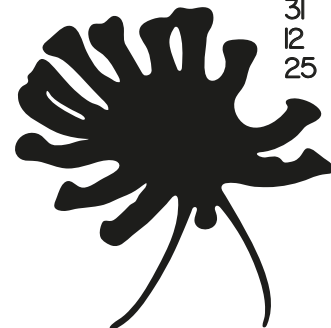




1. SPIRALING
Claudia Santeroni
2. UNA DONNA
CHE NON SI VEDE
IN UNA FOTOGRAFIA
CHE NON STATE
VEDENDO
Felice Cimatti
3. SPOGLIARSI
DELL'ABITO DELLA
RAGIONE INSONNE.
LE VIRTÙ ETICO-
CREATIVE DEL
SONNAMBULISMO
Romano Gasparotti
4. IL SILENZIO DEGLI
STRATI
Oscar Giaconia
5. SGUARDI
Elio Grazioli
6. IN QUESTA RADURA
CHE È IL SILENZIO
Claudio Kulesko

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

FORMATO: A4
DIMENSIONI 21x29,7CM
STAMPA: F/R
ORIENTAMENTO: ↑
COLORE: B/W
N° PAGINE: 18

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

Associato all'emotività, il termine SPIRALING significa PERDERE IL CONTROLLO. Significa però anche AUMENTARE VERTIGINOSAMENTE.

1. SPIRALING
Claudia Santeroni

2. UNA DONNA
CHE NON SI VEDE
IN UNA FOTOGRAFIA
CHE NON STATE
VEDENDO
Felice Cimatti

3. SPOGLIARSI
DELL'ABITO DELLA
RAGIONE INSONNE.
LE VIRTÙ ETICO-
CREATIVE DEL
SONNAMBULISMO
Romano Gasparotti

4. IL SILENZIO DEGLI
STRATI
Oscar Giaconia

5. SGUARDI
Elio Grazioli

6. IN QUESTA RADURA
CHE È IL SILENZIO
Claudio Kulesko

Ho pensato tanto a cosa scrivere per questo mio articolo del 2025 di ORSO D'ACQUA, e quello che ho trovato guardando l'anno a ritroso non è un singolo evento di cui davvero mi andasse di parlare, ma piuttosto un affastellamento di inconsistenza, in cui per non perdersi necessariamente si deve dedicare spazio a quanto non ne meriterebbe affatto. In questo panorama inspiegabilmente tra il desolante e l'elettrizzante ("May you live in interesting times"), la volontà di proporre un prodotto editoriale scisso dalle logiche della comunicazione contemporanea appare insensato addirittura a me. Eppure, questo novello cadavere squisito in tutto il suo testardo, illogico anacronismo mi convince sempre di più.

MI CONTRADDICO FACILMENTE
MA LO FACCIO COSÌ SPESSO
CHE QUESTO FA DI ME UNA PERSONA COERENTE

La soglia dell'attenzione si è abbassata a tal punto da averci trascinato nell'indifferenza, perché si tratta soprattutto di un'attenzione emotiva imputabile al bombardamento incessante di immagini, suoni, informazioni, rumori e luci cui ci sottoponiamo (non "siamo sottoposti", ma "ci sottoponiamo", perché esiste una buona dose di volontà in tutto questo, che è sempre comodo celare dietro pretese imposizioni sociali più o meno occulte, soddisfacendo così l'irrefrenabile pulsione complottista con cui ci illudiamo di controllare la complessità del mondo). La tecnologia progredisce e noi retrocediamo culturalmente e spiritualmente, e le cause del declino non sono invasioni esterne, ma pura decadenza interiore (è sostanzialmente innegabile che spesso i confronti con ChatGPT siano più soddisfacenti, se non altro perché ci preservano dall'italiano primitivo in cui si esprime la maggioranza dei nostri simili, classe politica in prima linea, senza distinzione di orientamento). È morta prematuramente quella che sarebbe dovuta essere la curatrice della 61° edizione della Biennale di Venezia, Koyo Kouoh, ed istantaneamente sono fioriti articoli che anziché parlare della defunta e dei suoi progetti, parlavano di chi li stava scrivendo, sostanzialmente al solo scopo di farsi pubblicità: un circuito autoreferenziale travestito da commemorazione che accade, anche questo, nell'indifferenza generale, nella totale mancanza di spirito critico, che al solo nominarlo viene subito tacciato d'essere pruriginoso istinto polemico.

L'avvilente traiettoria è la medesima di coloro che fanno ore di coda per farsi un selfie con il Papa morto o di quelli che, morbosamente accalcati, entrano alla mostra romana di Caravaggio per fotografare i dipinti tra un colpo di telefono e l'altro, solo che il mondo dell'arte patinato ritiene di sollevarsi da alcune meschinità solo perché teoricamente dovrebbe essere produttore di cultura, invece sono semplicemente sfumature della medesima regressione collettiva. In questo nostrano parco giochi dell'informazione, irrinunciabile è la dolorosa parentesi sui titoli delle testate generaliste nazionali, ed è significativo riflettere sul fatto che per molti il titolo coincida con il contenuto. Tra il profluvio di inchiostro virtuale investito per lambiccarsi sullo struggente dubbio se Donald Trump bari o meno a golf ("Il mistero della pallina che scivola nelle mani del caddie vicino alla buca"; "Trump bara anche a golf, gli europei non possono fidarsi"), o altre amenità del genere, ho ritenuto che in ogni caso il meglio sia stato dato con la morte di Pippo Baudo. Leggere dichiarazioni come: "Il sindaco di Militello: per tutti noi era un parente", associato ad una fotografia che ritrae il giovane Pippo nazionale con coppola e carriola è diventato, ça va sans dire, NORMALE, e poi stiamo ad affannarci (si fa per dire) sui risvolti dell'intelligenza artificiale, quando le più sensazionali idiozie le facciamo senza alcun ausilio.

Addio a Pippo Baudo, Banfi: "La Rai gli intitoli il teatro delle Vittorie". E Fiorello rilancia: "sostituite la statua del cavallo con la sua" (seguiva carrellata di foto, purtroppo non di proposte di come sarebbe potuta essere la statua, e poi mi chiedo perché a quel punto non Baudo a cavallo?). Chiambretti: "Pippo Baudo era un rivoluzionario". Un RIVOLUZIONARIO. Noi siamo lo stesso Paese che ha partorito "Le parole sono importanti", per poi dimenticarcele sistematicamente.

Questo mieloso accanimento su Baudo ha avuto più di recente il suo contraltare femminile con la scomparsa della Vanoni, e il necro-copione si ripeterà alla prossima dipartita mediatica. In questo latente ma totalizzante Black Mirror che è divenuta la nostra quotidianità, è accaduto anche che, tra un video di YouTube e l'altro, incapassimo nelle pubblicità che Israele – mentre bombarda i civili di Gaza in una guerra che oggi improvvisamente appare finita se non addirittura mai esistita – potesse comperare delle pubblicità contro l'Onu. Può sembrare illogico lo slittamento Baudo-Medio Oriente, ma è invece tutto ascrivibile allo squilibrio narrativo cui assistiamo tra l'ignaro e l'indifferente, tra l'inconsapevole e il complice.

Ma il 2025 ci ha regalato anche alcune petites perles prettamente intestine al mondo dell'arte, tra cui la conclamazione della tragedia dei video artisti, pure quelli raffinati nel linguaggio che gli è proprio, costretti da sventi logiche di mercato a disegnare e dipingere, operazione che indubbiamente può avere un immediato riscontro economico grazie a qualche ingenuo o troppo facoltoso collezionista, ma che contribuisce a minare la credibilità dell'artista stesso. In maniera speculare, artisti che per anni hanno abbracciato un'indagine dichiaratamente sperimentale hanno pensato di poter ripiegare nella pittura per poter fare breccia nel mercato, ottenendo risultati deludenti, in quanto la pittura non è certo un linguaggio frequentabile occasionalmente. Quest'anno ha inoltre definitivamente sancito la parabola, sempre dipendente dalla deriva mercantile, degli artisti che hanno dato tutto quello che potevano dare, ma che continuano non dico a lavorare, perché quello gli è connaturato, ma ad esporre, cercando così di far dimenticare tutto quello che di eccellente hanno prodotto in precedenza. Variegata forma di prostituzione destituita di qualunque coerenza intellettuale che sfociano in atteggiamenti tra l'isterico e il preoccupante, tra cui artisti che si compiacciono del fatto che l'intelligenza artificiale attesti la loro popolarità, divulgando il contenuto della ricerca, ed altri che si mettono a disposizione per il "firmacopie". In conclusione, penso che siamo giunti ad una inusuale e contestualmente quasi imprevedibile interpretazione de "Il medium è il messaggio", in cui non ha più rilevanza se i supposti messaggi che veicoliamo abbiano attinenza con la fattualità, ma importa semplicemente che vengano fugacemente propagati e celebrati catodicamente, quel tanto che basta a sortire un effetto: una – purtroppo non – disturbante semplificazione che ha fatto coincidere l'unico valore che conosciamo con le cose, perché le nostre parole sono vacue. Peccato che anche le cose che produciamo, tutte in eccesso, opere comprese, meriterebbero delle voci meno colluse.

Quello che però abbiamo il potere di fare, e in un certo senso anche il dovere di fare, anche solo perché viviamo nella parte di mondo dove sono possibili queste speculazioni, è non abbandonarci a questa letargia etica ed a questa inerzia connivente venata di fantasioso rapporto con la coerenza, ma di resistere continuando a fare ciò che ci appassiona, soprattutto se abbiamo la fortuna di sapere cos'è, si tratti anche solo della chimera di credere che il mondo dell'arte possa tornare ad avere un ruolo attivo nel dibattito contemporaneo.

Nella foto che non state vedendo – una vecchia fotografia in bianco e nero (sul retro è scritto, con una penna biro blu: "17 ottobre 1956. Foto fatta il 3 luglio 1956", firmato "Stefano") – due braccia scoperte di donna sollevano e mostrano al fotografo (che ci aspettiamo essere un uomo, forse il marito della donna) un bambino di meno di due anni (la foto è stata comprata a Roma, in un mercatino dell'usato, scelta fra un mucchio di centinaia di altre foto in bianco e nero, nel settembre del 2025). La mano destra della donna invisibile – indossa una maglia bianca, o un colore che appare bianco in una foto in bianco e nero – sostiene il bambino per la pancia, l'altra, la sinistra (la mano non la vediamo, si scorge appena l'avambraccio, seminascolato dalla gamba destra del bambino), lo tiene sollevato appoggiata alla schiena. Il braccio destro è piegato in verticale a novanta gradi, la mano ben aperta (si distinguono tutte le dita della mano, meno il mignolo, attaccato all'anulare e semiaffondato nella tutina bianca, o chiara, del bambino). Non si distinguono anelli sulle dita visibili della donna; la fede nuziale, se presente (presumiamo che il bambino sia il figlio della donna, e, come suggerito, che il marito sia il fotografo) sarà stata probabilmente presente sull'anulare della mano sinistra, com'è (era) in uso in Italia, sicuramente al tempo in cui la foto è stata scattata. Il bambino, dall'aspetto paffuto, indossa una tutina (bianca?) che gli lascia scoperte gambe e braccia, un bavaglino e un cappel-

lino con una visiera. Non guarda direttamente verso l'obiettivo della macchina fotografica, forse perché intimorito dall'occhio meccanico. Sta guardando, con una espressione imbronciata ma allegra – gli occhi sono leggermente strizzati – verso destra rispetto alla presunta posizione del fotografo; forse qualcuno, nel momento dello scatto, lo ha chiamato, e gli ha chiesto, ad esempio, di sorridere. Nell'insieme il bambino non sembra del tutto contento della situazione in cui si trova, né di essere tenuto in braccio e sollevato da terra, tantomeno di essere chiamato a sorridere al fotografo. Tuttavia la sua espressione lascia trasparire uno stato d'animo contrastante; forse è contento di essere con la donna (la madre?), ma forse non si trova a suo agio stretto fra le sue mani. In effetti la supposizione che il fotografo sia il padre forse è ingiustificata (o meglio, giustificata solo da un pregiudizio sulle famiglie della piccola borghesia italiana degli anni Cinquanta del Novecento); forse il fotografo è un estraneo, e per questo il bambino che non state vedendo sembra contento ma anche un po' a disagio. O forse è un parente, ad esempio uno zio, comunque qualcuno con cui il bambino non ha grande familiarità (è noto che a metà circa del primo anno di vita gli infanti cominciano a provare paura per le figure estranee al loro ambiente familiare più ristretto). Senza saperlo giustificare assumiamo comunque che il fotografo sia un uomo. Il bambino, che sembra es-

sere un maschio (in realtà non è affatto detto), ha un viso rotondo, con un'ampia fronte, una bocca larga, gli occhi piccoli, scuri. I piedi non si vedono, se non un calzino sul piede sinistro, coperto dall'avambraccio destro della donna. Alle sue spalle, non a fuoco, si distinguono delle basse abitazioni alle pendici di una collinetta alberata, quelli che sembrano essere pali della luce, e la parte frontale di un autobus (forse un filobus). Immediatamente alle spalle del bambino si stende uno spazio aperto: non è a fuoco, potrebbe essere un piazzale asfaltato cittadino, un prato rinsecchito, oppure la sabbia di una spiaggia (la foto, ricordiamo, è stata scattata nel luglio del 1956, un mese in cui la cui temperatura fu globalmente al di sotto della media rispetto alle altre estati, il che spiegherebbe il fatto che né il bambino né la donna che lo sostiene siano [s]coperti come è solito a luglio). Il cielo, infine, è completamente bianco, probabilmente perché lo scatto avvenne in una giornata di grande luminosità, risultando così sovraesposto. Tutto questo chi legge queste righe non può vederlo. Si tratta di una foto invisibile. Ma, come abbiamo visto (pur senza vederlo direttamente), questa invisibilità è già annunciata da molti dettagli altrettanto invisibili nella foto, ad esempio nella mano sinistra della donna coperta dal corpo del bambino, nella fede nuziale che probabilmente era all'anulare della mano invisibile, nei piedi altrettanto invisibili del bambino, ma principalmente nel viso della donna che

solleva il bambino, di cui non resta se non la sensazione, per noi osservatori ciechi, di una donna sorridente e fiera, e soprattutto è invisibile lo sguardo artificiale della macchina fotografica che ha fissato questo istante del luglio 1956, e insieme a lui quello dell'occhio che aveva deciso di inquadrare proprio questa scena. In particolare di questo doppio sguardo invisibile – della macchina e dell'uomo – conosciamo solo il nome, Stefano, un nome evidenziato con una sottolineatura che si estende per tutta la lunghezza, in diagonale, della firma. In realtà sappiamo anche che la fotografia è stata consegnata alla donna più di tre mesi dopo essere stata scattata, a metà ottobre di quello stesso 1956. È ragionevole immaginare che, una volta che la pellicola era stata impressa, Stefano o si sia dimenticato del rullino, oppure che abbia aspettato la fine dell'estate per portarlo a sviluppare. Stefano è comunque una persona precisa, come la pignoleria dell'annotazione sul retro della foto lascia supporre. Di certo Stefano era interessato, nello scattare la foto, solo al bambino, non alla persona, la donna, che lo tiene sollevato. La donna è invisibile anche per Stefano, non solo per noi. Forse per questo il bambino sembra imbarazzato. Questa donna è allora doppiamente invisibile: perché voi lettrici non potete vederla, perché anche se poteste vedere la fotografia di questa donna che non state vedendo di lei, in realtà, non è visibile nulla, a parte il braccio destro e una pic-

cola porzione del vestito che indossava quel giorno. Ma, come detto, in qualche modo è ancora più invisibile lo sguardo che ha fissato quel bambino, in quel giorno di luglio del 1956. Una doppia stratificata invisibilità, determinata dal fatto che non solo non potete vedere né la donna né chi ha scattato la foto, ma non potete vedere nemmeno il fatto che non li state vedendo (c'è una invisibilità dell'invisibilità). È intorno a questa invisibilità radicale che è il caso di provare a ragionare. Questa foto non la state vedendo, ma, si presume, chi scrive queste note deve averla vista, altrimenti come avrebbe potuto fornire tutti questi dettagli, compresa l'annotazione scritta in inchiostro blu con la penna biro sul retro del cartoncino ingiallito della foto? In effetti, se non l'avesse vista, come spiegare tutte queste parole a commento di un'immagine che non esiste? Presumiamo, per ora, che chi scrive queste note abbia effettivamente fra le mani una fotografia che voi, che le leggete, non potete vedere. Ci accorgiamo così che l'immagine, in realtà, vive di parole, sia perché per capire che cosa stiamo vedendo abbiamo bisogno di usare delle parole, sia perché, in un senso più radicale ancora, l'immagine è una specie di discorso visivo, non fatto di parole scritte bensì di 'scritture' senza parole. Ma sempre di scritture si tratta, altrimenti non avreste potuto capire, sebbene in modo sicuramente approssimativo, quanto la fotografia effettivamente

mostra. Le parole, propriamente, mostrano. In questo senso che la fotografia esista effettivamente oppure non esista non è così importante, in ogni caso vediamo quel che le parole – quelle scritte e quelle solo 'visive' – ci consentono di vedere. Le parole rendono invisibile ciò che descrivono, ossia oscurano quello stesso visibile che vorrebbero mostrare. Rimane però qualcosa, che questa immagine che non vedete mostra in modo ancora più evidente, qualcosa che nessuna parola, scritta o soltanto 'visiva', riesce a cogliere. Nella fotografia che non vedete non si vede la donna che tiene in braccio il bambino, come abbiamo appena non visto. La donna c'è, altrimenti il bambino sarebbe caduto per terra, ma non si vede, è invisibile. In realtà c'è sempre qualcosa di invisibile in una fotografia, c'è sempre da qualche parte una 'donna' che non si vede. In questo caso è proprio una donna, ma in generale quel che non si vede, in una fotografia, è proprio quell'elemento che rende la foto possibile. Immaginiamo di fotografare un tramonto al mare, ad esempio. Fotografiamo il tramonto, certo, ma nella foto non possiamo ritrarre il fatto che stiamo fotografando un tramonto, così come nella foto invisibile che stiamo commentando non possiamo vedere lo sguardo dell'uomo che l'ha scattata. Vediamo allora un'immagine, ma non vediamo mai il fatto di vedere un'immagine; cioè non vediamo mai la natura ambigua, parziale, settaria di ogni immagine.

Anzi, in realtà quel che non vediamo è proprio il fatto che si tratta soltanto di un'immagine; vediamo una rappresentazione del mondo, mentre il mondo, proprio come la donna che solleva fra le braccia il bambino con il cappellino bianco, sfugge per sempre da ogni immagine. Allo stesso modo non vediamo, né voi che non potete vedere la fotografia che si sta commentando in queste note, né chi scrive queste stesse note, il punto di vista che ha scelto di scattare questa foto. Di questo sappiamo solo un nome, un nome qualsiasi, Stefano. Di quest'uomo (ammesso che sia un uomo) conosciamo solo il nome; quindi, non ne sappiamo niente. Ogni immagine è allora invisibile. Quel che possiamo vedere, voi ed io, è che non vediamo niente di quel che vediamo. Vediamo solo quello che l'invisibile di cui è intessuta ogni immagine ci lascia vedere. E quel che ci lascia vedere è, in fondo, poco più che niente. Vediamo, in fondo, l'invisibilità del mondo visibile.

	I.	
1. SPIRALING Claudia Santeroni	Sin dai primissimi banchi di scuola, tra i giudizi o i rimproveri più demolitori che si possano ricevere vi è quello di sembrare o essere "addormentati". La persona normodotata e affidabile, infatti, non può che apparire costantemente sveglia. L'istruzione e la formazione non sono altro che l'educazione progressiva ai diversi modi dell'essere e del mantenersi svegli. Perché, come dicevano i latini, DORMIENS NIHIL LUCRATOR, ovvero, più volgarmente, chi dorme non piglia pesci... Secondo la tradizione occidentale, la luce della ragione è quella di un eterno giorno che allontana AD INDEFINITUM l'arrivo del sonno. La ragione è, in quanto tale, insonne, mentre tutti gli organismi viventi, invece, regolarmente si addormentano, precipitando in una condizione vegetale nella quale non regna affatto l'immobilità perfetta, ma agiscono, ritmicamente e segretamente, indispensabili processi elementari, a cominciare da quelli della respirazione e dei metabolismi.	
2. UNA DONNA CHE NON SI VEDE IN UNA FOTOGRAFIA CHE NON STATE VEDENDO Felice Cimatti		
3. SPOGLIARSI DELL'ABITO DELLA RAGIONE INSONNE. LE VIRTÙ ETICO- CREATIVE DEL SONNAMBULISMO Romano Gasparotti		
4. IL SILENZIO DEGLI STRATI Oscar Giaconia		
5. SGUARDI Elio Grazioli		
6. IN QUESTA RADURA CHE È IL SILENZIO Claudio Kulesko		
	2.	
	C'è un dato sul quale gli storici e i critici della danza si stanno attualmente interrogando. Nonostante possa sembrare paradossale, proprio le arti coreutico-teatrali sembrano manifestare una spiccata attrazione, frequentazione e relazione privilegiata con l'atto del dormire. Lo testimonia già il balletto dell'Ottocento, se si considerano i lavori d'inizio secolo dei coreografi Jean-Pierre Aumer e Auguste Bournouville e, a fine secolo, le rappresentazioni de LA BELLE AU BOIS DORMANT da parte di Marius Petipa. Anche George Balanchine si cimenterà sul tema, nel 1946, con LA SONNAMBULA (NIGHT SHADOW) successivamente ripreso, nel 1960, dal New York City Ballet. Per quanto riguarda la danza contemporanea, il nuovo millennio pare stia intensificando e radicalizzando questa celebrazione dell'esperienza dormiente. Nel 2002 Enzo Cosimi ha messo in scena Hallo Kitty! ispirato al racconto giapponese LA CASA DELLE BELLE ADDORMENTATE di Yasunari Kawabata, mentre Trajal Harrel sviluppava il suo work in progress TICKLE THE SLEEPING GIANT (2001-2012). Ancora più vicino a noi nel tempo, Boris Charmatz nel 2021/22 ha proposto SOMNOLE, definito da THE GUARDIAN «a meditation on sleep, or at least those boundaries between sleeping and waking when the body and mind take on a life of their own». Attualmente Cristina Kristall Rizzo sta insistendo ad oltranza sul tema con i lavori ULTRAS. THE SLEEPING DANCES (2019), SONNO (2021) e MONUMENTUM – THE SECOND SLEEP (2022-2023) con Diana Anselmo. Nel presentare quest'ultima opera presso SpazioK/Cango a Firenze, la coreografa fiorentina ha dichiarato che se la danza ha a che fare con la produzione di senso, quest'ultimo, danzando, si manifesta «in una specie di sonno perpetuo o di secondo sonno, uno stato alterato di coscienza in cui i corpi si lasciano penetrare e trasformare pur mantenendo la capacità di discernere e asserire. [...] Quando guardiamo una persona dormire, non dobbiamo fare nulla, siamo portati finalmente a stare fermi, quantomeno per non svegliarla;	

		«l'uno si contrappone all'altro e il sonno appare essere una sorta di privazione della veglia» (Aristotele, DEL SONNO E DELLA VEGLIA 453b, 26-27). In senso tecnico, la "privazione" segna la l'eccezionalità del non presentarsi di ciò che, invece, dovrebbe di norma esserci, confermando, quindi, il necessario primato del positivo, di cui la privazione rileva la mancanza di fatto. Ciò rende la contrarietà di veglia e sonno non solo decisiva, ma anche asimmetrica, nel senso che la veglia NATURALMENTE viene prima del sonno e mantiene il primato su di esso. Tutto ciò che è positivamente reale, che è dotato di significato, che ha valore ed è determinabile, misurabile, calcolabile, apprezzabile riguarda comunque lo stato di veglia. Per il semplice fatto che, come ha scritto Jean-Luc Nancy, «Il sé dormiente non appare: non si fenomenalizza [...] Il sonno [...] si mostra a sé stesso come quell'apparire che appare solo in quanto inapparente, in quanto fa ritornare su sé e in sé tutto l'apparire, lasciando percepire al fenomenologo desto che si avvicina al suo letto solo l'apparenza della sua sparizione [...] del suo ritiro» ³ . L'arrivo chiamante del dio Hypnos, con il suo intimo incanto costellato di sogni, abbatte ogni forma di videocentrismo e silenzia ogni Sé, nell'eclissi di ogni fenomenologia possibile. Si entra nel regno evenemenziale delle apparizioni intermittenti di quei PHANTASMATA, che, alla luce del giorno, la ragione ritiene illusori e ingannevoli, perché manifesti pur essendo privi di realtà. In ogni caso, da Aristotele sino a Freud compreso, si ritiene che l'apparenza riconoscibile di quanto si palesa grazie all'attività onirica derivi sempre da percezioni vissute nella condizione di veglia e possa essere ricordata, determinata, interpretata e giudicata solo quando si è perfettamente svegli.
		4.
		L'inoppugnabile contrarietà di veglia e sonno, sul fondamento dell'anteriorità e del primato della prima sul secondo, condiziona anche i luoghi comuni secondo i quali si seguita ad interpretare e addomesticare la natura enigmatica dell'immagine e dell'immaginare, sino a rendere il motto sessantottesco "l'immaginazione al potere" nient'altro che un'ingenua utopia (nell'accezione più banale del termine). Anche in questo caso, tuttavia, la danza quale modello performativo di ogni arte che si mette creativamente all'opera, mostra di assecondare il farsi mondo nel mondo di un COGITARE amentale, il quale smaschera, sconvolge e trasfigura i canoni del pensiero unico perennemente desto. Steve Paxton, il fondatore della CONTACT DANCE IMPROVISATION, invitava sistematicamente i suoi allievi e danzatori a «IMAGINE. BUT DON'T DO IT» ⁴ . Di norma, se non si è "addormentati" e se non si vuole dare l'impressione di esserlo, bisogna fare ciò che si È PENSATO di fare, ben consapevoli che perdersi nell'immaginare non produce alcun effetto reale, non consente, insomma, di pigliare alcun pesce. E se, invece, assecondare in primo luogo l'immaginazione non solo favorisse un mobilitarsi sorgivamente e profondamente corporante, ma addirittura consentisse di entrare in
	3.	
	Non si tratta di invertire la gerarchia tra veglia e sonno, bensì – l'espressione di Kristall Rizzo «secondo sonno» sottolinea proprio questo – di decostruire e congedare l'inveterata opposizione tra l'essere desti e il dormire. Quest'opposizione binaria – e quindi eminentemente logica o «agrilogistica» (secondo Timothy Morton ²) – costituisce l'asse portante del colonialistico modo di pensare occidentale globalizzatosi. Per il canone, che continua a dominare gli scenari sempre più tragicamente caldi, devastanti e cruenti dell'Antropocene e Capitalocene, tanto sul piano epistemologico-culturale quanto su quello del senso comune, continua a valere incontrovertibilmente quanto aveva sentenziato e argomentato Aristotele in uno dei trattati raccolti in PARVA NATURALIA: sonno e veglia sono contrari, nella misura in cui	

sintonia con la condizione stessa di possibilità dell'iniziare dell'inizio di qualsiasi mobilitazione? Come e da dove inizia un movimento? Proaireticamente dall'intenzione finalistica e dalla volontà di eseguirlo conseguenti alla corrispondente deliberazione razionale del soggetto autocentrato? Le ricerche e sperimentazioni di Steve Paxton nel campo del corporarsi fisico-energetico e dei sensi (ampliati e superpotenziati rispetto alla tradizionale partizione gerarchica dei cinque canonici), all'interno di una prospettiva non atomica, bensì relazionale e olisticamente cosmica, lo avevano presto indotto a smentire questa tesi...

Del resto, gli stessi filosofi greci, per indicare l'immaginazione avevano usato i termini PHANTASÍA – la cui radice indoeuropea è BHĀ, avente a che fare con i processi dell'apparire – e DYNAMIS, ossia potenza. La potenza originaria di apparire si custodisce nell'immaginare, il quale è già un farsi, nel senso taoistico del wu wei. Pertanto, se danzare comporta modulare il gesto reattivamente e veicolarmente, cioè lasciandosi attraversare e trasportare dal movimento che arriva, agire a prescindere dall'ascolto delle istanze dell'immaginare finisce per appiattire ogni moto, mutilandolo della sua abissale provenienza e imprigionandolo nella sua «forma superficiale», per usare ancora il linguaggio di Beuys, ossia chiudendolo nel ritaglio della sua ATTITUDE astratta dalla concretezza dei processi corporanti e spazianti IN FIERI. Rendendo lo spettacolo danzante l'equivalente del procedere linearmente temporale-logico-discorsivo.

5.

Nell'assoluta intimità del sonno tutto si scioglie, si compenetra, traspira e la polluzione immaginifica può esprimere appieno la sua magia. Su tutto, però, vigila inflessibilmente la legge secondo la quale come la cecità è la privazione del vedere, il sonno è solo la privazione dell'esser desti. A tal punto che, alla luce della ragione, anche il PHANTASMA finisce per essere sostanzializzato, cioè determinato oggettivamente come apparizione irriducibilmente altra-da, altra dall'ente reale. Contestualmente l'immagine, come insegna la storia della filosofia, diventa la copia sensibile della realtà vera (secondo quanto sostenuto dalla tradizione platonistica) o, aristotelicamente, l'antecedente e il correlato puramente potenziale e impotente dell'atto reale, o, ancora, una pura simulazione o anticipazione mentale, stante la separazione tra mente e corpo. Ciò che, in questa sistematica operazione di bonifica, viene ad essere rimosso è proprio il dispotere creativamente magico dell'immaginare insito nei processi metamorfici che caratterizzano la vita della materia stessa. Con l'illuminante risultato di garantire, nella sua indubitabile realtà, il mondo delle identità e delle differenze, dei confini, dei generi e delle specie, nel quale nessuna MIXIS e nessuna autentica intimità sono possibili.

Per quanto palesemente infondata, la pseudoetimologia di immaginare da IN ME MAGO AGERE assume una sua inverosimile plausibilità, nella misura in cui cercare di dischiudere le porte segrete dell'immaginazione, in una condizione di costan-

te e improduttivo ascolto, comporta fare realtà sognando, stravolgendo i confini oggettivi del mondo delle autonomie e assecondando il destino di continua metamorfosi cui va incontro ogni identità de-terminata.

6.

Vi è, infine, un'altra e per nulla trascurabile implicazione legata al dormire. Esso non conosce in alcun modo il tempo/CHRONOS e la memoria, né vi è subordinato.

Il tempo e la memoria sono legati alla veglia e alla ragione quale proprietà esclusiva degli esseri umani. Nel IV libro della FISICA, Aristotele afferma: «conosciamo il tempo, allorché abbiamo misurato il movimento secondo la distinzione del "prima" e del "poi" e diciamo che è passato del tempo, allorché abbiamo colto la percezione di un prima e di un poi nel movimento» (FISICA IV, 219a, 22-25). La celeberrima capitale definizione aristotelica di CHRONOS recita: «Il tempo consiste nella numerazione del movimento secondo il prima e il poi» (ivi, 219b, 1-2).

Il tempo presuppone necessariamente la capacità numerante della parte razionale dell'anima, con la conseguenza che: «se il numerare compete per natura solo all'anima e all'intelletto dell'anima, qualsiasi tempo sarebbe impossibile qualora non vi fosse l'anima stessa» (ivi, 223a, 25-26). Affinché vi sia tempo è necessaria un'anima razionale ben desta, che applica le sue capacità calcolanti alla percezione di un movimento/mutamento fenomenologicamente evidente e perciò in quanto tale sussistente solo per la mente insonne. Ne risulta soffocata e occultata la potenza ultraoriginaria di ciò che Henry Bergson aveva evocato con l'espressione LE MOUVANT⁵, la quale si ritira nella PHANTASÍA e non ama affatto la piena luce del giorno.

Il sonno non ha alcuna memoria. Semmai la qualità del movimento, che ritmicamente vibra negli abissi ipnotici, è affine a quello della reminiscenza. Si deve ancora alla filosofia aristotelica la netta distinzione tra MNÉME (memoria) e ANÁMNESIS (reminiscenza). La prima è un'affezione statica, legata al tempo/CHRONOS, la quale si realizza nel conservarsi stabilmente, nell'anima, di una traccia di ciò che si è percepito. La reminiscenza, invece, consiste in un'attività sempre in corso d'opera, che si esplica nella «capacità di suscitare i movimenti» (Aristotele, DE MEM. ET REM, 451b, 18), attraverso i quali «si va a caccia» (ibidem) di immagini. Si tratta di movimenti acefali, imperfetti e fallibili, che inevitabilmente si ripercuotono sul piano del corporarsi e le cui dinamiche sono quelle di un puro errare senza meta, cioè dell'errore senza alcuna verità.

7.

Quello di addormentarsi non è un atto volontaristico, né può essere rigorosamente programmato e pianificato (se non facendo sistematicamente ricorso a farmaci benzodiazepinici o ad altri psicoadditivi narcotici). Ma accade come accade quale segno non evidente di una non voluta rinuncia alla

sinergia di intenzione, calcolo progettuale, scopo e verifica, che rappresenta il fulcro di ogni logocentrica e temporalizzante razionalizzazione iperdesta dell'accadere.

«Occorre, dunque, essere stati addormentati», come proclama J.-L. Nancy⁶. E indugiare ad oltranza in tale dinamica disposizione, che Platone, nel TIMEO, considerava dono della divina MANÍA. Danzando a ritmo sui LOOPS del MOOD di un sonnambulismo aptico, cioè sinesteticamente ascoltante e toccante. Immersi ad libitum nell'intimità di un «secondo sonno», che non si oppone affatto alla condizione di veglia.

In tal modo, come riporta un frammento attribuito ad Eraclito: «I DORMIENTI SONO GLI ARTEFICI DEGLI EVENTI CHE ACCADONO NEL MONDO, CONCORRENDO ASSIEME NEL METTERLI ALL'OPERA» (fr. 75 DK). «OGNUNO È ARTISTA» (J. Beuys).

Tutta l'infinita ricchezza e varietà del vivente è sonnambula. Trans-genericamente, oltre ogni superstizione razionalisticamente antropocentrica e ogni paradigma identitario.

© ROMANO GASPAROTTI OTTOBRE 2025

NOTE

- ¹J. Beuys, COS'È L'ARTE?, a cura di V. Harlan, trad. it. Castelveccchi, Roma 2015, p.47. Cfr. R. Gasparotti, DISUMANIZZARE L'ARTE. JOSEPH BEUYS, HERMANN NITSCH E L'ANOMALIA NEL CONTEMPORANEO, Aesthetica, Sesto S. Giovanni (MI) 2025.
- ²Cfr. T. Morton, ECOLOGIA OSCURA. LOGICA DELLA COESIONE FUTURA, trad. it. di VA. Santarcangelo, Luiss University Press, Roma 2021.
- ³J.-L. Nancy, CASCARE DAL SONNO, trad. it. Raffaello Cortina, Milano 2009, p. 29.
- ⁴S. Paxton, GRAVITY, CONTREDANSE, Brussels 2018, p. 38.
- ⁵Cfr. H. Bergson, PENSIERO E MOVIMENTO, trad. it. di F. Sforza, Bompiani, Milano 2000.
- ⁶J.-L. Nancy, Op. cit., p. 55.

Non esiste pratica pittorica che non sia erede della propria rovina.

1. SPIRALING
Claudia Santeroni

2. UNA DONNA
CHE NON SI VEDE
IN UNA FOTOGRAFIA
CHE NON STATE
VEDENDO
Felice Cimatti

3. SPOGLIARSI
DELL'ABITO DELLA
RAGIONE INSONNE.
LE VIRTÙ ETICO-
CREATIVE DEL
SONNAMBULISMO
Romano Gasparotti

4. IL SILENZIO DEGLI
STRATI
Oscar Giaconia

5. SGUARDI
Elio Grazioli

6. IN QUESTA RADURA
CHE È IL SILENZIO
Claudio Kulesko

È uno strazio realizzare come lo stillicidio nel deporre uno strato dopo l'altro lasci sempre avanzati e residui; da un lato il lascito di un moto ossidativo frutto di un'inevitabile deriva entropica, dall'altro un ossidionale esercitato a seguito di un(im)propria campagna militare.

Si cospira, si respira all'unisono con materie prime primitive, complici di una doppia cura e cattura: la propria nel pensarla e la "loro" nel pensarti.

Chi innesca per primo quest'atto di cattura?

Se verosimilmente i materiali sono dotati d'intelligenza propria, con la materia le cose si complicano e non poco, poiché le cose stesse non hanno nulla da pensare o guardare, sono mute e cieche.

Ammesso che ne abbia alcuno, mi domando quale suono possa avere quel resto (l'avanzare in pittura come nomadico movimento statico) che, come La Cosa carpenteriana, non cessa di restare, non esiste, insiste.

"La pittura resta" ribadisce Cézanne.

È il rumore fisiologico del corpo all'opera e al contempo la causalità dell'operare stesso che provoca attriti, flussi, strofinamenti, collisioni, cigolii, adesioni, incidenti.

Il corpo è già una macchina pittorica all'opera pronta all'uso, un incrocio tra un'innocua grattugia domestica e lo stomaco della grotta kierkegaardiana.

L'attrito tra il soggetto con l'esterno provoca un'erosione che produce il pan grattato della propria esperienza. La gran parte si riversa fuori come pratica euristica, l'altra, quella indesiderata, ricade all'interno sotto forma di pulviscolo residuale superstite.

Ecco entrare in gioco l'equivoco di un'apertura percepita dal subjectum come via d'uscita (l'assoggettamento al proprio punto di vista cieco che non consente di vedere il proprio vedere) quando vie d'uscita non esistono.

Il soggetto scambia gli orifizi come sfoghi e sfiatatoi con "l'aperto" quando in realtà sono solo fori d'entrata, non è ammessa nessuna via d'uscita.

La pittura ha un corpo non gerarchizzato, senza organi, ed ogni corpo, se isolato da qualsivoglia parassita sonoro, suona e risuona con una eco insopportabile pari al vuoto pneumatico di una camera anecoica: il silenzio puro del proprio corpo amplifica a dismisura la nevrosi del sentire le voci ventriloque del di dentro, che prendono il sopravvento a tal punto da portare a percepire sé stessi come corpo alieno a rischio di impazzimento.

In merito alla perturbante letalità delle stanze, vengono in mente quelle colorate di verde della Francia di metà Ottocento, le cui carte da parati erano dipinte con il colore che uccideva, un lovecraftiano colore venuto dallo spazio: il verde di Parigi.

Una polvere di acetato di arsenito di rame poi mutuato dall'industria agricola come potente derattizzatore fognario e insetticida.

Il passo dal pathos di una cromia diffusa dallo Zeitgeist di un'intera epoca, dalle carte da parati, ai bagliori dell'assenzio, ai colori dei pittori di fin de siècle, fino al patogeno pesticida è stato ironicamente breve.

Si può pensare alla polvere come al grado zero della pittura. Il suo peso infrasottile e corpuscolare ammutolisce ogni cosa, devitalizzandola quasi fosse avvolta da una coltre di neve.

Facendo filtro di altri oggetti senza voce, perché della voce non fanno cosa farsene, baluginano alla mente quelle mute carcasse di auto esauste che ricordano i bluff fossili di Philip Gosse.

Vestigia disseminate ad opera di un Dio illusionista che prefabbrica una storia anteriore all'uomo simulata e mai esistita; reperti reinterpretati come culto clandestino di oggetti reali tra reminiscenza superstiziosa ed oblio, o case sfitte riabitate da inquilini animali in cerca di una casa ready-made, rumorose macchine da guerra post apocalittiche, riattivate come mad-maxiani, residuati bellici nonostante accelerazioni tecnologiche vertiginose avrebbero dovuto farle estinguere.

È il caso di un veicolo multi-tool, un inarrestabile quattro ruote motrici ripreso in qualche frame del film Blade Runner 2049.

lato di una fattoria per la creazione di proteine, derivate dalla coltivazione di nematodi geneticamente modificati, compare un Unimog 406 di un arancione esangue, cotto dai raggi solari.

Un vero e proprio sopravvissuto, un fossile meccanico, un tempo ai vertici della catena alimentare dei fuoristrada estremi.

Se ancora in uso, o forse dismesso, non è dato a sapersi.

La sua presenza di mezzo meccanico arcaico stride con l'ingresso ad alto indice tecnologico dell'astronave del cacciatore di taglie, in procinto di regolare i conti con il proprietario della fattoria, un "lavoro in pelle" di nome Sapper Morton.

Sia la macchina che la pittura sembrano invocare la pulsione a tornare ad uno stato inorganico, inanimato, a tornare ad essere cosa tra le cose, cosa come causa originaria di sé.

Cosa come corpo primitivo, senza principio d'ordine alcuno, non ancora diviso.

Un corpo-uno.

La cosa è un fermo immagine in standby pari allo stallo di un parassita ematofago in attesa di un marker sensoriale e di un eccitante chimico che lo rianimi.

Tornando alle polveri, con quelle inorganiche si può modellare il sogno di Artaud, costruire il silenzio, costruire un teatro muto.

Silenzio costruito a partire dal primato del disegno e dal suo scheletro geologico di grafite, o carbone, o piombo, tutte materie portatrici di echi saturnini, quasi a ripristinare uno stato di quiete minerale precedente.

Una potente vita non organica, insita nelle polveri, sfugge al vaglio autoptico degli strati e alla attività conseguente di seppellimento e disseppellimento che ne pregiudica l'ordine.

Colori in polvere, muti, residui inceneriti, cremati, caput mortum calcinato delle ossa, dove il recipiente di lavorazione diventa la bara (il cranio è già un recipiente prêt-à-porter da cui ci si abbevera quotidianamente).

La silente e perduta gestualità muscolare del pittore si imprime e coagula in pittura ancor prima di praticarla (genesì prepittorica), annidata tra le pieghe di pelle e carne del visibile.

"Tutte le ossa in un blocco di sangue."

È il decadimento stesso della materia a mantenerla in vita, estorcendo morbidezza a tutto ciò che è rigido e duro, il morbo di un morto vivente che non vuole cessare di vivere.

Nel decadimento la materia sopravvive sfumando in altre materie. Nel carbone umano o zolfo occidentale di Paracelso gli escrementi polverizzati reclamano la propria resurrezione aerea, passando dalle fognature delle sostanze terrene, troppo terrene. Sostanza stercoraria che reclama l'alto quanto il basso, in gioiosa compagnia di altri flagelli. Flagelli dalle funzioni UNGROUNDER, topi, vermi, polipi, muffe, funghi incorporati nel fare e disfare pittorico; vere e proprie trivelle che stringono accordi apocrifi con gli strati e le sue esumazioni.

Vent'anni fa avevo iniziato a raccogliere immagini e testi sulla cecità. Forse sono partito dalla famosa fotografia della cieca di Paul Strand che avevo messo nel mio libro sulla figura umana nella fotografia, ma ricordo anche come fui impressionato dal quadro di David sul cieco che chiede l'elemosina alla sua grande retrospettiva parigina. Comunque sia, ero colpito dal fatto che si dipingesse e ancor più si fotografasse un cieco, non vedente. Perché mai? Che cosa si voleva cogliere di preciso? Era soltanto per affermare la specificità visiva della pittura e della fotografia? C'era un nucleo di mistero in quello scrutare occhi che non vedono, porsi davanti ad essi e puntare la macchina fotografica su un volto che non vede quello che stai facendo, una domanda su che cosa vediamo e cosa "vedono" loro. Iniziai una ricerca, da Tiresia veggente a Edipo che si acceca, dal miracolo della guarigione del cieco di Cristo – dall'iconografia già medievale e poi via via nei secoli –, alla resurrezione di Cristo rappresentata come abbaglio (un tema che ritornerà più avanti), dal già ricordato cieco che chiede l'elemosina, che è un tema romano, ai ciechi di Bruegel, dagli accecamenti in Bosch alle allegorie dei sensi, dal Tobia cieco di Rembrandt ai ciechi del periodo blu di Picasso, dalla "Scultura per ciechi" di Brancusi alla rivista "The blindman" di Duchamp; e ancora: dal cieco di Oppi ai disegni e dipinti fatti a occhi chiusi – da Masson a Hartung, a de Kooning, a Lichtenstein, a Robert Morris, a Robert Filliou – fino al cieco che pisca di Jean-Luc Moulin. Quindi in fotografia: da Strand a Brassai, da Gisèle Freund ad altri trovati sfogliando libri e cataloghi, da quello che suona il violino di Kertész riprodotto in "Camera chiara" di Barthes ad altri meno famosi. C'era poi il caso clamoroso di un fotografo cieco, Evgen Bavcar, che scattava seguendo i suoni. Insomma una ricerca a tutto tondo. A me avevano già incuriosito le tante variazioni sul tema dell'occhio nel Dadaismo, o meglio in Picabia con "L'occhio cacodilato", e poi nei surrealisti, tagliato da Dalí (con Buñuel), a raggi in Ernst, che lo ha definito "evaso", riflettente in Magritte, detto allora "falso specchio", applicato sul metronomo da Man Ray o moltiplicati nel suo ritratto della marchesa Casati, e così via, occhi che potessero vedere, e mostrare, la surrealtà. Non mancai certamente di cercare in letteratura, da Omero e Sofocle a Rilke, a Grünbein, da Pritchett a Saramago, e nella saggistica, da Benjamin sulle "Affinità elettive" a "Un antropologo su Marte" di Oliver Sacks e altri. Poi, attraverso Giacometti prima e Lacan dopo, e Derrida, ero stato dirottato sulla distinzione tra vedere e guardare, la nozione di sguardo, la macchia cieca da un lato, e dall'altro l'essere visti, diventare immagine, i due poliedri lacaniani ripresi da Rosalind Krauss, il cambio di prospettiva nella riflessione sull'immagine invece che sulla rappresentazione. La cecità era stata messa da parte. Più recentemente infine era riemersa nella variante dell'abbaglio, prima con scambi di idee con l'amico filosofo Riccardo Panattoni poi con una serie di opere di Luca Pancrazzi. Panattoni lo legava all'immagine assoluta di Deleuze e argomenti affini, mentre Pancrazzi rovesciava l'accecamento in un "buco bianco" che emette, all'opposto del buco nero che cattura. Lo spostamento è notevole e in entrambi i casi quello che interessava, in estrema

sintesi, era che la cecità non era più l'assenza o mancanza della vista, né il suo rovesciamento-compensazione in visionarietà, non era insomma più un opposto, ma un terzo nato da e rivelatore dell'asimmetria degli opposti, la cecità è una condizione, uno stato singolare e differente. Oggi, leggendo le "Antimemorie" di André Malraux mi imbatto in quello che definisce volto "senza sguardo" a proposito di volti scolpiti di Krishna con gli occhi chiusi, e tutto riemerge. Che cosa significa "senza sguardo"? Questo "senza" non va inteso come privazione, come mancanza, già lo dicevamo per la cecità, ma qui c'è di più, mi pare, c'è lo sguardo e c'è un ulteriormente altro modo di pensare, quello indù, che Malraux evoca meravigliosamente. Non lo fa da orientale né da orientalista, ma secondo la prospettiva della "luce particolare che ogni civiltà straniera proietta sulla mia, rivelando una singolarità o un arbitrio in questo o quello dei suoi aspetti". Singolarità, o fosse anche arbitrio, precisa, assumendosi tutta la responsabilità e insieme la libertà del suo pensiero. Vi risparmio le sue ulteriori riflessioni specifiche su questo suo atteggiamento consapevole, invitando naturalmente a scoprirle, ma quel che conta qui è che quel "senza" va inteso in quel contesto, per non dire in quella dialettica. Per noi, procedendo per negazioni: gli occhi chiusi senza sguardo non si chiudono sull'esterno né si rovesciano, come nel famoso incipit del testo di Breton su Surrealismo e pittura, per concentrarsi sull'interno. Si ricordi, a proposito di Surrealismo, anche il celebre collage con tutti i surrealisti con gli occhi chiusi intorno alla scritta: "Io non vedo la donna (nuda dipinta da Magritte) nascosta nella foresta". Non è questo, né un'altra vista, visionaria o esoterica-spiritualista, la vista sull'invisibile. D'altro canto sappiamo bene che anche gli occhi chiusi, o l'assenza di bulbo o di pupilla, come nelle statue antiche, trasmettono la sensazione dello sguardo, dunque non si tratta neppure di questo. Sta proprio qui l'originalità dell'osservazione di Malraux. Non esce nessun fascio verso di noi, né all'interno del bulbo o della mente, tutto resta dietro quelle palpebre; non è sogno né immaginazione, propriamente è anche assenza di immagini. Sicuramente il senso della meditazione come è concepita dagli orientali c'entra qualcosa, se intesa appunto come fare il vuoto. Tutto questo è restituito a chi guarda dal rilassamento dei tratti del volto, e forse rilassamento non è il termine giusto, da quella quiete, quella tregua, quella pace. Davvero qualcosa di particolare che non troviamo nei volti dell'arte occidentale. Forse in quelle dei santi, dei mistici, nell'iconografia cristiana. Malraux cerca sempre un corrispettivo, ma non senza marcare le differenze. Cita anche i Cristipantocratori dei catini delle absidi di alcune chiese romaniche. Hanno gli occhi spalancati, sbarrati quasi, ma forse non ci guardano. Mi viene allora in mente un libro come "Il crollo della mente bicamerale" di Julian Jaynes. Ricordo la sorpresa che mi fece quella interpretazione degli occhi spalancati, allucinati, ipnotizzati, drogati, di certi idoli ancor prima dell'era cristiana, preistorici, detti proprio "idoli oculari", con occhi completamente tondi e pupille dilatate concentriche. È sguardo quello? È ancora un altro tipo di "senza sguardo"? È lo sguardo di Dio che è dappertutto e ci vede sempre e ovunque? Oggi è anche lo sguardo della macchina, lo sguardo tecnologico, quello del controllo, quello dell'Intelligenza Artificiale. Occhi chiusi e occhi spalancati, occorrerà cercare l'asimmetria di questi ulteriori solo apparenti opposti.

1. SPIRALING
Claudia Santeroni
2. UNA DONNA
CHE NON SI VEDE
IN UNA FOTOGRAFIA
CHE NON STATE
VEDENDO
Felice Cimatti
3. SPOGLIARSI
DELL'ABITO DELLA
RAGIONE INSONNE.
LE VIRTÙ ETICO-
CREATIVE DEL
SONNAMBULISMO
Romano Gasparotti
4. IL SILENZIO DEGLI
STRATI
Oscar Giaconia
5. SGUARDI
Elio Grazioli
6. IN QUESTA RADURA
CHE È IL SILENZIO
Claudio Kulesko

OGNI VOLTA CHE VI È SILENZIO INTORNO A TE, ASCOLTALO. ASCOLTARE IL SILENZIO RISVEGLIA IN TE LA DIMENSIONE DELLA QUIETE INTERIORE. QUANDO NOTI IL SILENZIO NON STAI PENSANDO, SEI CONSAPEVOLE! SEI PRESENTE. HAI FATTO UN PASSO FUORI DA MIGLIAIA DI ANNI DI CONDIZIONAMENTO COLLETTIVO.

ECKHART TOLLE, PAROLE DALLA QUIETE

Portami lontano da qui, per favore. Lontano dal frastuono di questa città. Dagli infiniti rivoli di persone e veicoli che si riversano nel grande fiume del traffico stradale. Portami in un posto in cui si sentano solo il fruscio del vento e il canto degli uccelli. Voglio che la tua voce mi raggiunga chiara e limpida, che ogni parola risplenda come una stella nel cielo notturno. Non si vedono più stelle in città. Ci hanno tolto il silenzio. Non l'assenza di suoni e rumori – utopia di un'umanità consumata dallo stress – ma la possibilità stessa di distinguere tra suono e rumore. Le scienze e la musicologia moderne hanno dimostrato che l'ambiente terrestre è costitutivamente ricco di stimoli (chimici, elettromagnetici, sensoriali). È nella natura tanto della vita, quanto dei processi inorganici: tutto vibra ed emette vibrazioni. Significa che non è possibile trovare o creare un ambiente perfettamente silenzioso; persino in una cosiddetta "camera anecoica" si può ancora ascoltare il fruscio del proprio respiro, il battito del cuore, il brontolio dello stomaco (come notò John Cage). Ciò che rende speciale il silenzio è il fatto che esso va a costituire il campo semantico dal quale emerge ogni suono in generale: senza uno spazio di silenzio non sarebbe possibile definire né cos'è suono, né cos'è rumore. Nel gergo comune dell'umanità urbanizzata "fare silenzio" significa sopprimere, togliere, eliminare, reprimere, contenere, isolare. Tutti termini in forte prossimità con l'area semantica della disciplina, del controllo e della manipolazione. Si potrebbe, forse, affermare che il silenzio abbia qualcosa a che fare con quelle che sono state definite "necropolitiche": strategie governamentali che, anziché dominare e dirigere la vita, si occupano di gestire e somministrare la morte. Non è un caso che espressioni quali "silenziare" e "mettere a tacere" abbiamo direttamente a che fare con quest'ultima. Nell'immaginario collettivo, di fatto, il silenzio è strettamente legato alla morte – e solo collateralmente alla trascendenza. Non dovrebbe neppure meravigliare che gli attuali ambienti urbani siano così rumorosi, né che il silenzio sia divenuto un vero e proprio lusso, per il quale la gente è disposta a pagare fior di quattrini.

Da un punto di vista più tecnico, invece, il silenzio non è altro che una sospensione nella trasmissione di informazioni o nella propagazione di rumore. All'interno di un sistema-ambiente, due individui comunicano tra loro emettendo suoni articolati dotati di senso, o, magari, si limitano solo a urlare una sequela di versi del tutto privi di significato, quand'ecco che, di colpo (magari sollecitati da una bella botta in testa), smettono di farlo. È calato il silenzio; il che non vuol dire che non vi siano più suoni all'interno del sistema-ambiente. Semplicemente, quel "di più" costituito dalla voce umana, caratterizzato da un eminente aspetto eventuale rispetto al proprio sfondo, ha cessato di verificarsi. Questa visione, mutuata dalla teoria dell'informazione e del segnale, ha il grave difetto di non tener conto dello sfondo. Essa, di fatto, va di pari passo con quella necropolitica: è sempre possibile eliminare, sopprimere,

contenere o soltire i flussi di informazione e le sorgenti di rumore. Allo stesso modo, si può ritagliare lo sfondo per far sì che scompaia dal sistema-ambiente o, al contrario, che diventi preminente nella composizione o messa in scena sonora. Si pensi, ad esempio, ai giardini degli edifici corporativi, ai club degli aeroporti o ai centri benessere. A essere del tutto ignorata è la dimensione, al contempo, essenziale e relazionale del silenzio. Le componenti in gioco, qui, sono due:

- I) L'INTENZIONALITÀ DEL SILENZIO, IL SUO ESSERE IL PRODOTTO DI UN ATTO VOLONTARIO DA PARTE DI UNO O PIÙ ESSERI SENZIENTI.
- II) LA SUA CAPACITÀ DI FAR EMERGERE LO SFONDO, PONENDO AL CENTRO IL SISTEMA-AMBIENTE.

Entrambi questi aspetti, tra loro interdipendenti, possiedono il meraviglioso potere di evocare qualcosa che trascende la relazione. Da un lato, la costituzione sonora del mondo in quanto tale, la processualità dell'Essere e la sua mera e semplice esistenza. Dall'altro, la soggettività pura in quanto campo di esperienza, spazio ricettivo, apertura e consapevolezza. C'è qualcosa: qualcosa che emette e qualcosa che riceve; qualcosa che riecheggia e qualcosa che ririschia. Per questo non vi è nulla di più ontologicamente rilevante del suono. Ed è sempre per questo che il silenzio rappresenta la matrice originaria di ogni suono e di ogni rumore, in primo luogo in quanto fenomeno vibratorio esistente in sé e per sé all'interno di uno spazio-ambiente, e, in secondo, in quanto oggetto riconosciuto da un soggetto. Ciò comporta che nessun suono e nessun rumore esistano al di fuori della dimensione etica.

SCOMPARE IL SENTIERO NELLA SELVA, SMARRITA È LA VIA

Il pensiero filosofico moderno e contemporaneo ha da sempre privilegiato il suono della voce umana. In senso stretto, non si tratta di un errore o di qualcosa di eticamente riprovevole. Non vi è nulla di sbagliato nel fatto che la disciplina che, per eccellenza, studia i concetti umani si occupi del linguaggio e degli atti verbali dell'essere umano. Non riesco a immaginare neppure un solo modo in cui la filosofia possa riuscire a oltrepassare o ignorare tale barriera – almeno, non senza tramutarsi in qualcosa di radicalmente diverso e alieno (e, no, non sto parlando di nulla di lontanamente esistente). D'altra parte, tuttavia, tale esclusività ha fatto sì che il silenzio venisse interpretato unicamente in funzione di un soggetto umano. Persino un anti-umanista come Heidegger ha presentato il linguaggio come lo specifico luogo in cui si palesano le varie configurazioni dell'Essere, attraverso l'ascolto della parola poetica e dei termini chiave della filosofia. Nel corso dei secoli, solo la teologia e la ricerca mistica hanno avuto la potenza intellettuale e la capacità di visione necessarie ad accogliere il silenzio come spazio emergente del non-umano. I praticanti di ogni epoca e luogo hanno appreso a isolarsi, a rifuggire la presenza umana e gli spazi civilizzati, ad abitare deserti, grotte ed eremi montanti. Lì sono stati insidiati dai demoni e dal Male in persona, sotto forma di pensieri intrusivi, emozioni indesiderate e desideri spontanei: manifestazioni di un rumore che sorge sempre dall'interno ma che, in realtà, nasce puramente dall'esterno. Il monaco che, di punto in bianco, viene assalito dai desideri carnali, subisce il ripresentarsi di percezioni passate, impresse nella memoria. Sono questi residui psichici a mostrare come il mondo sia costituito da un accumulo e da una stratificazione ordinata e organizzata di vibrazioni. Non vi è modo di sfuggire a questa concatenazione di eco: ogni spazio di silenzio porta con sé anche tutta una serie di scorie di rumore. Ce ne accorgiamo ogni volta che proviamo a rilassarci, a lasciarci andare o a meditare. È questa, anzi, la stessa pratica meditativa.

Ma non è tutto. Non è il tutto. Quando la voce umana tace, l'ambiente è libero di manifestarsi ed entrare all'interno del campo di consapevolezza soggettivo. È così che scopriamo di non essere i protagonisti del processo-mondo, che l'autentico rumore di fondo non è quello proveniente dal fondale che ci fa da sfondo, donando profondità alla nostra esistenza. In realtà, sono sempre state le parole – quelle che danno forma al nostro linguaggio, ai nostri pensieri e, spesso, persino alle proiezioni della nostra immaginazione – a generare tutto il brusio, tutto il rumore che pervade la nostra esistenza individuale e di specie. Quando la voce umana tace, l'autentica essenza umana è libera di manifestarsi ed elevarsi al di là del campo di consapevolezza soggettivo. "Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere": ecco l'autentica e definitiva prova ontologica – fondata sulla sospensione di ogni tentativo di prova. La ragione umana è un grande albero capovolto che affonda radici in una sfera di astrazione pura, coincidente con ciò che conosciamo come "divino": il possibile e l'impossibile, il logico e l'illogico, il negativo e il controfattuale. Quando alzo lo sguardo e vedo il cielo stellato sopra di me, non posso far altro che sprofondare nel silenzio. È in questo stesso istante che si rivela la legge morale dentro di me: uno spazio ancor più vasto, enigmatico e imperscrutabile di quello siderale. Ecco l'essenza del mistico e l'apice di ogni teologia; una conoscenza alla quale la filosofia non può in alcun modo pervenire. Il senso stesso emerge dalle linee tratteggiate del processo-mondo. Si prenda in considerazione una composizione musicale di qualsiasi tipo: cosa sarebbe di essa se non vi fossero al suo interno degli spazi di silenzio? Ci troveremmo di fronte a un semplice muro di rumore. Questo stesso muro di rumore non avrebbe senso musicale, se non vi fosse la possibilità di escluderlo e rigenerarlo da capo. Se non vi fosse altro che rumore, il rumore stesso sarebbe il mondo. Lo dimostra il fatto che, in questo esatto momento, l'universo non è altro che una cascata risonante di fenomeni sonori. Eppure non ce ne accorgiamo.

LA LUCE CHE TRAPELA TRA LE FRONDE È L'OSCURITÀ CHE AMMANTA L'UNIVERSO

Dante, Paradiso,
XXXIII, 121-126

Oh quanto è corto il dire e come fioco
al mio concettol e questo, a quel ch'i' vidi,
è tanto, che non basta a dicer 'poco'.
O luce etterna che sola in te sidi,
sola t'intendi, e da te intelletta
e intendente te ami e arridil

Sono ossessionato dall'ultimo canto della Commedia di Dante. Questo perché nessun altro è mai riuscito a rendere in modo così intenso, potente e originale la visione del divino. Si pensi all'utopia celeste di Swedenborg, che a tutto somiglia tranne che a un'autentica visione mistica. Il punto – il cuore pulsante dell'impresa – è riuscire a raffigurare a parole il silenzio. Ed è decisamente sorprendente come la descrizione dantesca rassomigli in modo piuttosto accurato a ciò che si potrebbe incontrare all'interno di un buco nero (ciò è reso ancor più evidente dalla celebra illustrazione realizzata da Gustave Doré per il canto XXXIII):

Non perché più ch'un semplice semblante
fosse nel vivo lume ch'io mirava,
che tal è sempre qual s'era davante;

[...]

Ne la profonda e chiara sussistenza
de l'alto lume parvermi tre giri
di tre colori e d'una contenenza;

e l'un da l'altro come iri da iri
parea riflesso, e 'l terzo pareo foco
che quinci e quindi igualmente si spiri.

Dante, Paradiso,
XXXIII, 109-120

È "l'amor che move il sole e l'altre stelle": espressione estremamente ambigua che definisce, in termini heideggeriani, sia l'essere di Dio, sia l'essere dell'essere di Dio. Essendo Dio, più di ogni altra cosa, amore, Egli non potrebbe esimersi dall'amare senza, per questo, perdere la sua stessa natura. E proprio dell'amore è unire, assorbire, equiparare e assimilare. Il buco nero del divino è un vortice che tutto assorbe e nulla riflette, un abisso nel quale persino la distinzione tra identità e differenza non può che decadere. Nell'amore non vi è più alcuna voce singolare. Ne è prova il fatto che si ami, della persona amata, non tanto una o l'altra caratteristica individuale (quali la voce, gli occhi o la simpatia), quanto ciò che di assolutamente universale vi è in essa: la bellezza, la giustizia e il bene in quanto tali (e in quanto irradiano dalla sua voce, dai suoi occhi e dalla sua simpatia). Dell'altro non si può fare a meno di amare il divino e non l'individuale. Ogni volta che si ama ciò che vi è di egoico nell'altro, si finisce con l'essere delusi o ingannati – poiché si è amato soprattutto ciò che di egoico vi è in noi. È per questo che l'amata, di quando in quando, chiede all'innamorato se egli la amerebbe ancora se fosse sfigurata, o se fosse un verme, o quanto di più assurdo vi sia. Ella pone questa domanda poiché vuole essere amata per quel che è nel profondo, in maniera squisitamente essenziale, non per la sua forma o i suoi accidenti.

Tutto quel che è amabile rimanda direttamente all'Assoluto. Nella meditazione buddhista la pratica fa sì che la mente si trasformi in una radura silenziosa. Ci accorgiamo, così, che la mente non è tutt'uno con i suoi contenuti: i pensieri, le emozioni e persino i segnali provenienti dal corpo attraversano la mente luminosa come nubi che fluttuano nel cielo, o fulmini che si schiantano al suolo. Quando l'ego, con le sue ansie e i suoi desideri, allenta la presa, si apre uno spazio di semplice gentilezza amorevole verso gli altri e, soprattutto, verso se stessi; i tratti universali del bene, della bellezza e della giustizia, in tal modo, si rendono pienamente visibili. Si diventa più ricettivi rispetto a essi e si apprende a catalizzare tali aspetti nell'azione, nella parola e, più in generale, nella relazione. Questo perché tutto ciò che è libero dall'ego è amabile: può essere amato, si rende disponibile a condurre e a essere condotto in uno spazio impersonale di gentilezza amorevole, salvezza e beatificazione. È in questo immenso flusso sovraindividuale di eventi e concatenazioni che esistono i bodhisattva e i santi di ogni religione.

Non so più bene né quando né dove, ma Arthur Schopenhauer, durante quello che, oggi, definiremmo un trekking montano sulle Alpi, ebbe a scrivere sul quaderno di un rifugio un breve ma potente haiku: "In coelo quies; tout finis ici bas" (mentre qui in basso tutto muore, in cielo vi è il silenzio). Si tratta di una concezione tipicamente neo-platonica, addirittura gnostica, che, nel Mondo come Volontà e Rappresentazione, si fa strada sotto forma di ipotesi speculativa. Al di là della sfera della Volontà, infatti, non vi sarebbe altro che silenzio. Non la pace, il paradiso o l'iperuranio delle idee: nient'altro che il silenzio. È una concezione particolarmente dolorosa della vita e dell'intera esistenza ma, purtroppo, per nulla lontana dalla realtà delle cose e, anzi, persino ovvia. Basta aprirsi alla consapevolezza del qui e ora – al di là delle sciocchezze propagate dai guru del benessere – per rendersi conto che tutto il rumore che ci circonda non è altro che il brusio di milioni di miliardi di organismi che vengono sfruttati, schiacciati e masticati da una gigantesca macchina industriale, a sua volta contenuta in un'immensa macchina cosmica. Per questo divenire consapevoli è sempre terribilmente doloroso, proprio perché il bene emerge in quanto sfondo dello sfondo, ossia come potenzialità repressa di ogni essere senziente, a sua volta capace di canalizzare una specifica potenzialità cosmica altrettanto repressa.

Il silenzio è questa radura che non esiste mai di per sé, in modo casuale o fortuito. È un atto, al contempo, etico e spirituale, politico e artistico, al quale siamo chiamati al fine di sviluppare e portare a compimento la nostra natura più profonda ed essenziale.



1. SPIRALING
Claudia Santeroni
2. UNA DONNA
CHE NON SI VEDE
IN UNA FOTOGRAFIA
CHE NON STATE
VEDENDO
Felice Cimatti
3. SPOGLIARSI
DELL'ABITO DELLA
RAGIONE INSONNE.
LE VIRTÙ ETICO-
CREATIVE DEL
SONNAMBULISMO
Romano Gasparotti
4. IL SILENZIO DEGLI
STRATI
Oscar Giaconia
5. SGUARDI
Elio Grazioli
6. IN QUESTA RADURA
CHE È IL SILENZIO
Claudio Kulesko

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.