare il pubblico, che assisteva, rimane anche in un castigo come la prigione, un certo supplemento di punizione che concerne proprio il corpo stesso: razionamento alimentare, privazione sessuale, celle di isolamento. La prigione ha sempre comportato in una certa misura la sofferenza fisica: la pena ha difficoltà a dissociarsi da un supplemento di dolore fisico. Cosa sarebbe un castigo incorporeo?

Il problema di Foucault forse si può risolvere chiedendoci: che cos'altro abbiamo, oltre il corpo?

Michel Foucault ha fatto anche uno studio sugli ospedali, oltre che sulle prigioni, ed è proprio l'insieme dei due lavori che rende questi studi interessanti: tendiamo a rinchiudere sia gli asociali sia i malati.

Bertrand Russell, pacifista convinto, nel 1918 è stato incar-

cerato per sei mesi per essere un obiettore di coscienza. Nella sua autobiografia, Russel racconta che quello fu per lui un periodo meraviglioso, durante il quale scrisse uno dei suoi libri più celebri, "Introduzione alla filosofia matematica": si sentiva più imprigionato fuori, costretto nelle maglie della società, che non dentro al carcere, padrone del suo tempo, libero da distrazioni.

Quali sono i condizionamenti maggiori che subiamo fuori? La pubblicità, ad esempio, è così invasiva che veramente si configura come un lavaggio del cervello.

Inoltre, siamo tutti vittime della propaganda: questo continuo ripetere che viene fatto nei resoconti sulla guerra, dai titoli ai contenuti degli articoli o dei resoconti televisivi, l'uso degli aggettivi in cui ne vengono associati di positivi o negativi a seconda che si stia parlando di una fazione o dell'altra, una eroica e l'altra disumana, e così via. In una guerra tutte e due i contendenti fanno la stessa cosa, ovviamente, non esiste la battaglia tra il bene e il male, e purtroppo questa inclinazione a descrivere faziosamente fa capire quanti condizionamenti subiamo, e quindi quanto siamo prigionieri anche della vita, senza saperlo.

16. L'essere umano dispone di una serie di protesi di cui si avvale, mi riferisco agli oggetti, tangibili, ma anche, ed è qualcosa che caratterizza assolutamente il nostro tempo, tutto quanto è immateriale. Mediamente un essere umano secoli fa, ma a dire il vero anche solo decenni fa, possedeva un numero limitatissimo di oggetti, esemplifichiamo con un solo piatto a persona, un solo cappotto, un paio di scarpe. Oggi è difficile contare gli oggetti che ciascuno di noi possiede e, quello che è sorprendente, è che oltre a questi oggetti tangibili ne possediamo anche di incorporei: spazi di archiviazione, Drive, Dropbox etc. che contengono i nostri innumerevoli possedimenti virtuali, file, foto, documenti. Come ha riflesso sulla nostra mente questa possibilità di estendere la percezione di quanto possediamo ad una sorta di universo parallelo?

Quello del possesso è un gioco pericoloso.

Facendo una contrapposizione superficiale tra Occidente e Oriente, si potrebbe dire che in Occidente vogliamo avere tutto, mentre in Oriente invece cercano di spogliarsi di tutto. L'aspetto interessante è che mentre il progetto orientale è perfettamente fattibile, quello occidentale è destinato all'insuccesso, perché nessuno può avere tutto, nemmeno le persone più ricche. Inoltre, è molto più facile soddisfare un povero che non un ricco, a causa della sua aspirazione alla crescita – e al possesso – esponenziale, e questo rende i ricchi pericolosi, perché la loro soddisfazione è molto cara, e soddisfarli costa anche alla società.

Non essere in grado di essere soddisfatti di quello che abbiamo è il grande difetto dell'umanità.

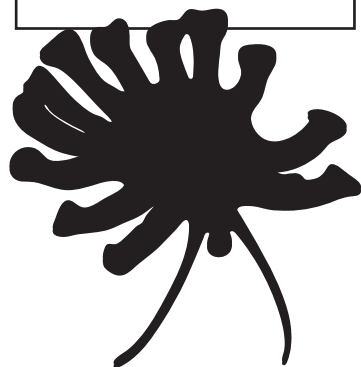
ORSO D'ACQUA
nasce da
un desiderio di
Claudia Santeroni

UN PROGETTO di
The Blank
Contemporary
Art

CONTRIBUTI
Vincenzo Cuomo
Oscar Giaconia
Claudio Kulesko
Piergiorgio Odifreddi
Claudia Santeroni

GRAFICA
E IMPAGINAZIONE
Studio Temp

2024



ORSO D'ACQUA è un esperimento che si prefigge d'essere non conforme alle logiche della comunicazione. È un progetto editoriale completamente scisso dalla contingenza. Viene pubblicato una sola volta all'anno, il 31 dicembre. Non contiene pubblicità. Non intrattiene alcuna forma di rapporto economico con l'oggetto del discorso. Include solo contenuti testuali e nessuna immagine: interviste, riflessioni, articoli critici su mostre personali, mostre collettive, performance, video, fiere, eventi d'arte e di cultura contemporanea che non hanno necessità di essere pubblicati a ridosso o durante l'evento, perché richiedono tempo per essere elaborati.