

Diario paranoico-critico

Milano, Hangar Bicocca

Lo spazio enorme e claustrofobico dello Hangar Bicocca. Ci convivono le torri di Kiefer e la *Balkan Epic* della Abramovic. Impossibile non fare un confronto, e la Abramovic ne esce a pezzi. Lasciamo perdere il falpalà cabalistico-talmudico dei nomi delle torri, della loro disposizione ecc che servono solo ai gigionismi interpretativi per Milano-intelligenti&chic del rabbino Baharier. Conta la materialità delle torri, il loro disfarsi possente in rovine di se stesse, il loro essere monoliti, e dunque numinose, e sistema di monoliti – e dunque discorso sacro. Grigio cemento, un colore non colore per eccellenza, perfetto supporto per tutte le proiezioni di chi guarda. E poi le barriere, i divieti, il senso di pericolo, vi si immagina del filo spinato, il passaggio di una violenza immane che potrebbe tornare indietro a colpirci.

le torri di
KIEFER

cabala e tal-
mudismi vari

una violenza
immane

Di lato a questo le piccole cose della Abramovic. Prima il *Balkan Baroque* del 1997, per fortuna, altrimenti si sarebbe scappati subito. Tre maxischermi nel buio. Su due, a destra e a sinistra, la madre e il padre anziani, con una pistola che si trastulla nelle mani del padre. Al centro, il terzo, la *performer* in immacolato scientifico terapeutico camice bianco che racconta come si sterminano i ratti nei Balcani – in sostanza, facendoli scannare tra loro: si converrà che la metafora politica è sottile; poi si toglie il camice, e danza sensualmente in corta sottoveste nera agitando un velo rosso. Naturalmente si spera che si spogli del tutto, perché è una bella donna, e naturalmente si viene puniti. La carne e la morte, in attesa del diavolo, come per ogni Emma Bovary di provincia che si rispetti. La carne morta, la Abramovic la gratta via instancabilmente in video da un mucchio di ossa di bovino. Alla Biennale di Venezia erano ossa vere con carne vera, si sentiva la puzza di marcio, e i tre contenitori di rame ‘lustrali’ erano pieni di acqua tanfosa. Qui non c’è la puzza e neanche la carne, ma questo frammento della *performance*, per chi riesce ad immaginarselo, rimane efficace.

ABRAMOVIC
balcanizzata

famigliole
baltane e
ratti balcani

padri eroici
e figlie ven-
dicative

Su quasi tutto il resto, c'è poco da dire. *The Hero*: la performer seduta su un cavallo bianco tiene al vento una bandiera bianca. In teoria sarebbe un omaggio al padre 'eroe' della Resistenza serba. Ovvero, complesse sono le vie delle vendette dei figli. Chi si diverte con queste cose interpreta pure il cavallo bianco, la bandiera bianca, ecc. (la curatrice ovviamente ci si butta). Lo spettatore normale per fortuna si chiede solo per quanto tempo quel braccio riuscirà a reggere quella bandiera, e a spetta il crollo, sadicamente, senza interpretare.

scheletri

Count on us. Cinque schermi. Un bambino canta una canzone d'amore. Una bambina canta una canzone nostalgica. I bambini formano a terra una stella intorno ad uno scheletro (ripresa in variante carne/morte della performance *Rhythm 5* del 1975, dove al posto dello scheletro c'era lei). Un coro di bambini ancora vestiti in nero e diretti da uno scheletro canta un inno detto scheletri delle Nazioni Unite. Di nuovo metafore di grande originalità e per niente *grand guignol*, grazie a dio.

Mesmer
balcanico

... e castrato

Abbiamo saltato uno schermo. Dunque, « tengo in mano un tubo di luce al neon nudo, senza fili. Di fronte a me, attraverso due grosse bobine di rame, scorrono 35.000 volt di energia elettrica, che saturano l'atmosfera attraversandomi il corpo e illuminando il tubo al neon fra le mie mani » (descrizione ufficiale della Abramovic). Il tutto sarebbe un omaggio ad un grande scienziato balcanico, tal Nikola Tesla, che si occupava di magnetismo e che si era castrato per occuparsi dei suoi studi senza distrazioni (sta scritto da qualche parte nel catalogo). Il senso? Beh, che (spiegazione ufficiale) « Sì, abbiamo avuto una guerra. Sì, siamo al disastro economico. Sì, il paese è in rovina. Tuttavia, c'è ancora energia e c'è ancora speranza ».

altro
scheletro
fig. 2

copule
balcaniche

baccanti
balcaniche

Ma il bello viene adesso. Emma Bovary ritrova il sesso. Prima eccola tutta nuda e abbracciata a uno scheletro (*Nude with skeleton*). *Ce n'est qu'un début*, del kitsch. Ecco finalmente *Balkan Erotic Epic*, del 2005. In sintesi: a) uomini balcanici nudi a pancia in giù su un bel prato verde copulano con la terra tramite appositi buchi scavati nel suddetto prato; b) un gruppo di donne balcaniche di varia età, vestite da contadine e senza mutande, si carezzano il seno nudo e ballano panicamente sotto la pioggia battente, alzando le gonne e aprendo le gambe nell'antico gesto di Baubo danzante che mostra la vagina al cosmo; c) un gruppo di uomini in fila, con rigoroso abbigliamento

serbo, immobili con il pantalone aperto e il pene eretto o quasi, che cercano con alterno esito di mantenere su. Il senso? Ecco l'energia essenziale, dal fondo dei corpi e dei primitivi riti di primitiva fertilità legati alla fecondità cosmica, e suscitatori della primitiva vitalità senza storia che salverà il corpo lacerato e devitalizzato della Serbia, patria della Abramovic . Insomma il *new age* in chiave erotico-geopolitica. Non il sesso, ma Eros in un elegante mix magico-mistico-cosmico-vitalistico-orfico-menadico-fallico-agricolo-primitivo-etnografico-corporeo. E noi ci ritroviamo a rimpiangere la *orgone box* di Wilhelm Reich, che almeno costava niente, non c'era il rischio di rimanerci secchi a 35.000 volt, non ci si fracicava, non ci si doveva distruggere il pene facendolo con la terra, e non bisognava vestirsi da improbabili primitivi etnici. Un solo *punctum*, in tanta boiata: quegli 'steli di carne' (de Beauvoir dixit) all'aria, che lottano con la loro fragilità, precari, un memento della caducità letterale e metaforica dei corpi, di cui si spia con ansia o con piacere (secondo le personali configurazioni) il prossimo crollo. Frammento di *performance* vero, questo. Fa sperare che non i Balcani, ma la Abramovic ritrovi se stessa fuori dal kitsch, ripartendo dall'ultima cosa decente che ha fatto, *The House with the Ocean View* (2002).

peni
balcanici
esitanti

figg. 3 e 4

nostalgia
della *orgone*
box

Si torna alle torri di Kiefer con estetico sollievo.

* * *

New York, gennaio 2006

Corpi ovunque, corpi sulla metropoli. Dalle pensiline degli autobus e dai manifesti in giro, corpi scuoiati, segati in due, organi e tessuti all'aria. Finalmente trasparenti, interno che diventa esterno, senza quella fragile barriera di pelle che ci preserva parzialmente dallo sguardo sociale e dalla intrusione epistemica dei questurini in tutte le loro varianti. Freud aveva colto nella pelle la forma e figura dell'Io. *Bodies. The exhibition* ci ricorda che le società paranoiche e angosciate non tollerano più questa residua opacità dell'individuo che è il dentro del suo corpo. Finora il sociale, e dunque il potere, sembrava contentarsi di scrivere sulla pelle in tutti i modi possibili: buchi, innesti, scarificazioni, cosmetica, colori, chirurgie estetiche. Ora vuole il dentro. In

Bodies. The
Exhibition

figg. 5, 6 e 7

nome della trasparenza contro il terrore, mette in scena la minaccia del terrore assoluto, l'abolizione del confine dell'Io. « *Innovative. Real. Groundbreaking. [...] This striking new exhibition showcases real human bodies* ». 5 \$ di sconto a biglietto per famiglie e gruppi, in nome della totalità sociale.

ANDY
WARHOL,
*The late male
nudes*

Corpi nudi ovunque. Da Cheim & Read tocca a un po' di fanciulloni della *Factory* di Warhol, fotografati da lui con indifferenza da marchetta, ritrovati da curatori becchini. []. Brutti, inutili, tutti circoncisi: a quando una indagine seria sulle mutilazioni sessuali maschili nell'Occidente? Per 80 \$ c'è pure il catalogo. Per fortuna nella stanza sul retro proiettano in loop *Blow job* del 1964, e qui la carne torna quasi vera, parzialmente ripristinata dall'attesa di un orgasmo che ci mette 41 minuti di pellicola ad arrivare.

i mongoloidi
di MAMEDOV
a Chelsea

Sempre a Chelsea, tocca ad un russo, Raoef Mamedov: anche lui vuole i socialmente nudi, ma non sta a perdere tempo con le metafore, e li prende direttamente dalle fabbriche estreme del sociale: ricoverati cronici di manicomi, organizzati in 8 *tableaux vivants* della Genesi che rifanno Leonardo, Jan Van Eyck e altri. Solo che i matti nudi non fanno più tanto effetto, e così gioca al rialzo: corpi Down zombie e nudi mettono in scena altri momenti dell'Antico Testamento. La Natura si prende la sua rivincita sulla Società, e lo sciacallaggio estetico della serie *épater-le-(petit)bourgeois-nei-Grand-Guignol-di-periferia* batte un altro colpo.

GABARRÓN
e il sesso
vero

Allo Chelsea Art Museum tornano sul tradizionale. Hanno rimediato uno spagnolo, tal Cristóbal Gabarrón. Ha letto Warburg, sa che dio è nel dettaglio, e perciò sbatte nudi dettagli su grandi tele aggravate di colore: iperpeni iperturgidi, ipersederi ipersfinterici, ipervagine ipercavernose ecc. Peccato, perché gli spazi cartesiani e la bella libreria all'ingresso, piena di cose insolite, facevano attendere qualcosa di meglio.

Anche quando si spera erotico, il corpo nudo della metropoli è ineluttabilmente un corpo minacciato. Il pericolo è il controcanto del *bodyscape* newyorchese, e esplicita il terrore che inerisce a ogni trasparenza. All'International Center of Photography i curatori lo giocano in sordina, in percorsi tranquilli. I soliti nomi: Lewis Hine, la *Farm Security*

Administration, W. Eugene Smith, Eugene Richards, Donna Ferrato, Salgado, ecc. Le solite storie: il lavoro dei bambini, la malattia, la violenza, la terra ferita, la polio, il corpo mutilato ecc. Qualche bella foto, e poi? Come se solo di questo i corpi metropolitani avessero paura, e non dell'obbligo sociale di essere nuda pelle, o senza pelle.

ICP, *The Body at Risk*

Lo ha capito molto meglio Paola Antonelli, al Moma, in una delle più belle mostre degli ultimi anni. Sala dopo sala, sfilano i surrogati e le protesi della pelle minacciata: tute, corpetti, caschi, maschere, cappucci, occhiali, stivali, guanti, cinture, seggiolini protettivi, tende/case portatili, cerotti, *cocoons* e bozzoli, preservativi... Tutto rigorosamente *hi-tech*, tutto destinato a far sì che il fuori non entri nel dentro, e il dentro non fuoriesca: dove il dentro è sempre vittima e il fuori sempre persecutore. Da sola, la pelle non ce la fa, e con essa l'Io. La caducità paranoica diventa la cifra del nostro rapporto con ciò che aspira a toccarci. La prossimità anomica dei corpi nella Metropoli comporta l'adozione di crescenti misure di sicurezza e di strumentazioni tecniche sempre più sofisticate per sorvegliare l'altro e se stessi nel rapporto con l'altro: il misuratore della qualità del proprio alito esige il kit per scoprire se nel nostro drink l'altro ha messo una droga psicotropa.

MOMA, *Safe*

fig. 8, fig. 9

* * *

Nel *panopticon* della Metropoli, o si è nudi, scuoiati e diafani al sociale, o si è corazzati nel terrore. Manca quell'opacità negoziata e graduale che chiamiamo pudore: autentica pelle sociale dietro la quale all'Io pelle è consentito ogni tanto il riposo dall'eccesso di socialità. E quando manca, rimane solo la *forma princeps* della folla solitaria metropolitana, colta da Gary Hill sempre per il Moma: ciascuno solo di fronte allo schieramento degli altri come sospetti tra i quali individuare il probabile aggressore, in fretta, prima che sia troppo tardi, cento volte ogni giorno. Con la segreta speranza che una *dissipatio humani generis* abbia colpito la Metropoli, e gli altri siano solo un'armata di morti da *waste land*, « so many/I had not thought death had undone so many ». Così alla fine i corpi più umani sono quelli inventati dai fotografi di ectoplasmici, fantasmi e altre individualità senza corpo, spiritualisti o ciarlatani che restituiscono un

elogio del pudore

GARY HILL
con i nostri sospetti al MOMA

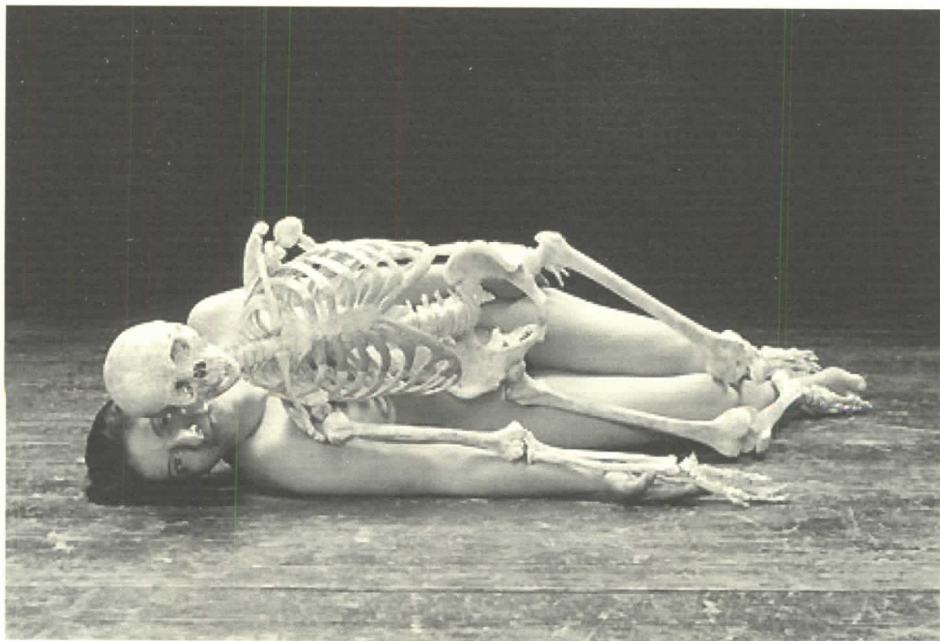
fig. 10

METROPOLITAN
The Perfect Medium. Photography and the Occult

Fig. 1.
The Perfect Medium:
E. Thiébault (1863),
Henri Robin e uno spettro
l'unico corpo vero di
queste due pagine



Fig. 2. *Balkan kitsch.*
Copula con scheletro



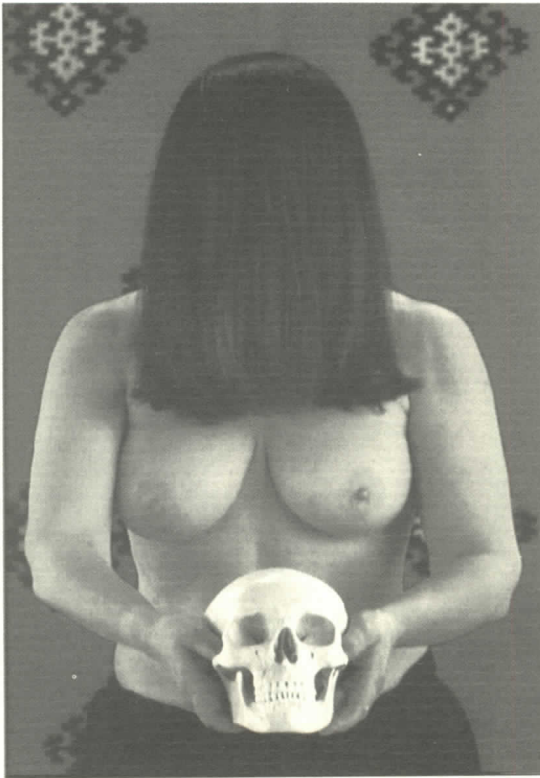


Fig. 3. *Balkan kitsch*.
Seno con teschio



Fig. 4. *Balkan kitsch*. Seno bal-
canico con manone ctoniche

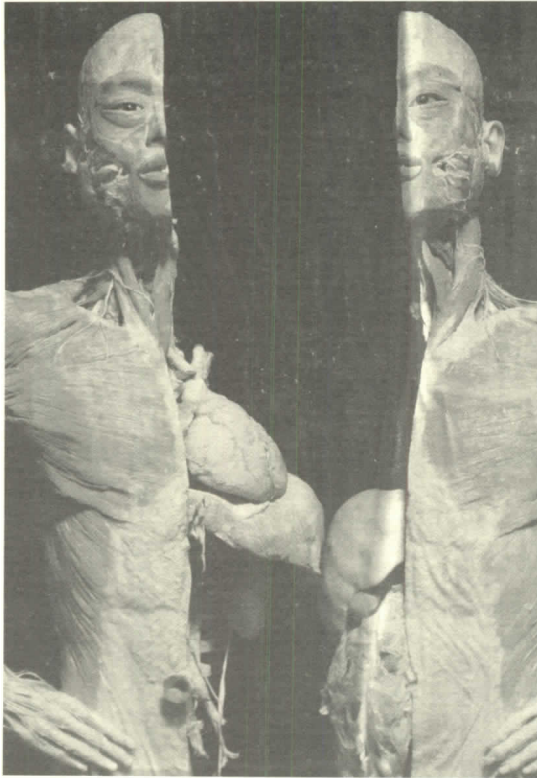


Fig. 5

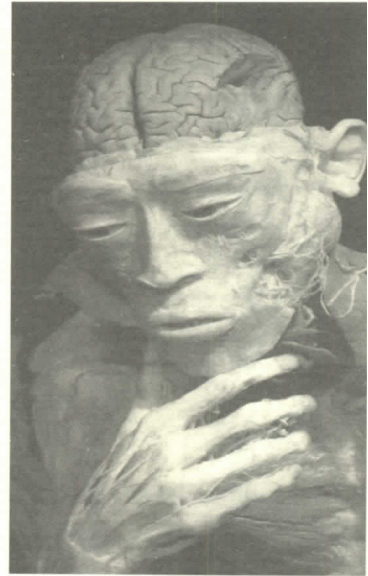


Fig. 6

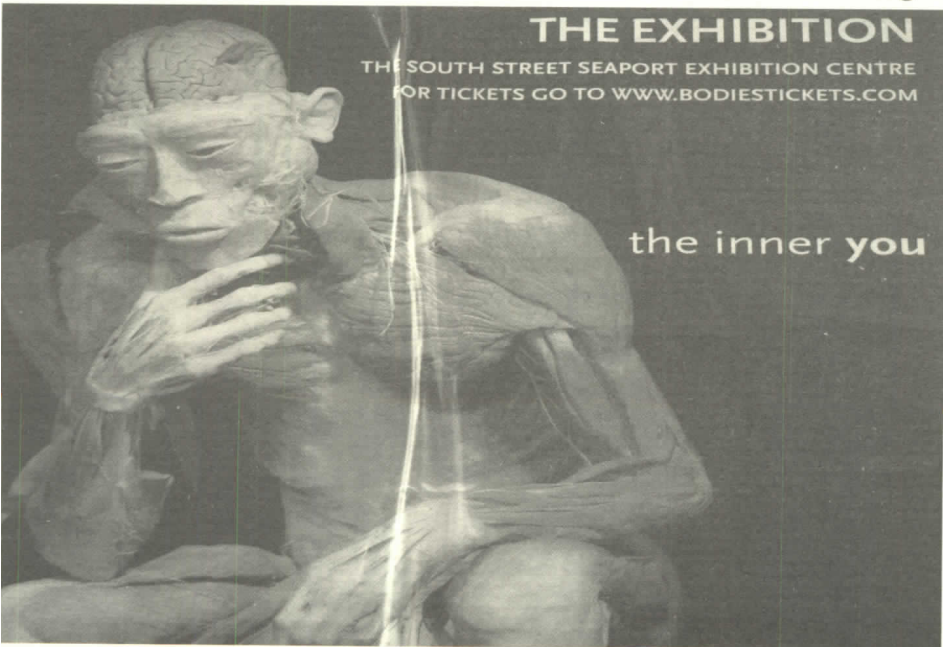


Fig. 7

THE EXHIBITION

THE SOUTH STREET SEAPORT EXHIBITION CENTRE
FOR TICKETS GO TO WWW.BODIESTICKETS.COM

the inner you

Fig. 8. MOMA, *Safe*



Fig. 9. MOMA, *Safe*

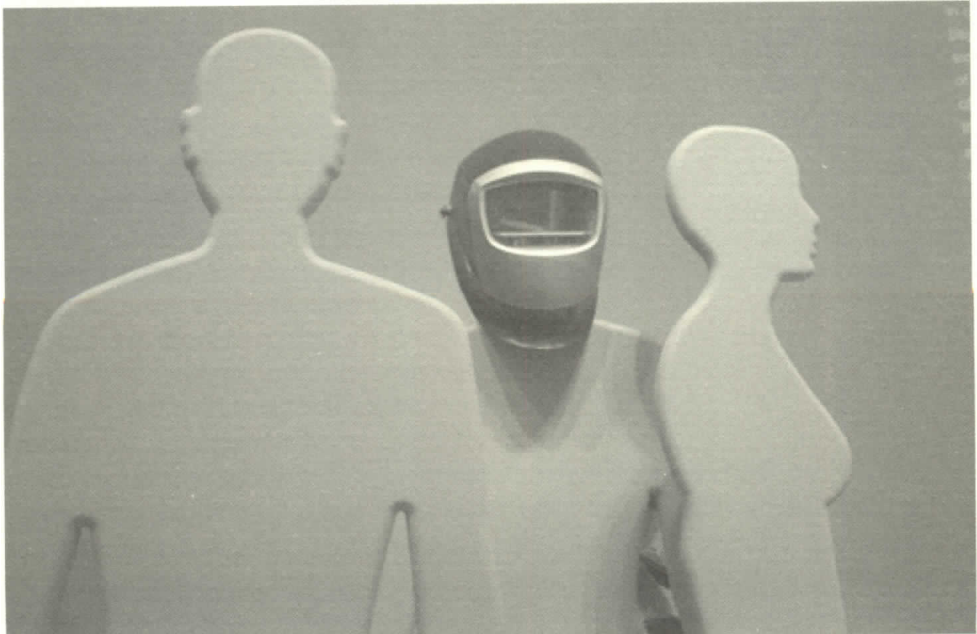


Fig. 1, p. 90 corpo senza carne al dolore del lutto o allo 'spettro nella macchina' nell'appropriato spazio-museo del Metropolitan.



Fig. 10. I sospetti idealtipici di Gary Hill al Moma

* * *

Roma, 5° Festival della Fotografia

CALCOGRAFIA
*I giardini del
ricordo.
Immagini per
una antropologia della
memoria*

Anni fa, *Imago mortis*. L'idea era buona ma le foto non valevano molto. Ora Faeta diventa curatore di foto altrui, ma sempre di e in cimiteri. Chissà chi ha detto che nei cimiteri dell'Occidente sta la più grande collezione di ritratti mai creata, una collezione infinita che tende a coincidere con il sociale stesso. La *boutade* coglie un paradosso costitutivo della fotografia. La foto è sempre foto mortuaria: regala all'oggetto un'esistenza che contemporaneamente gli sottrae. L'occhio che fotografa è un occhio che uccide il soggetto nel momento stesso in cui lo fa esistere attraverso lo sguardo fotografico. Che sia una persona, un palazzo, un paesaggio, le condizioni che lo ritraggono non potranno mai più riprodursi identiche a quelle dello scatto.

il paradosso
delle foto di
cimiteri

Qui la foto fotografa cimiteri. L'occhio che uccide si affanna su ciò che già è morto. Il senso di malinconia, di perdita, di inaccessibilità, di lontananza, di sogno, di fantasia, di ectoplasmatico che è proprio della foto è però anche intrinseco all'oggetto stesso. Le due modalità della morte – quella fotografica e

quella reale – si elidono reciprocamente. La foto non può più esercitare il suo lavoro del lutto del reale che è parte fondamentale del suo fascino, perché il reale è già tutto ‘immortalato’. Queste foto di cimiteri non parlano, sono mute, non hanno *punctum*, non riescono ad uccidere due volte, non restituiscono l’esperienza della morte e neanche la sua negazione.

fotografie
senza
punctum

Si salvano solo Roberto Boscaglia e Marina Malabotti per motivi diversi. Boscaglia sfugge alla vischiosità della città dei morti mostrandoci la capacità dell’architettura dei vivi di appropriarsi dello spazio del cimitero per celebrare la maestà sacra del sociale: non ci sono morti, non ci sono tombe, c’è lo stenogramma geometrico di una collettività in cui ogni individuo si dissolve nella totalità, l’unica degna di rappresentazione. Il cimitero integralmente razionalizzato, funzionale gestore di residualità, riprende nelle foto le forme del campo di sterminio, quale in fondo socialmente è. La Malabotti si salva invece solo perché aleggia sulle foto la sua stessa morte, prematura, fuori natura, e quindi carica di senso non riassorbibile.

BOSCAGLIA
fotografa la
morte
razionalizzata

icone dello
sterminio di
massa

le foto della
MALABOTTI
vivono della
sua morte

* * *

Milano, marzo 2006

Si entra in uno spazio lungo e chiuso, senza giorno, senza colore, con ogni vista sbarrata, con il rumore continuo e sempre eguale. A destra e a sinistra celle e quasi celle. Man mano che si procede, ci si sente i reclusi che un niente potrebbe farci diventare. Immersi, siamo i detenuti, viviamo il carcere, perdiamo il tempo, sentiamo le sbarre, il corpo si ritrae e cerca la malattia, il sesso diventa voyeurismo verso le immagini sulle pareti, la guardia è un pensiero fisso, cerchiamo il fuori laggiù in fondo ma non c’è fuori, e in pochi minuti pensiamo solo ad uscire. Bella installazione, di Francesco Origoni e Anna Steiner. Autoevidente: se noi ci sentiamo vittime, allora loro sono vittime. Con tutta la potenza del « paradigma immersivo » (F. D’Orazio), trionfa l’identificazione.

TRIENNALE,
Carcere invisibile e corpi segregati

una installazione efficace

A merito e demerito degli ideatori, ci si mette un bel po’ a riemergere nella distanza critica. Quando vi si riesce, tutto l’impianto scricchiola. Al di là della « nuda vita » e della « vita nuda

estetizzazione del carcere: sentirlo e non 'pensarlo' » (oddio, ancora questa roba!), al di là della costruzione del detenuto come vittima, quanto pensiero produce l'allestimento? Ci fa capire meglio cosa accade in un carcere? Ci permette di riflettere meglio, magari dati alla mano, sul rapporto tra pena e 'rieducazione'? Ci aiuta a chiederci qual è il senso della pena?

FERRARIO
contro LUCAS

il carcere
sono dei film

Vaghiamo nel corridoio e cerchiamo un appiglio contro l'estetizzazione patetica del carcere. Qualche barlume qua e là. Le 'foto da galera' di Davide Ferrario nelle celle di San Vittore svuotate per una ristrutturazione – dettagli resi aforismi dal vuoto intorno, e prima della loro riduzione a ragione da parte degli imbianchini – ci consolano dello pseudorealismo logoro di Uliano Lucas; ma vengono da un'altra mostra. La violenza brutale della società carceraria torna tra noi negli spezzoni di film proiettati a ciclo continuo, ma i film sono in un teatro esterno al corridoio, e sono cinema: finzione esterna e all'esterno che non contamina di male la percezione patetica del mondo della cella che il corridoio vuole costruire.

missing
victims

Les Portants
di BOLTANSKI

sociologie
dolciastre

Le vittime che l'allestimento propone ci costringono ad uno sforzo violento per ricordare le altre vittime, quelle che non sono lì e che pure in qualche modo sono lì, che nulla evoca e che pure sono esistite in qualche tempo da qualche parte a monte di quel corridoio. Sempre a Milano, l'anno prima al PAC, Boltanski aveva fatto molto meglio con il suo *Les Portants*: nove teli bianchi sui quali si sovrappongono a coppia l'assassino e la sua vittima, reciprocamente diafani e confusi, endiadi inseparabili che almeno conservano la vittima al cuore della rappresentazione del criminale, invece di ridurla letteralmente a nulla. Chi percorre il corridoio cercando inutilmente traccia delle altre vittime si sorprende a chiedersi da quando, dove e attraverso quali percorsi la nostra cultura sociale ha cominciato a sentirsi in colpa per la pena e a trasferire la compassione dalla vittima al colpevole, consegnando le vittime in gestione alla feccia politica delle nostre società, dalla Lega in giù. Avremmo voluto dover riflettere, aiutati da un pensiero coraggioso ed empirico, o da un allestimento meno propenso alla strizzata d'occhio tra amici già d'accordo su tutto. Riceviamo invece la *nutella sociology ex-Censis* di un fascicolo di *Communitas* dove solo l'intervento di Abruzzese rompe l'autoreferenzialità di chi si vuole riconoscere dalla parte giusta del mondo.