

Intellettuali di se stessi
Lavoro intellettuale in epoca neoliberale
a cura di Dario Gentili e Massimiliano Nicoli

Premessa	XX
Massimiliano Nicoli L'etica del lavoro intellettuale e lo spirito del capitalismo	XX
Dario Gentili Cosmo e individuo. Per una genealogia del lavoro intellettuale nell'epoca neoliberale	XX
Roberto Ciccarelli L'emergenza delle nostre vite minuscole	XX
Carlo Mazza Galanti Un curriculum a modo tuo	XX
Federico Chicci, Nicoletta Masiero Incrinature. Posture e linee di fuga del lavoro cognitivo	XX
Andrea Mura Debito e comune. Per un'etica del non-tutto	XX
Alessandro Manna La degradazione. Piccola sociobiografia portatile di Lorena, ricercatrice precaria	XX
Vincenzo Ostuni Paranoia e capitale	XX
INTERVENTI	
Alessandro Di Grazia Coetzee e De Bruyckere alla Biennale di Venezia 2013	XX
Carlo Deregibus Responsabilità e progetto. L'eredità di Enzo Paci ed Ernesto Nathan Rogers	XX
Luigi Azzariti-Fumaroli Walter Benjamin, collezione privata	XX
Sergio Benvenuto Merleau-Ponty e l'allucinazione	XX



Coetzee e De Bruyckere alla Biennale di Venezia 2013

ALESSANDRO DI GRAZIA

Nell'estate del 2013 ho visitato la Biennale di Venezia. Il tema dell'anno era *Il palazzo enciclopedico* e uno dei primi padiglioni, appena varcato il cancello dei Giardini, era quello belga. All'interno, una grande installazione dal titolo *Krippelwood* di Berlinde De Bruyckere. Prima di poter accedere alla grande sala illuminata da una tenue luce grigiastra il visitatore doveva attraversare uno stretto e corto corridoio drappeggiato di nero, dove si potevano leggere, su un foglio in formato A4, senza alcuna pretesa grafica, poche righe a firma J.M. Coetzee dal titolo *Kreupelhout*. Ecco il testo:

Crippelwood, il legno storto, non è legno morto, non è *deadwood*. *Deadwood* nella mitologia del Far West era il villaggio delle speranze fallite, dove finivano le piste. Il legno storto al contrario è vivo. Come tutti gli alberi, anche il legno storto anela al sole; ma qualcosa nella sua struttura genetica, qualche tara o veleno, ne deforma le ossa.

In *kreupelhout* – legno storto-legno nodoso – legno torto c'è un groviglio lessicale (grommoso, noderoso, nocchioso: varianti della stessa parola):

Alessandro Di Grazia, dopo essersi occupato per molti anni di pedagogia steineriana, attualmente lavora come consulente filosofico. Fa parte del Laboratorio di filosofia contemporanea di Trieste.

1. *kreupel* – *kruipen* (storpio, strisciare) – gruccia – crucia (crocco)

2. nodo < gnocco, nocchiuto (annodato)

3. gnommero: (1) un groviglio (una trappola), (2) crocchia, nodo (di capelli)

L'arbusto storto: quello che non può più raddrizzarsi, che cresce piegato, accovacciato; dai cui rami strappiamo le grucce per coloro che possono solo strisciare; dalle membra nodose, distorte, aggrovigliate.

I nodi sono di due tipi, quelli razionali, creati dalla ragione umana, che essendo stati annodati possono essere sciolti e quelli che si trovano in natura, indissolubili, per i quali non c'è soluzione, non c'è *oplossing*.

Storpio/*kreupel*: parola non più in uso nel vocabolario civile. Rifiutata come sordida, rispedita al mondo da cui proviene e cui pertiene, un mondo di tuguri e caseggiati popolari, di fogne allo scoperto e di cani famelici per le strade. Parola indesiderata, repressa sottratta. Dal passato sepolto l'albero storto spunta nel nostro terso presente, e insinua le dita nodose su per le sbarre/barre dietro cui l'abbiamo confinato.

J.M. Coetzee

Adelaide, 14 febbraio 2013

Superata questa pagina, tanto scarna quanto precisa e perfino didattica, si poteva accedere alla grande sala che ospitava l'opera dell'artista belga. Una volta entrati ci si trovava in presenza di un'installazione-opera scultorea dal materiale scarsamente identificabile.

A uno sguardo superficiale si è convinti di essere di fronte a un enorme tronco ramificato di quello che un tempo poteva essere stato un albero. Ma avvicinandosi e guardando bene ci si rende conto che c'è qualcosa di più: striature di sangue, accenni di tessuti, groppi nascosti da bendature e insaccamenti suturati o cuciti. Una presenza scarnificata di uno strano essere, una "cosa" affondata in una luminescenza velata di scuro. L'illuminazione proveniente dall'alto soffitto del padiglione è attutita da tendaggi neri, ma non

troppo spessi, tali da lasciar filtrare comunque la luce necessaria per scorgere i dettagli dell'installazione. Lo sguardo è così attratto e catturato da una fascinazione a tratti macabra.

Ma l'installazione non è solo *Pagina-in-entrata* + *legno-tortone-padiglione*. In occasione dell'allestimento del padiglione belga è comparso anche un libro, *We Are All Flesh*,¹ curato anch'esso da J.M. Coetzee e Berlinde De Bruyckere, che possiamo ritenere parte integrante di tutta l'operazione. Non è un libro nel senso convenzionale del termine, ma una vera e propria installazione cartacea: a fotografie di opere di De Bruyckere si alternano brani che Coetzee ha estratto chirurgicamente dai propri romanzi senza alcun riferimento cronologico.

Se *Kreupelhout*, a un primo sguardo, appare come un resto, una sorta di relitto, questa serie di brani appare come un resto la cui storia non è rintracciabile, in una narrazione ordinata. Il testo fa "gnocco" con *Kreupelhout*, presente nel padiglione, in quanto a esso è annodato inestricabilmente e ne costituisce un rimando continuo. Ma anche il testo stesso, preso a sé, è una particolare raffigurazione di intrecci, nodi, rinvii e trappole, che si raddoppiano intersecandosi con le fotografie delle opere di De Bruyckere.

Se *Kreupelhout* ha a che fare con l'interruzione continua di linee narrative, deformazioni, ritorni su se stesso di percorsi di un essere che inciampa, intoppa, è storpio e striscia, *We Are All Flesh* è costituito da *brani* d'autore che hanno perso una loro correlazione narrativa. I "brani" possono essere una parte di un racconto, o una parte di un'opera musicale, ma fare anche riferimento a dei tocchi di carne; una carne fatta a brani, strappati da quello che un tempo era stato un "corpo". Fare a brani un "corpus letterario"; brani disposti a costituire una serie di nodi e ramificazioni tematico-figurali, il cui contenuto sembra strappato dal *corpus* di Coetzee

1. *We Are All Flesh*, MER Paper Kunsthalle, s.l. 2013. Va notato che l'inglese *flesh* indica la carne animale viva, distinta da *meat*, che si riferisce alla preparazione delle carni a scopi culinari. Allo stesso modo, in francese abbiamo le parole *chair* e *viande*. Il tedesco ha solo *Fleisch*, potendo però distinguere con *Quick* la carne viva lesa o aperta, sia in senso concreto che in senso metaforico. Il tedesco sopperisce a questa parziale lacuna potendo distinguere tra *Körper* e *Leib*, distinzione fondamentale nella fenomenologia husserliana. In italiano queste distinzioni non sono date.

stesso. Lo strappo e la disarticolazione del corpo appaiono come cifre dell'installazione nella sua completezza. Assemblaggio di resti, di pezzi, frammenti di ossa senza storia, che rimandano l'un l'altro per assonanza e affinità reciproca. Nessuna spiegazione o illustrazione, ma solo tracce scritturali-figurative.

La scorsa estate, mentre gli operai sostituivano le condutture, li guardavo estrarre i vecchi tubi. Scavavano fino a due metri di profondità e tiravano su mattoni sgretolati, ferraglia arrugginita e persino un solitario ferro di cavallo. Mai ossa. Un luogo senza memoria di uomini; privo di interesse per gli spettri come per gli angeli.

Questa lettera non mette a nudo il mio cuore. Mette a nudo qualcosa, ma non il mio cuore.²

Scorrendo via via l'assemblaggio dei pezzi/brani di *We Are All Flesh* si ha la singolare impressione che i personaggi che alternativamente si presentano al lettore non abbiano un loro peso; ogni personaggio potrebbe essere un simbolo per qualcos'altro e allo stesso tempo una figura senza storia, in transito, che si staglia con contorni netti sulla campitura di un racconto astratto. Al limite i personaggi che sfilano lungo questi pezzi, rappresentano delle funzioni, così in due passi consecutivi la stessa funzione passa dal personaggio di un racconto a quello di un altro.



2. J.M. Coetzee, *Età di ferro* (1990), trad. di C. Concilio, Einaudi, Torino 2006, p. 13. Tutti i brani di Coetzee citati nel testo sono tratti da *We Are All Flesh*.

Come è visibile dalle fotografie, *Krippelwood-Kreupelhout* è legno e nodi, legno torto, ma anche, come indica il testo di Coetzee, arti legnosi annodati e intrecciati tra loro in modo inestricabile. Partecipa di una natura arborea, ma è disposto orizzontalmente. Questi nodi non sono solvibili, non sono prodotti dalla ragione e quindi non sono artificiali, come avverte il testo. Sembrano piuttosto il lasciato, il segno, anche la ferita, di una vita che, nella sua pienezza, è ormai passata o che non è ancora mai stata: ci troviamo di fronte a qualcosa che ha l'apparenza di un resto, forse un relitto rigettato dal mare, forse dopo una tempesta. Ma questo sarebbe troppo poco per affascinare e catturare l'attenzione di chi guarda, o per assurgere al rango di "arte". Il fatto è che questo resto non è morto. Quelli che, a uno sguardo disattento, possono apparire semplici rami di un tronco d'albero, sono in realtà intrisi di venature di sangue, come una muscolatura residua e impotente. A tratti, in modo impercettibile, quei rami sono ossa ricoperte da un lieve strato di carne e sangue.

Ciò che ha prodotto questa formazione e *deformazione* non è dell'ordine della razionalità: l'ha prodotta la vita con le sue tortuosità; non dobbiamo dimenticare però che si tratta di un manufatto costruito attraverso un processo mimetico, in particolare attraverso l'imitazione di una razionalità diversa, "altra".

Ma già a questo primo impatto, subiamo un'esperienza di spaesamento: ci sorprendiamo a "dimenticare" la natura artificiale di questa "cosa". Siamo soggiogati da un effetto di smarrimento causato da un inestricabile intreccio tra vivo e morto, tra artificiale e naturale, tra una ratio ordinatrice e un'altra che ha a che fare con la deformazione, con il rendersi irricognoscibile di un ordine.

Siamo così posti di fronte al primo nodo inestricabile: l'artificio e la natura non possono essere separati, non si trovano mai disgiunti, tanto da non poter riconoscere in realtà, e in fondo, una differenza. Entriamo in questa grande sala e ci troviamo di fronte a qualcosa che sta a metà strada tra un tronco d'albero e la carcassa di un grande animale non-morto.

Stranamente questo resto vegetal-animalesco effonde qualcosa di umano, molto umano; evoca in chi gli sta di fronte una strana e inaspettata commozione, come se quella cosa, resto, legno torto,

trappola, cosa storpia che striscia, ci riguardasse da vicino e raccontasse qualcosa di intimo, di tragico e allo stesso tempo di crudo e vero.

Ed ecco quindi un altro groppo che avvince chi entra nel padiglione al suo spazio grigiastro: c'è una presenza che ci interpella e che ha a che fare tanto con l'animale quanto con il vegetale. Il rapporto con il vegetale assume in quest'opera una tonalità etica che di solito è riservata alla problematizzazione del rapporto con l'animale. L'introduzione di questo piano di realtà mi sembra un fatto di assoluto rilievo, poiché ci indica che possiamo ritrovare qualcosa di noi anche sul piano della vita senza psiche, cioè l'essere vegetale, appunto. Si tratta in questo caso di una vita ridotta al lumicino, dove vi è il pericolo dell'estinzione. Il resto è quindi anche sopravvivenza, nonostante tutto.

Sparsi qua e là sul "relitto" depositato nella sala semi-illuminata da un mare in tempesta che ormai è altrove, vi sono dei "gnocchi" a coprire/curare articolazioni non deputate a un qualche movimento; nodi e ispessimenti che rimandano a un movimento che fu e che ora appare congelato. L'impossibile movimento di un resto di vita ancora mai cessata. Ovunque la vita si manifesti in movimenti, animata, la natura produce ispessimento e gnocco: un ginocchio, un gomito, lo snodo ispessito di cheratina che permette all'insetto di muovere le sue zampe. Lo gnocco ha a che fare quindi con l'anima, con l'essere animato.

Distogliamo lo sguardo quando l'anima abbandona il corpo, versiamo lacrime e copriamo gli occhi con le mani. Distogliamo lo sguardo dalle cicatrici, luoghi da cui l'anima ha lottato per uscire ed è stata respinta indietro, rinchiusa, ricucita dentro.³

Gnocchi che allo stesso tempo sono impacchi e occultamenti che impediscono all'occhio di penetrare nei luoghi della frattura e della disarticolazione tra la vita e la materia morta dell'osso-albero. Ma essi stessi sono infiltrati dalla vita: sono suturati e innervati di vasi. Queste cuciture, queste suture impossibili sono la memoria di una

3. J.M. Coetzee, *Età di ferro*, cit., p. 179.

pietà senza attori, senza presenza. Anche questo gnocco rimanda a un incrocio indissolubile tra un atto riparativo e la ferita inscritta nella carne. Forse questo resto ha prodotto da sé una qualche forma di protezione, o forse no, forse una mano è intervenuta nel tentativo di scongiurare l'irreparabile. Lo gnocco che copre e protegge pietosamente la ferita non è un'opera terapeutica, ma il tentativo di trattenere "qui" la vita. Le cuciture-suture sono l'unico segno umano sulla carne arborizzata del "resto". Allo stesso modo, l'unico segno dell'autore di *We Are All Flesh* è l'operazione di assemblaggio, che segue la logica di un'intelligenza votata a sfumare e alla fine a scomparire.

Questo rigonfiamento improbabile è anche qualcosa come il tumore di un tronco d'albero che allo stesso tempo produce l'energia, cristallizzata nello gnocco stesso, necessaria a contrastarlo. Tumore e forza per combatterlo si fondono e confondono in un'unica formazione. Allo stesso tempo l'essere albero della cosa rimanda a un movimento impossibile, mentre la sua ossificazione parla di un movimento che fu possibile, ma che non è più.

L'incrocio tra paralisi e aspirazione impossibile del vegetale al movimento rimanda a quello fondamentale e sottostante che informa ogni altro nodo, tra l'ancora-vivo e il non-morto; questo conferisce all'installazione una forza e una potenza straordinarie. Ma, attenzione: non si tratta di vita e di morte, poiché la rappresentazione della morte implica qualcosa che era stato vivo e ora non lo è più. Per morire occorre essere stato in vita.

Qui invece ci muoviamo su di un altro piano: l'inanimato non può essere morto, è appunto non-vivo, non-vivente. Quindi il "prima" della morte non c'è mai stato perché non c'è mai stata morte. Viene a formarsi così un ulteriore incrocio/nodo tra storia e condizione di esistenza e perciò anche il paradosso che questo "resto" è un resto di nulla, non contiene in sé le vestigia di un "già stato", di un passato di vitalità, di pienezza e di potenza ormai perdute. Si tratta invece di un qui e ora, di un essere-semprer-presente senza fine.

Le membra/rami sono lunghissime, si allungano all'infinito addentrandosi nella buia periferia della sala, si radicano in un

infinito presente avvolto nell'oscurità che impercettibilmente, ma inesorabilmente, prende il posto di una già incerta luce. Questi prolungamenti ossificati e sproporzionatamente lunghi sembrano anelare a qualcosa che sta al di là della visibilità, al di là di un limite. Questo limite non è dato da vedere poiché si perde nel buio.

– Su come, da bambina, era rimasta distesa nell'oscurità senza sapere che cosa si muovesse sopra di lei, se il carro o le stelle.

– Mi sono aggrappata a quella storia per tutta la vita. Se ognuno di noi ha una storia da potersi raccontare su chi siamo, e da dove veniamo, allora quella è la mia storia. Quella è la storia che ho scelto, o la storia che ha scelto me. È da lì che io provengo, è là che io ho origine.

– Mi chiede se voglio proseguire. Se fosse davvero possibile, le proporrei di guidare fino alla zona est del Capo, fino ai monti Outeniqua, fino al crinale in cima al Prince Alfred's Pass. Potrei persino dire, lasciamo perdere le carte geografiche, continui a guidare verso nord e poi verso est seguendo il sole, lo riconoscerò quando ci arriveremo: il punto di arrivo, il punto di partenza, l'ombelico, il punto di contatto con il mondo. Le chiederei di farmi scendere là, in cima al passo, e di andarsene lasciandomi in attesa della notte e delle stelle e del carro fantasma che mi passerà sopra.

– Ma la verità è che, con o senza carte geografiche, non riesco più a ritrovare quel luogo. Perché? Perché il desiderio mi ha abbandonato. Un anno fa o un mese fa sarebbe stato diverso. Un desiderio, forse il desiderio più profondo di cui io sia capace, sarebbe fluito da me verso quell'angolo di mondo, mi avrebbe guidato. *Ecco mia madre*, avrei detto, inginocchiandomi: *ecco ciò che mi dà vita*. Terra sacra, non come una tomba, ma come è sacro un luogo di resurrezione: una eterna resurrezione dalla terra.

– Ora quel desiderio, che potrebbe essere anche chiamato amore, mi ha lasciato. Non provo più amore per questa terra. Ecco tutto. Sono come un uomo che sia stato castrato. Castrato

in età adulta. Cerco di immaginare come deve essere la vita per un uomo che abbia subito una tale perdita.⁴

La fine della soggettività desiderante coincide con l'impossibilità di assumere come propria la vita vissuta, che diviene tale nella misura in cui di essa vi è narrazione. È la fine della possibilità di continuare questa narrazione a perdere nel buio e nell'oscurità i tentacoli del proprio desiderio e a gettare il proprio essere in un presente totalizzante e senza rimandi. Il passato non è più riconoscibile come proprio e il futuro è un'impossibilità in cui il soggetto non può proiettarsi, sradicato com'è dalla propria storia. È l'esperienza di una sorta di ostensione totale dell'essere del soggetto, che preclude l'accesso al senso, un presente aporetico che ha anche il sapore di una pietrificazione.

Per la presenza di questi motivi, l'immaginazione corre al *Cristo morto* del Mantegna. Anche qui la disposizione delle membra, in particolare delle gambe, grazie a un complesso gioco di anamorfosi, colloca lo sguardo a una distanza "infinita" dal tronco del Cristo, attraverso un'illusoria prospettiva schiacciata che pone i piedi forati dai chiodi in primo piano. L'illusionismo assoluto⁵ di Mantegna trova in De Bruyckere una chiara assonanza: entrambi rendono "naturale" l'oggetto dello sguardo. Le gambe di Cristo sono in primo piano dominando la scena, bilanciata da un torace che a ben guardare appare enorme. I contorni netti e i colori con poche sfumature conferiscono un che di statuario e di "petroso" a quest'immagine immersa in una luce rosso-verdastra, compatta, tendente a una luminosità smorzata, quasi da acquario; essa induce un certo smarrimento e inquietudine, in quanto da un lato mostra indubbiamente un cadavere, ma dall'altro rappresenta un corpo che mantiene una sua possanza concentrata nel rigonfiamento appena velato del sesso. Questo contrasto, assolutamente audace per l'epoca, rimanda a un desiderio che sfora i limiti della

4. Ivi, pp. 109-110.

5. Mantegna (1431-1506) è stato il massimo esponente dell'illusionismo pittorico.

morte, desiderio che investe lo spettatore, il quale diviene quasi un prolungamento delle membra del Cristo. Egli si trova quindi al di qua di un limite in cui il desiderio è impossibile da cogliere, ma, nonostante ciò, assolutamente presente e allo stesso tempo è “gettato addosso” al cadavere. Non c’è geografia che tenga, appunto, perché il ciclo tra vita e morte si è concluso e non c’è più desiderio di scoperta; manca la tensione a ritrovare il luogo, per quanto immaginario, della soddisfazione di un desiderio informe e potente; il giro intorno al proprio ombelico si è compiuto. Proprio l’assenza di desiderio di futuro caratterizza la condizione pietrificante prodotta dal ritorno dell’uguale. Ritorno dell’identico e pulsione di morte si equivalgono.⁶ Gli impacchi-gnocchi da questo punto di vista rappresentano la reiterazione, i tentativi ripetuti di arginare gli effetti di questa pulsione.

Anche la scrittura di Coetzee ha qualcosa di pietroso, di fine dei giochi, di svelamento di nulla, di fine della speranza, ma senza la disperazione del rimpianto per l’infrangersi di sogni perduti. La disperazione, in fondo è ancora debitrice al sopravvivere di una speranza. La sua arte è fredda e misurata, al limite cerebrale, la sua atmosfera verdognola, avara. Nonostante ciò, sotto il velo appena accennato della narrazione, pulsa, non detto, non messo in gioco, lasciato in penombra, qualcosa di prepotente, una tensione etica scevra da smancerie.

Da giovane, non osavo nemmeno dubitare per un momento che solo da un io distaccato dalla massa e critico nei suoi confronti potesse emergere la vera arte. Quale che sia l’arte uscita dalla mia penna, sicuramente ha espresso quel distacco e se ne è gloriata. Ma che arte è stata la mia, alla fin fine? Non un’arte dalla grande anima, come direbbero i russi, ma un’arte senza generosità, che non riesce a celebrare la vita, un’arte priva di amore.⁷

6. Sul contrasto, opposizione e interdipendenza tra desiderio legato al rimosso e pulsione di morte legata alla ripetizione dell’identico, cfr. M. Recalcati, “L’inferno della ripetizione”, in *Jacques Lacan, desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina, Milano 2012.

7. J.M. Coetzee, *Diario di un anno difficile* (2007), trad. di M. Baiocchi, Einaudi, Torino 2008, p. 172.

Pietrificazione non è assenza di moto, bensì ripetizione di un movimento che ritorna incessantemente su se stesso, una macina che schiaccia ogni pretesa di senso. È ripetizione inesorabile e monotona di atti, essenza dello spettacolo pornografico, che inquieta e genera vergogna, e allo stesso tempo attrae magneticamente. Uno spettacolo sempre a disposizione che è il resto di uno scavo incessante che ha portato alla luce le membra scarnificate e storte/distorte di un essere. Tuttavia si tratta anche dello scavo che riporta alla luce lo storpio del discorso, le slogature del senso. Storpio deriva dal greco antico *stropheo* che indica distorcere, ma anche slogare, qualcosa che sta fuori dal suo posto.

Storpiare una parola, allora, vuol dire slogare l'ossatura in cui è posta, alterarne il senso. Distorcere, piegare con violenza, alterare il senso del discorso; generare una percezione alterata grazie alla quale però, al di là della legge che ordina la parola, emerge qualcosa che sta al di sotto e allo stesso tempo sostiene un ordine che solo in apparenza è autosufficiente.

Krippelwood è una grande inquietudine tragica che emoziona; un tronco-relitto storpio che però è privo di testa o di una qualche formazione che ne suggerisca la funzione. Ancora una volta si impone un richiamo al *Cristo* del Mantegna, in cui il capo è la parte meno importante, meno significativa, la parte, in definitiva, veramente morta del corpo. In *Krippelwood* non c'è un capo che orienti il senso, una direzione, anche spaziale; non c'è un davanti o un dietro, ma un tronco ambiguo striato di carne che si prolunga con disarticolazioni annodate e intrecciate per una lunghezza esagerata e sconcertante. A volte il tronco e le membra/rami ricordano un crocefisso depresso, ma basta spostarsi di poco e anche questa impressione diviene niente più che una suggestione.

Krippelwood è però anche un nodo del e col linguaggio, che, tra le altre cose, rimanda al significante storpio, bandito dalla società, ingabbiato in una cella di contenzione psichica. L'ostracismo della parola impedisce di assumerne il significato angosciante e inquietante. Il non-detto è anche simultaneamente rimosso. Per questo il destino dello "storpio" è di essere ricondotto e confinato nello *slum*, nella baraccopoli dell'anima, nei luoghi della rimozione

sociale in cui avvengono di continuo fenomeni di “redenzione linguistica” che articolano sempre nuove forme di ipocrisia.

L'incrocio tra installazione e parola, tra opera in mostra e letteratura, l'incrocio De Bruyckere-Coetzee è perciò anche una “trappola” per il pensiero che scivola sopra la realtà, un inciampo, una slogatura del pensiero che assume un valore politico ed etico: rimettere al centro dell'attenzione questo non-morto, storpio, estromesso, bandito e strisciante, ricollocato e risospinto sempre alla periferia tanto delle parole quanto della città e che però da un qualche presente richiama con forza l'attenzione su di sé.

Allora lo “storpio” ha anche a che fare “geneticamente” con il fallimento della parola a dire la Verità e allo stesso tempo con la sua tara che ne distorce forma e funzione; parola attratta da un sole irraggiungibile che però la obbliga incessantemente a tentare. Anela incessantemente al sole del vero, ma non riesce a produrre altro che le sue infinite membra, i suoi rimandi sconfinati e anche disarticolati che finiscono nel buio dell'irrapresentabile. Tra la carne, come condizione ambigua tra un corpo disfatto e la prossimità alla morte, come status di non-morte e di non-vita, e l'ambivalenza della parola si snoda quindi una totale sovrapposibilità. Essa non ha vita nel senso riconoscibile di un organismo biologico, ma allo stesso tempo è non-morta. Essa prorompe sempre al di là della lettera morta. Il testo scritto è tale solo per essere di continuo superato, senza che la parola possa mai farne a meno. Questa zona liminale è un luogo non geografico, una soglia in cui appaiono, illuminate da una luce fioca, le infinite paradossalità dell'esistenza.

E la porta poi, la porta che le impedisce di passare: lei ha visto quello che c'è dietro. C'è luce, certo, ma non è la luce che Dante aveva visto in Paradiso, nemmeno lontanamente. Se le sbarreranno il cammino, allora bene, basta, glielo sbarrino pure. Passi pure il resto dei suoi giorni, per così dire, qui, lasciando trascorrere pigramente le ore del giorno sulla piazza e ritirandosi al calar della sera nell'odore del sudore di qualcun altro. Non è il più crudele dei destini. Ci dovranno pur essere cose che può fare per passare il tempo. Chissà, se trovasse un negozio

che affitta macchine per scrivere, potrebbe perfino rimettersi a scrivere romanzi.⁸

Mentre il corpo/discorso è tale perché ha una sua organizzazione interna, un capo e delle membra, un inizio e una fine, non è “senza capo né coda”, la carne, al contrario, rappresenta il senza forma che sostiene la forma, un piano ontologico sottostante, una dimensione innervata dal “duro osso” e dalla quale giungono gorgoglii in forma di parola. È ciò che viene sottoposto alla forza, è un campo di forze compreso tra il desiderio e la violenza.

Mentre il corpo ha a che fare con la legge, la carne è investita dal desiderio; allo stesso modo la parola, al di là della legge che la organizza, ha in questa dimensione desiderante ciò che la anima e la muove.

Sulla lingua madre

Abbiamo tutti una lingua madre? Ho una lingua madre, io? Fino a poco tempo fa mi sembrava pacifico che, poiché l'inglese è la lingua che domino meglio, l'inglese dovesse contare come la mia lingua madre, ma forse non è così. Forse – sarà mai possibile? – non ho una lingua madre.

Perché a volte, nel sentire le parole inglesi che escono dalla mia bocca, provo l'inquietante sensazione che quello che ascolto non sia colui che chiamo *me stesso*. È piuttosto come se qualcun altro (ma chi?) venisse imitato, seguito, quasi mimato. *Larvatus prodeo*.

Scrivere è un'esperienza meno inquietante. Seduto qui in silenzio, muovo la mano, richiamando alla mente quelle parole inglesi; le rigiro, le sostituisco, le intesso nelle frasi, mi sento a mio agio, controllo la situazione. Mi torna in mente la scena della visita a un grande magazzino moscovita: una donna che usa un abaco, testa immobile, occhi fissi, dita agili.

Alla fine di una giornata di lavoro emergo con le pagine di quello che uso chiamare *quello che volevo dire*. Ma ora mi chiedo

8. Id., *Elizabeth Costello* (2003), trad. di M. Baiocchi, Einaudi, Torino 2004, pp. 168-169.

con maggiore cautela: queste parole stampate sulla carta, sono davvero quello che volevo dire? È sempre sufficiente dire, come resoconto fenomenologico, che da qualche parte nel profondo, sapevo quello che volevo dire, dopodiché ho cercato i segni verbali appropriati e li ho rigirati fino a che non sono riuscito a dire quello che volevo? Non sarebbe forse più accurato dire che giocherello con una frase fino a che le parole sulla pagina non “suonano” o non “sono” giuste, e allora smetto di giocherellare e mi dico: “Questo deve essere quello che volevi dire”? Se è così chi è che giudica quello che suona giusto oppure no? Sono necessariamente Io (“Io”)?

Tutto questo non potrebbe essere diverso, meno complicato, migliore, se fossi più immerso, per nascita ed educazione, nella lingua che scrivo – in altre parole, se lavorassi in una lingua madre più vera, meno problematica dell’inglese?

Forse tutte le lingue sono, dopo tutto, lingue straniere, aliene alla nostra natura animale. Ma in un modo che è, per l’appunto, inarticolato, inarticolabile, l’inglese per me non è un luogo tranquillo, una casa. È solo una lingua di cui sono riuscito a dominare bene le risorse.⁹

In questo brano, dal sapore wittgensteiniano, si capisce bene qual è la posta in gioco: sapere che la parola resiste a farsi carne, resiste al soggetto che vorrebbe, forse, accedere alla vita, farsi esso stesso vita vivente. La parola morta appare allora, al di là del concetto di lingua madre, falso concetto di lingua posseduta, un possibile rifugio. Ma la parola morta non esiste in realtà. Essa è non-morta e inquieta di continuo, esiliando continuamente il soggetto da se stesso. È sempre “altro” che parla e, perfino, è “altro” che scrive. Cosa significa allora “avventarsi contro la gabbia del linguaggio”? Rappresenta una via possibile verso questa vita piena? Oppure l’accettazione del fatto di essere un artigiano che sa dominare le sue risorse, magari un buon artigiano, è una via meno aporetica? Questa scrittura, questa lingua parlata, è così simile alla sabbia, alla polvere che resta tra le dita, agli

9. Id., *Diario di un anno difficile*, cit., pp. 197-199.

angoli della bocca dei cadaveri dei racconti di Coetzee che più volte compaiono in *We Are All Flesh*. In fondo questa sabbia raggrumata, che infiltra la carne di un corpo ormai morto, possiede una storia più leggibile di quegli “io” che stavano “dentro” quei corpi.

Non solo lei è *dentro* quel corpo, una cosa che non sarebbe stata capace di inventare nemmeno in mille anni, tanto è al di là delle sue possibilità, lei è in qualche modo quel corpo; e intorno a lei, in questa mattina fantastica, nella piazza, anche le altre persone *sono* in qualche modo il loro corpo. In qualche modo; ma quale?¹⁰

“La parola si è fatta carne” è ciò che sembra aleggiare in modo impalpabile, non-visibile, tanto nel padiglione belga, quanto attorno al *Cristo morto* di Mantegna e che ritroviamo in una forma ostensiva e perfino violenta nelle opere di Bacon, dalle quali è bandita ogni pretesa narrativa. Non essendoci narrazione, c’è assenza di storia nelle figure sensazionali di Bacon; esse non possiedono una loro soggettività; allo stesso modo in *Kreupelhout* tutto ciò che accade è ora sotto gli occhi di chi guarda e si trova sottoposto al campo di forze generato dall’installazione. Nella scrittura di Coetzee la narrazione è ridotta, si sfrange e al limite si dissipa nelle infinite fratture esistenziali dei personaggi. La narrazione di Coetzee al limite si annulla in se stessa.

È significativo che nella paginetta scarna che introduce all’installazione, Coetzee faccia riferimento all’epopea western che implicitamente ritroviamo anche in *Aspettando i barbari*, in cui a tratti sembra di essere gettati in un film di cowboy. Evidentemente per Coetzee la frontiera, rappresentata miticamente dall’epopea western, significa qualcosa su cui vale spendersi. Ma probabilmente più che la frontiera, il luogo del limite lo interessa non solo in quanto tale, ma anche, credo, per la sua intrinseca finzionalità spettacolare. C’è il limite, certo, all’estremo il limite della morte, come in *Deadwood*, tuttavia questo non è un luogo di esplorazione del

10. Id., *Elizabeth Costello*, cit., p. 169.

limite stesso, ma della mitopoiesi, che la vicinanza al limite genera continuamente; compreso il mito del limite stesso. In *Kreupelhout* tutto ciò è portato all'“osso”: *Kreupelhout* è la fine delle narrazioni mitiche, è il luogo dove perfino la cessazione della speranza cessa.

L'uomo, ho pensato: l'unica creatura per cui una parte dell'esistenza è affidata all'ignoto, al futuro, come un'ombra che si allunghi davanti a lui. Che si ostina a tentare di raggiungerla, quell'ombra che avanza, per trovare una dimora nell'immagine della sua speranza. Ma io, io non posso permettermi di essere uomo. Devo essere qualcosa di più piccolo, di più cieco, di più vicino alla terra.¹¹

Avere nella linea del proprio orizzonte, irraggiungibile per principio, il luogo dell'assenza della speranza è perfino rassicurante, come nel caso del *Deadwood*, il luogo oltre il quale nemmeno i cavalli si avventurano; è rassicurante perché è grazie a esso che veniamo confortati e mantenuti a distanza di sicurezza dalla possibilità di porci al di là di quel limite. Ma nel “nodo” non prodotto dalla ragione e inestricabile, un “di qua” e un “di là” non è dato. Nel suo essere immobile che sfida l'occhio oggettivante dello spettatore, *Kreupelhout* è al riparo da ogni assicurazione, mostra allo stesso tempo i tratti e le venature della pietà e quelle del terrifico.

L'eroe alla frontiera, sul luogo in cui l'oltrepassamento è negato, non da un ostacolo, ma da *nulla*, pone fine al suo desiderio di totalità, di sconfinamento nelle praterie incontaminate, e riprende le fila del senso rappresentato dalla legge. In ogni villaggio sperduto c'è uno sceriffo che esercita la forza della legge; questo personaggio incerto e improbabile, usa una violenza spesso non distinguibile da quella che vuole reprimere, ma necessaria al mantenimento della legge, poiché l'uomo si esaurisce e si ribella in assenza di legge, non perché vuole superare la legge, ma per riaverla, come ci ricorda Dostoevskij con la *Leggenda del grande inquisitore*. La pista della speranza ha quindi fine nel momento in cui incontriamo

11. Id., *Età di ferro*, cit., p. 155.

la fine delle illusioni di compimento della totalità. Al termine di ogni messianismo e di ogni utopia di salvezza, come al termine di ogni ideologia, il concetto stesso di speranza, che anima l'agire sensato, perde sempre più peso, sfuma in qualcosa di indistinto, fino a mostrare l'assurdo e perfino l'osceno che in esso è inscritto. È perfino troppo semplice essere un soggetto disperato, senza speranza, che contemporaneamente vive nella speranza che nessuna speranza si realizzi veramente. Vivere nella non-speranza è invece una scommessa paradossale, ma è la scommessa del nostro tempo, ed è la più difficile.

Kreupelhout non è un ritorno alla legge e nemmeno un'idealizzazione mitica del vuoto e del nulla. Non c'è uno sceriffo tra i nodi e gli gnomeri, come non c'è, tra le pagine di Coetzee, rappresentazione letteraria dell'eroismo del nulla. In quelle infinitamente lunghe membra scarnificate di *Kreupelhout*, è riposto un *cupio dissolvi*: esse entrano, al limite della loro visibilità, in una zona sempre più inaccessibile allo sguardo, in cui la parola perde la sua legge per farsi carne-animale-umano-artificiale.

A questo desiderio non appartiene l'immaginario dello sconfinamento e dello sconfinato; esso si accartocchia su se stesso lasciando sempre di nuovo il posto alla rassicurazione del piano simbolico della legge che indica con "chiarezza" chi è dentro e chi è fuori, chi è vivo e chi è morto, *cosa* è vivo e *cosa* è morto, che separa la nascita dalla morte, che definisce il posto, il ruolo, l'assennatezza e la disambiguazione.

Sogno, ma dubito che sia Dio a popolare i miei sogni. Quando mi addormento comincia un incessante andirivieni di figure dietro le palpebre, ombre senza corpo né forma, celate da una foschia, grigiobrune, sulfuree.¹²

Coetzee-De Bruyckere fanno il tentativo di eludere tutto ciò e di esplorare la zona grigia, una zona di soglia, in cui vita e morte divengono indistinguibili, dove il limite è posticipato all'infinito

12. Ivi, pp. 125-126.

e la legge persa nell'inestricabile, dove nessun nodo gordiano può essere sciolto con la spada. Nessuna legge può illuminare con un *articolo* quanto le intersezioni di vita e di morte hanno prodotto nel tempo e formato in termini di membra disarticolate. Intersezioni che allo stesso tempo sono ferite e lacerazioni ormai suturate a contenere una vita che resiste e non cessa, nonostante tutto.

Stare in anticipo sulla legge e immediatamente al di là del limite della vita apre a una dimensione che si colloca al di qua del concetto e al di là di una vitalità che si esaurisce in se stessa. Sostare in questa dimensione di non-senso che però non è insensata, non è folle, che viene prima del senso e lo fonda, una dimensione che ha a che fare con quell'essere grezzo e selvaggio presente nelle ultime meditazioni di Merleau-Ponty, implica un'esperienza di angoscia, ma anche allo stesso tempo di compassione, cosicché l'installazione è insieme un incubo e qualcosa di maestosamente umano.

L'angoscia che qui viene richiamata, non è quella del vuoto prodotto dalla mancanza, piuttosto del troppo pieno richiamato dal sostare sul bordo del senza-speranza. "Il momento della mancanza della mancanza, come dice Lacan una mancanza di $-\phi$, è il luogo dell'angoscia determinata non da un difetto, ma da un eccesso di esistenza. L'esperienza angosciante del perturbante si instaura proprio quando nel quadro della realtà viene a mancare il velo costituito da $-\phi$, ovvero quando il perturbante appare nel luogo in cui dovrebbe esserci $-\phi$. Così per Heidegger l'angoscia non è in rapporto al nulla, ma a un eccesso di esistenza."¹³ Non è la questione della castrazione a essere al centro, ma quella della mancanza della legge e quindi del pericolo dell'unificazione fusionale, della vita che sommerge e cancella le differenze, e quindi dell'abbandono dell'ego come possibilità di confinamento e imbrigliamento del "Reale" in un "fuori" sempre illusorio e immaginario.

Un'idea avvincente: scrivere un romanzo dal punto di vista di un uomo che è morto, che sa di avere due giorni prima che lui

13. M. Recalcati, *Jaques Lacan*, cit., p. 410. In questo passo fa riferimento al *Seminario X* di Lacan.

– ovvero, il suo corpo – ceda e cominci a decomporsi e puzzare e che in quei due giorni non spera di ottenere niente salvo che di vivere ancora un po', un uomo per cui ogni momento è colorato dalla nostalgia.¹⁴

Il corpo qui non è più unità organizzata, inscritta nel lacaniano regime simbolico attraverso la cattura immaginaria del soggetto che si rappresenta come un Io, ma come resistenza da superare, che ostacola l'emergere della dimensione grezza della carnalità. Corpo da disfare per mettere al mondo un'ontologia inferiore e più piena. Corpo e Carne, a partire da Mantegna, iniziano il loro lento processo di separazione. Viene meno l'unità narrativa a favore dell'istante in cui le forze appaiono in un loro ordine intrinseco, senza rimandi, in una logica di spinta, di arresto, di disgregazione e di fusione. In Bacon il Corpo lascia del tutto il passo alla logica della Carne e alla Figura che ne coglie l'istante, le deformazioni e le assenze, i buchi che, al pari dello scotoma oculare, sono un nulla non solo nel senso del presentarsi dell'irrappresentabile, ma anche lo zero della figuralità, il luogo dove l'indistinguibilità tra piani, organi e membra, resa con somma maestria da Bacon, trova il suo punto di addensamento, di accumulo, fino a un "nulla da vedere". Il "buco" è il punto estremo dove l'intersezione di umano e animale sono indistinguibili. L'animalità della carne riemerge nella Figura, nella quale l'intreccio col Corpo è più un'intuizione rammemorativa, una "quasi apparizione" piuttosto che un mostrarsi vero e proprio.

L'elemento di massima resistenza, quello che subisce il più intenso processo di deformazione, è il capo. In esso carne e volto sono massimamente separati. Il volto è risucchiato dall'interno come se l'ossatura che sostiene la maschera/persona si fosse disciolta. Con Bacon, il corpo "ci lascia la faccia". Le campiture compatte e brillanti, sulle quali si stagliano le Figure baconiane, imprimono in esse quell'atmosfera al tempo stesso di congelamento e di dinamismo esasperato che sta alla base del loro "atletismo".

C'è un punto che accomuna Mantegna, Bacon, De Bruyckere e

14. J.M. Coetzee, *Diario di un anno difficile*, cit., pp. 160-161.

la scrittura di Coetzee, ed è la disfatta dell'Uno, il suo essere fatto a brandelli, a *brani*; la dispersione delle sue tracce storiche fino all'esplorazione di quella zona in cui il corpo si perde per lasciare la scena alle forze che lo dominano. Dall'esterno, dall'interno? Anche questo è un nodo irrisolvibile, una zona indiscernibile e quindi teoreticamente indecidibile.¹⁵

La mia esistenza è diventata un'esercitazione quotidiana a distogliere lo sguardo a ritrarmi per la paura. La morte è l'unica verità rimasta. La morte è ciò a cui non sopporto di pensare. Ogni volta che penso a qualcos'altro non penso la morte, non penso la verità.¹⁶

In *Kreupelhout*, a differenza delle opere di Bacon, la testa non soltanto è fusa, implosa o distorta, ma non si trova affatto, è del tutto scomparsa, come se da lì la carne fosse stata evacuata completamente. In *We Are All Flesh*,¹⁷ questa presenza è più massiccia, più sfacciata. Organi e parti di corpi ammassati sono bene in vista, illuminati a giorno e a volte protetti in teche di vetro. In *Kreupelhout* la presenza della carne è spinta a tal punto all'estremo limite della visibilità da esplodere dall'altro lato della scena. Il senso della luce velata di nero che permea il padiglione allora è il segno del fatto che l'ombra e la carne si appartengono reciprocamente.

In *Two studies of George Dyer with a dog* di Bacon (1968), la Figura proietta un'ombra che è quella del cane che sta di fronte a essa osservandola, mentre il cane stesso richiama, quasi in forma di suggerimento, di allusione, la testa in stato di distorsione e discioglimento che accompagna generalmente la Figura. Questo dipinto rappresenta qualcosa di speciale nella produzione baconiana, in quanto testa, ombra e Figura si trovano spazialmente scissi, mantenendosi però in un legame assolutamente reale e quasi magico.

15. È ancora Deleuze a registrare puntualmente l'effetto di disorientamento e indiscernibilità prodotto dagli artifici tecnici di Bacon sulle sue Figure.

16. J.M. Coetzee, *Età di ferro*, cit., p. 000.

17. B. De Bruyckere, J.M. Coetzee, *We Are All Flesh*, cit.

Questo almeno non lo deve inventare: questo corpo fedele e goffo, che l'ha accompagnata a ogni passo della strada, questo gentile mostro ingombrante che le è stato dato da sorvegliare, ombra trasformata in carne che si regge su due piedi come un orso e che si lava continuamente dall'interno con il sangue.¹⁸

Con *Kreupelhout* De Bruyckere si distanzia da Bacon senza contraddirne la direzione. Il resto animale-arboreo-umano è avvolto in una luce velata di nero che però non permette alcuna ombra. Esso si trova interamente in ombra senza produrne una sua. Il corpo-relitto non ha ombre. Mentre in Bacon l'ombra è inscritta nelle fibre della carne che anima atleticamente la Figura, in De Bruyckere, eccetto che per gli gnommeri, la carne avvolge il relitto *dal di fuori*; essa è generata ogniqualvolta l'occhio di qualcuno si posa sull'installazione. Non c'è storia, dunque, ma flussi che ricoprono, si intrecciano e percorrono le membra infinite e infinitamente annodate.

La dimensione della carne-animale-umano-artificiale si alterna e si intreccia a frammenti, brani di carne del corpus letterario di Coetzee, privi di un io narrante. Coetzee-De Bruyckere, un ulteriore intreccio: intreccio di due carni, di cui abbiamo il resto in *Kreupelhout* e nello smilzo foglio d'entrata. Ma anche in *We Are All Flesh*, che rappresenta l'inverso dell'installazione con "+ A4".

Ciò che ricopre quel resto, le forze che hanno lasciato il loro segno nell'annodamento inestricabile, non-razionale, privo di narrazione, una potente eco del *grido* che Bacon ha tentato di cogliere nelle sue tele, la carne viva che avvolge quel relitto, siamo noi stessi che attraversiamo il corridoio in cui incrociamo quel piccolo foglio A4.

Perdere la faccia è ciò che ci mette in contatto con la carne vivente. È necessario un certo grado di pietrificazione per sentire l'eco di questa vita che pulsa. Ma questa perdita si trova al termine dalla logica della rappresentazione ponendo fine a un'incessante mitopoiesi biografica; essa ci consegna alla logica della sensazione,

18. J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, cit., p. 169.

alla deformazione presente; una sorta di sapere-non-sapere che non svende troppo facilmente il *grido* e che può donare una certa compostezza e pacatezza.

È quanto Coetzee registra nella sua opera ed è quanto si respira divenendo parte dell'installazione che, per questi motivi, per la drammatica pacatezza che emana, definirei "classica".