
UNO
xenia

xenia UNO è il secondo numero di xenia, progetto di ricerca editoriale di Genealogie del Futuro. La parola chiave di questo numero è **precarietà**.

Leggerete storie di corpi danzanti, vi perderete tra selve e labirinti, fantasmi e catastrofi, testimonianze di vite incerte, analisi deliranti e mai lucide sulla crisi permanente che abitiamo; potrete scorgere geografie e immaginari di un mondo che sussulta e vacilla sotto la spinta di questa impermanenza tanto intima quanto collettiva. Immagini, queste, che vorrebbero rispondere a domande quali: *Come possiamo trasmutare l'idea di precarietà per riuscire nella metamorfosi di un futuro che sappiamo già instabile? In che modo la precarietà si rivela nelle patologie e nelle resistenze della contemporaneità?*

Con xenia UNO accogliamo per la prima volta contributi esterni – selezionati dalla redazione tramite *open call* – e raccolti in una sezione dedicata alla scrittura – con testi critici e saggistici fino a pratiche di scrittura ibrida e sperimentale; e una componente visiva, al centro del volume, che innesca un dialogo tra la multidisciplinarietà delle pratiche artistiche e il formato della fanzine.
I contributi selezionati sedimentano varie sfumature della precarietà, si confrontano con la sua ambivalenza e dimensione mediana fino a formarne un atlante interdisciplinare, forse utile, sicuramente dilettevole, per navigare – o *annegare* – nella complessità di questa parola-realtà.



Precarietà: un'introduzione.
Movimenti propedeutici
per danzare dopo la caduta
a cura di Genealogie del Futuro 7

Refusi
di Benedetta Manzi 20

ALEPH
appunti per una consapevolezza
spazio-temporale
di Roberto Casti 21

«Dance, to the radio!»
Futuri epilettici, tempi precari,
la danza di Ian Curtis
di Marco Bellinzona 33

Refusi
di Benedetta Manzi 40

Il *punctum* di Kleant
di Virginia Maciel da Rocha 41

Labirinto: l'anti paradiso
di Arianna Tremolanti 49

Precarietà
di Lorenzo Bonaccorsi 59

The Lady Bo Show.
Appunti di una giornata sospesa
di Anna Maconi e Caterina Nebl 60

Napua Nakapua - Nuvole Pure
di Davide Robaldo 64

Il cerchio delle streghe
di Selene Ghiglieri 68

Latimeria
di Pierluca Esposito 72

Gasping, dying, but somehow still alive
di Gianluca Tramonti 76

ANIMALE
di Michele Damna 80

Sweating Cave Pages
di Traian Cherecheș 84

Refusi
di Benedetta Manzi 88

"Non fare"
come atto di resistenza
alla società della prestazione
di Sofia Rasile 89

Cronache di fantasmi al margine
di Silvia Ontario e Olivier Russo 96

. sette fiamme per rinascere .
di Stefano Ferrari 105

Refusi
di Benedetta Manzi 110

Biografie
di artistə e scrittorə 111

Bibliografia, sitografia e filmografia
per approfondire 116

Precarietà: un'introduzione. Movimenti propedeutici per danzare dopo la caduta

a cura di Genealogie del Futuro

La parola "precarietà" (da *prex*, *precis*: preghiera, implorazione, supplica) indica qualcosa che è soggetto a subire un cambiamento – peggioramento – da un momento all'altro. Circoscrive una condizione di provvisorietà, incertezza e instabilità. Essa può essere fisica, psicologica, sociale, politica ed economica: aspetti che oggi – in un tempo post-pandemico che oscilla tra un presente spettrale e un futuro di cui si ha nostalgia – si intrecciano e si confondono, coagulandosi in nodi di instabilità che coinvolgono tanto la sfera personale quanto quella collettiva, se ancora sia possibile immaginare una "collettività" intesa come coincidenza di urgenze e desideri.

Analizzare la precarietà ha spinto noi stessə a guardare il riflesso di una verità scomoda, come scontrarsi con un sospiro melanconico, pregno di tristezza e ansia, dal sapore amaro, ma crudele e irritante. E lo subiamo attivamente, compiendo con la nostra condizione una vorticosa danza nel luogo dell'asprezza e del rischio. In bilico, viviamo nell'irrefrenabilità del fare, impossibilitatə a vedere dove andiamo.

Stiamo solo navigando. Stiamo solo annegando.
Il movimento è oscillante, procediamo a tentoni, seguendo una collettività di gesti incontrollabili che ricorda la coreografia disarmonica che avvenne a Strasburgo nel 1518, quando una donna di nome Troffea, brutalmente e senza preavviso, iniziò a danzare forsennatamente, trascinando la città nel caos. Lə abitantə, incalcolabili, la seguirono, ognunə tentando la propria sequenza.

Danza macabra e grottesca, risposta paradossale alla precarietà sentita fuori ed esplosa dall'interno del corpo stesso, prima afflitto, ora incontrollabile. Fu chiamata Piaga del Ballo, ed è da lì che idealmente scaturiscono le aritmie di questo volume.

xenia UNO fa della precarietà l'innesco di un'indagine per analizzare una realtà vorace e disincantata, con voci e punti di vista che hanno avuto l'urgenza di riflettere, essendovisi rivisti, su questa condizione; districandosi tra le pieghe di un'esistenza incerta, escogitando figurazioni alternative per attraversare lo spazio-tempo turbolento che si insinua nella crisi permanente.

Così, ogni storia qui si fa coordinata di un atlante interdisciplinare: ci aiuta a percorrere, con le proprie rotte situate e intime, questa realtà tanto precaria quanto teneramente fragile.

È ciò che accade con i *Refusi* di **Benedetta Manzi** (fotografa, videoartista e poetessa), quattro componimenti poetici che ritroviamo cadenzati durante la lettura del volume, come momenti d'inciampo, sì, ma anche attimi di dolce riflesso in noi stessə. Le poesie di Manzi, infatti, vogliono dare forma al tentativo di dire, e comunicano un mondo, il suo, ma anche il nostro. Nate dalla necessità di trovare un processo che permettesse di esplorare il cambiamento – senza denaturarsi ma rimanendo aderente a esso – Manzi suggerisce delle fenditure da cui scorgere la soglia tra un andamento sempre precario e la fatica di intercettarne le direzioni, condensando in brevissime visioni le apparizioni di una strada.

Al contrario, le visioni da cui comincia *ALEPH. Appunti per una consapevolezza spazio-temporale*, testimonianza dell'artista e scrittore **Roberto Casti**, sono deliranti e indecifrabili: immagini di entità senza misura, tanto sfuggenti quanto pressanti, che dallo spazio psichico febbrile dell'infanzia si rivelano come sintomi dell'anormalità fisiologica dello spazio-tempo presente. Casti traspone così lo squilibrio onirico dell'incubo nella carne viva di una realtà di crisi permanente, i cui nodi sono falsamente distesi dalla linearità di un presentismo fagocitante e iper-produttivo, che neutralizza qualsiasi pressione esterna nell'anestesia del benessere individuale. Come una ferita necessaria, negli *Appunti* proprio l'esterno – il nodo – sembra ritornare non più come mostro indecifrabile, ma come invito ad abitare la sua complessità, cablarsi per qualche istante nella sua fugace coralità e vivere il paradosso di una consapevolezza che diventa tale solo nel dialogo con ciò che sfugge. Come una domanda senza risposta che viaggia tra il corpo e il mondo, senza atterrare mai.

Stiamo solo navigando. Stiamo solo annegando.
La musica si fa più ritmata, palpitano atavici gli spasmi del corpo. Ancora Troffea che riempie – attraversandolo – il vuoto dell'Europa del suo tempo. Quella danza macabra non fu niente di più che un fenomeno di isteria collettiva. Oggi la chiameremmo performance. O forse è il contrario?

Anche oggi siamo calatə in una temporalità "epilettica", in cui terribili convulsioni arrivano senza preavviso; come quelle di cui soffriva Ian Curtis, il giovane cantante dei Joy Division. La sua vita, schiacciata dalla minaccia del prossimo attacco epilettico, imminente, ma imprevedibile, è raccontata da **Marco Bellinzona** nell'articolo *«Dance to the radio!» Futuri epilettici, tempi precari e la danza di Ian Curtis*. Il testo, epilettico esso stesso, ondeggiante tra analisi lucide e flussi sbrigliati, esplora la parabola del cantante come metafora dell'imprevedibilità. Nella vita di Ian Curtis, secondo la lettura di Bellinzona, ci sono due antidoti a questa condizione: quello di sottomissione al futuro, cioè il suicidio che Curtis stesso mette in atto; e una fase intermedia, la reazione, cioè l'auto-ironia, attuata dal cantante durante i concerti. Ian Curtis infatti mimava sul palco le sue stesse convulsioni – per esorcizzare, in una danza sconclusionata, il presente dall'agonia, annullandola.

Stiamo solo navigando. Stiamo solo annegando.
In perenne viaggio attraverso luoghi evanescenti, si dissolve anche la nostra identità.

In questo vortice danzante siamo in continuo mutamento. La precarietà dei singoli corpi contamina la capacità di abitare il presente, come ne *Il punctum di Kleant* di **Virginia Maciel da Rocha**. L'intervista prende le mosse (vita) da una fotografia del 1999, apparentemente ordinaria e semplice: ritrae un bambino, Kleant Menkulazi – un amico dell'autrice, davanti a una fontana in Santa Maria Novella, a Firenze. Entrambə sono cresciutə a Pistoia, ma la loro esperienza di abitare la città si scontra con l'affermazione di un'identità errante. Kleant arriva dall'Albania e, nella sua conversazione con l'autrice, ripercorre i due decenni, costellati da un iter burocratico complesso, impiegati per essere riconosciuto quale cittadino italiano. La sua storia compone una metafora di tuttə quellə che, come lui, attraversano lo stesso percorso e che vivono nel dualismo di sentirsi parte di un contesto sociale e culturale ma non poter essere riconosciutə legalmente come parte di esso.

Non apparteniamo a nessun luogo, non ci riconosciamo in nessun luogo. Corpi invisibili, in balia di un'inesplicabile nostalgia. In questo anonimato spaziale e identitario, si dispiega uno scenario labirintico. Le coordinate spaziali si mescolano e le identità si perdono.

Tra i meandri di un dedalo tortuoso, **Arianna Tremolanti**, in *Labirinto: l'anti paradiso*, innesta dinamiche di potere, sesso e società. Partendo da uno sguardo profondo su *Mamma Roma*, film di Pier Paolo Pasolini, l'autrice rilegge lo spazio alla luce di simbolismi e allegorie, fino a trasformarlo in un palcoscenico della vita interiore, specchio della complessità e della contraddittorietà dell'esperienza umana: il labirinto è qui simbolo della perdita di identità e della deviazione morale. Il pensiero di Tremolanti si radica nelle teorie queer contemporanee, la letteratura e la filosofia, che offrono uno sguardo

critico sulla politicizzazione del sesso, evidenziando la dimensione antisociale del disassoggettamento. In questa prospettiva, i giardini labirintici diventano anche spazi simbolici di resistenza antisociale, dove il perdersi è un atto di ribellione contro l'ordine costituito. Una liberazione, quindi, che è spesso accompagnata da una condanna al nichilismo e alla sconfitta, evidenziando le ambiguità e le contraddizioni di un mondo in cui l'identità è fluida e mutevole.

Stiamo solo navigando. Stiamo solo annegando.
Siamo entità mutanti, corpi nomadi in divenire. Che valore hanno i nostri istanti? In questo eterno presente, lo spazio si fa tempo e turbolenza. Abbracciamo il caos e la casualità, le parole e le immagini si sovrappongono e si confondono.

Stiamo solo navigando. Stiamo solo annegando.

Ci troviamo davanti alla pagina di un quaderno: qualche scarabocchio, un po' di stelle, una polaroid, due fotografie, scotch, alcune frasi che non si leggono per intero e un breve componimento poetico a legare, idealmente, questo atlante di ritagli, frammenti di attimi e pezzi di sé. *Precarietà* di **Lorenzo Bonaccorsi** è la scansione di un foglio parte dei suoi archivi; raccolte, le sue, che nascono nella provvisorietà: carta, foto, colori, pensieri che producono significato se visti tutti insieme, ma che, non appena si gira il quaderno in verticale, si staccano e volano via. Metafora del tema che questo numero di xenia vuole scandagliare, l'opera di Bonaccorsi incarna una condizione intima e personale, ma altrettanto palpabile e reale.

Di un'intimità messa in scena è costruita anche la giornata senza ore di Lady Bo, personaggio di *The Lady Bo Show. Appunti di una giornata sospesa*, ad opera dell'artista **Anna Maconi** e dell'attrice e performer **Caterina Nebl**. Lady Bo, in qualche modo, seguendo un'auto-ironica traiettoria di desideri e inciampi, cerca qualcosa: negli oggetti, attraverso le superfici, nei segni lasciati da altre persone sui muri

di una città da scavalcare. Non vediamo mai i suoi occhi, anche se lei sembra guardarci per un attimo, con il binocolo, da lontano. Da dove? Percorriamo intanto la sua coreografia di gesti, incarnati da Nebl e catturati dallo sguardo di Maconi, fissati sulle pagine e lasciati risuonare nelle parole intorno – di Lady Bo, di una voce fuori campo che si perde, di altre invece che arrivano, magari le nostre quando leggiamo. Possiamo chiederle di girarsi, mentre cerca ancora, cerca e ci saluta, cerca e non si stanca.

Stiamo solo navigando. Stiamo solo annegando.
Plasmiamo i territori che attraversiamo. Non sono più gli stessi, non siamo più lə stessə. Che cosa ricordiamo? Che cosa ci rimane? Dissoltə in un dualismo che sembra inconciliabile, esseri organici in realtà inorganiche.

Napua Nakapua - Nuvole pure dell'artista **Davide Robaldo** apre spiragli di reincantamento del mondo. Il progetto, radicato lungo un tratto delimitato del fiume Dora, a Torino, che l'artista esplora quotidianamente con pratiche di *wandering e deep listening* (che permettono di sondare la forma dello spazio e la vita delle persone che lo abitano), affronta l'indifferenza verso la dimensione emotiva di un luogo. L'artista traduce le condizioni del fiume e dei suoi abitanti attraverso una memoria visiva e uditiva: ne scaturisce una narrazione magica, una psicogeografia che si presenta come crittografia della realtà composta di storie errate e immaginari possibili. Il progetto si apre al mondo, trasformando l'indifferenza in consapevolezza e l'esplorazione in un viaggio continuo tra corpo e spazio.

Anche l'installazione *Il cerchio delle Streghe* di **Selene Ghiglieri** richiama una geografia emotiva nella ricerca di legami invisibili ed empatici. L'artista indaga ciò che resta nell'assenza, osservando i rapidi mutamenti della forma e del concetto di "città". Ghiglieri vive e lavora a Madrid e il suo lavoro si radica a Lavapiés, un quartiere multiculturale nel mirino della gentrificazione. L'artista, con un'operazione di foraging urbano, seleziona scarti edili, ruderi di un quartiere che si sgretola su se stesso, per risignificarli in oggetti organici e vivi, ora frammenti delle piante grasse del giardino di Lanzarote di César Manrique; richiamano il bizzarro modo di crescere di alcune specie fungine, i cui corpi fruttiferi – similmente al frenetico sviluppo urbano – crescono fino a formare il disegno di un cerchio. Reimmettendoci nel solco del rito e della magia, le città, le streghe e i funghi danzano in cerchio, grazie a oggetti obsoleti che riacquistano la loro carica empatica per la memoria collettiva, fronteggiando l'oblio.

Eppure, se l'oblio è la controparte necessaria della memoria, sono proprio le vicende che scegliamo di ricordare a definire il nostro presente: in *Latimeria*, il fotografo **Pierluca Esposito** si interroga sulle dinamiche di potere che definiscono le pratiche archivistiche e di conservazione del patrimonio culturale e appunta i suoi pensieri nelle pagine del suo taccuino, che invadono lo spazio di xenia. Il progetto racconta la storia del celacanto o latimeria, un pesce preistorico che si credeva estinto circa 60 milioni di anni fa, a partire da una polaroid dei pescatori che ritrovarono l'esemplare di quello che viene chiamato «fossile-vivente» nelle isole africane Comore, alla fine degli anni Settanta. Si tratta di una fotografia che Esposito ritrova casualmente insieme a tre esemplari del latimeria conservati nei sotterranei del Museo di Scienze Naturali di Torino – con il quale collabora nel tentativo di archiviare la mole di materiale presente nell'istituzione. Non oggetti taciuti, ma semplicemente dimenticati, frutto dell'impossibilità di raccontare e valorizzare ogni storia.

Stiamo solo navigando. Stiamo solo annegando.
La finzione e la realtà si mescolano.
Questi esseri narranti spiano la realtà.

Fotografie rubate da notizie di cronaca, scattate da ignoti che hanno assistito all'evento, compongono il progetto *Gasping, dying,*

but somehow still alive di **Gianluca Tramonti**. Queste immagini, storie, dal forte impatto visivo – volontariamente rosso fluo e nero, quasi catarinfrangenti per essere viste da tuttə, anche da lontano – oscillano tra qualcosa che è appena accaduto e quello che invece deve ancora accadere. Il lavoro di Tramonti simboleggia una sorta di voyeurismo sull'attualità e sulle azioni umane, e le sue immagini rimangono protagoniste e plasmatrici del contesto in cui operano e del presente che viviamo. Un rituale collettivo che vede la precarietà incarnata nella relazione tra l'essere umano, l'ambiente, la folla e il suo agire nella quotidianità.

Tra le controversie della quotidianità si muove Tomà, un accalappiacani che insegue Dea, cagnolina smarrita i cui volantini che ne denunciano la scomparsa invadono Milano. In una giornata frenetica e uggiosa Tomà inizia a percorrere la città in un viaggio che non ha davvero un inizio o una fine. *ANIMALE*, il racconto visivo del copywriter e scrittore **Michele Damna**, è composto da trentatré tavole tenute insieme da un tempo non lineare ma disteso, dove passato, presente e futuro si intersecano e il procedere continuativo del racconto è solo una conseguenza della rilegatura. In questo editoriale, Damna restituisce tutta la complessità di *ANIMALE* che è contemporaneamente storia e materia, presentando prima l'idea unitaria di uno pseudo libro e, poi, una selezione di quattro tavole indipendenti dove i caratteri tipografici diventano segno. Ogni tavola è parte del tutto e, insieme, un luogo a sé, cosicché il tempo di lettura risulta potenzialmente infinito e la ricerca di collegamenti tra queste tavole slegate diventa un'azione di interpretazione e composizione soggettiva dove perdersi.

Ancora una volta,
Stiamo solo navigando. Stiamo solo annegando.

Con *Sweating Cave Pages*, di **Traian Cherecheș**, le pagine di xenia UNO annegano in un processo di sudorazione, quasi fossero ghiandole di un corpo cavernoso da cui fuoriescono secrezioni di segni, parole e immagini, incrostate nel loro stesso processo di gestazione. Sono pagine che non implicano un tempo di lettura, emergendo invece come spazio da attraversare: territorio abissale e opaco, in cui tanto il linguaggio quanto la figurazione si aggrottano appena prima di un qualsiasi significato codificato, confondendosi in un archetipo confuso e magmatico che lascia immaginare una sua ramificazione oltre i margini entro cui è racchiuso. Nessuna mappa, nessuna sintassi possibile: ogni gesto sembra affondare nella melma dei segni, ormai corpi precari di una materia pulsante e indefinibile, che Cherecheș lascia rimbombare nel suo ritmo arcaico, geologico. Mani umane possono tastare lo spazio cavernoso, avvicinarlo agli occhi, seguirne i tratti e gli intrecci, scoprirsi anche loro pelle che suda, come membrane umide nello spazio tra catastrofe e rinascita, dissoluzione e possibilità.

Stiamo solo navigando. Stiamo solo annegando.
La nostra bussola è impazzita, le note sono stonate. Riemergere è solo attuare una resistenza estenuante, come a Strasburgo, quando dopo i primi movimenti di Troffea, alla precarietà della vita si rispose con la precarietà impulsiva di un corpo che danza, fuori-spazio e fuori-tempo. Impossibilitato a fermarsi. Eppure, perfino queə ballerinə stremətə chiedevano aiuto.

Tale impossibilità è protagonista del saggio di **Sofia Rasile**, *"Non fare" come atto di resistenza alla società della prestazione*, la quale, facendo riferimento alle riflessioni del filosofo Byung-Chul Han, descrive la "società della prestazione" – la nostra. L'autrice mette in luce le problematicità di una contemporaneità senza soluzioni, rispetto a cui è possibile mettere in atto precise provocazioni all'odierna condizione di instabilità. Così leggeremo le esperienze di artisti come Tehching Hsieh, che si è sottratto al sistema capitalistico di perenne produzione, ma anche di Ira Lombardia, che invoca uno sciopero di immagini, e infine di Alicja Rogalska e Łukasz

Surowiec, che sono addirittura riusciti a capitalizzare un qualcosa di profondamente intimo, come le emozioni.

L'analisi critica della precarietà contemporanea cede il passo a una visione profondamente malinconica del tema, legata alla figura del fantasma. In un presente totalizzante guidato da un sistema capitalistico che non ammette alcuna possibile dipartita, gli spettri appaiono insieme come conseguenza – scarto di ciò che non è stato estirpato del tutto – e insieme entità altre, forme di vita abitanti del confine indefinibile tra presenza e assenza. **Silvia Ontario** e **Olivier Russo**, artistə e ricercatorə, raccontano di quelli che definiscono gli spettri dell'antropocene per eccellenza: gli animali, la cui condizione sempre marginale è ingabbiata dentro scenari univoci – assoggettata alle dinamiche umane, perduta per via dell'estinzione o del tutto selvaggia. Dall'animale all'umano e nelle pieghe del rapporto ormai inaridito tra i due termini, il ritmo del testo sembra scandire i tempi di un rito catartico: *Cronache di fantasmi al margine* traccia una storia senza lieto fine, a tratti troppo amara, dove la nostalgia si esaurisce di fronte alla condizione incontrovertibile del presente.

Coscienti, ma senza fiato. La catastrofe arriverà. Sul finire di questo viaggio totalizzante ci riscopriamo in un limbo spettrale: vaghiamo lugubri, stiamo al margine. Non siamo solə.

La catastrofe arriverà. Ma, in *.sette fiamme per rinascere.*, epilogo del poema lirico sperimentale e speculativo *Catarsi Bruciando male. Transpecietà o bruciamo all'aldilà* dell'artista **Stefano Ferrari**, le calamità che hanno colpito il pianeta dalla sua nascita, le specie che sono scomparse o sopravvissute, i fossili, che qualche volta ci parlano, sono testimoni di come ogni morte sia un modo per fare spazio a qualcos'altro. Nel poema, adottando la scrittura come medium per mondeggiare, Ferrari cerca un'evasione dalla "noia-nausea" quale condizione sensazionale ed esistenziale. Osserva il paesaggio circostante e nel cielo che muta inizia a intravedere l'onirità del reale, fino a chiedersi: se alteriamo la nostra chimica corporea, che tipo di realtà percepiamo? Nella distorsione psichedelica si fanno largo il panico – scaturito dalla "noia-nausea" che ci attanaglia – la visione di un incendio che arde, la danza col fuoco per aderire al mondo e la fascinazione meravigliata per il microscopico, altre forme di vita non umane, fino alla presa di coscienza di una catastrofe imminente quanto necessaria.

Se l'incendio è ormai una necessità planetaria, chi e come sopravviverà alla prossima catastrofe?



Pieter Bruegel il Vecchio, *Danza di contadini*, 1568 ca. © Wikimedia Commons

Refusi

di Benedetta Manzi

è stato l'approdo
a ciò a cui mi volevo

molto stimolante
occuparmi
era quello che

e mi.

ma mi sembra
solo
mi sembra di essere
e in particolare

procede bene

ALEPH
appunti per una consapevolezza spazio-temporale

di Roberto Casti

Suggerimento per la lettura:
invito chiunque stia leggendo questo testo ad ascoltare, nel frattempo, la playlist *Aleph* presente sul mio canale SoundCloud.

Quante persone stanno vivendo
in questo momento?
Quante di queste stanno dormendo?
Quante, invece, stanno fissando
una parete vuota?
C'è qualcunə che sta scrivendo?
Quante canzoni vengono ascoltate ora,
in questo istante?
Quante di queste sono canzoni d'amore?
E quali fanno piangere realmente?
Quante persone stanno piangendo ora?
Quante hanno una persona accanto?
Quante sono da sole?
Quante si sentono sole?

Quando da piccolo mi ammalavo, la febbre mi faceva uno strano effetto: mentre tentavo di dormire e la mia mente delirava, ero in preda ad assurde visioni che non riuscirei a descrivere con accuratezza. Sono certo solamente di aver provato quelle sensazioni diverse volte, e in tutti i casi ero addormentato e malato. Incubi capaci di farmi sentire piccolo e inerme, sempre accostato a figure colossali e ine-

narrabili, dalle dimensioni e fattezze incomprensibili. Ma nonostante sapessi di essere me, di possedere forma e altezza umane, la febbre mi portava ad assistere a un processo di scalabilità: mi facevo trasportare da montagne russe invisibili che conducevano il mio piccolo corpo febbrile su e giù a un ritmo compulsivo, dandomi la possibilità di intravedere, durante queste vorticose scalate, le sommità di quegli esseri impossibili da descrivere.
Non ho mai più sognato quelle cose. Ogni tanto, ripensandoci, mi vengono in mente le creature immaginate da H.P. Lovecraft, accomunate da una sorta di inafferrabilità da parte della mente umana.
Tuttavia, negli ultimi anni, ho cominciato ad avvertire un ribaltamento. La sensazione di instabilità e piccolezza, che provavo durante i sogni infantili deviati dalla febbre, sembra essersi riversata nella vita reale, scappando dal mondo onirico dell'inconscio e della malattia per approdare, con feroce lucidità, nella vita di tutti i giorni. Questo perché ormai, da quando l'umanità ha capito di essere uscita dalla pandemia di SARS-CoV-2, la mia mente non ha più avuto l'occasione di riallacciarsi al concetto di normalità. La vita scorre veloce rivelandomi la contraddittorietà della nostra epoca umana – segnata dall'incessante bisogno capitalista di progredire e controllare il caos nonostante i disastri climatici, lo sfruttamento dei corpi e delle risorse, la scomparsa dei diritti e del bene pubblico, la chiusura dei confini e il proseguimento dei piani coloniali.

L'incubo è realtà, perché non ci si può svegliare se non tornando a dormire. La febbre è lucidità, poiché sintomo di una consapevolezza mortale. Da questa constatazione nasce l'esigenza di abitare un nuovo stato delle cose che è di per sé precario, instabile.

Quante persone stanno guardando
una mostra adesso?
Quali opere si trovano davanti?
Sono opere che invitano a pensare?
Invitano all'ascolto?

Oppure allo sguardo?
Quanti individui stanno provando piacere
nel guardare un dipinto?
Quanti si sentono frustrati?
Quanti treni stanno viaggiando?
Quanti di questi corrono
ad alte velocità?
Quanti invece corrono lenti,
dando la possibilità
di vedere il paesaggio?
Quante persone stanno viaggiando
all'interno di essi?
Chi sta dormendo?
Chi sta chiacchierando?
Quante non pagano il biglietto?
Quante lavorano al computer?
E quali paesaggi scorrono nel finestrino?

Da anni rifletto sul concetto di consapevolezza spazio-temporale. È una percezione del tempo e dello spazio in cui io mi sento inserito nel flusso del presente – qui e ora – intercettando però la relazione che intercorre tra me e il mondo, per pochi attimi. Vuol dire sentirmi realmente presente e potenzialmente in ascolto di ciò che sta accadendo oltre me, oltre il mio corpo.
Ogni persona può sperimentare questa sensazione in momenti diversi: per qualcunə può essere un tramonto in compagnia di amicə, per altrə una passeggiata in montagna con il proprio cane, un momento di vicinanza alla propria famiglia.
Il corpo, rinsavendo dall'automatismo a cui la mente lo abitua, si allinea al resto. L'io ritorna presente nel mondo, si aggancia e scorre con esso rivelandosi parte di eventi e connessioni interdipendenti. L'auto-riflessione, paradossalmente, è una questione dialogica, ovvero di relazione diretta con ciò che è oltre me.

> Ovviamente possiamo avere conversazioni con il pilota automatico inserito, ma se uno è davvero interessato a un'altra persona e viene coinvolto in una conversazione, la consapevolezza dialogica può durare anche alcune ore. Pur se non ce ne rendiamo conto, tutto questo ha conseguenze profonde: gran parte del pensiero auto-riflessivo si realizza proprio nel momento in cui i confini del sé sono meno netti.[1]

Tuttavia, nella maggior parte del nostro tempo rimaniamo ingarbugliati in quello che io chiamo "presentismo", ovvero un orizzonte spazio-temporale chiuso in se stesso che contempla solamente il benessere e la sopravvivenza individuale, condizione questa che il capitalismo è riuscito ad accentuare e usare a suo favore per dividere l'individuo (il suo corpo, la sua sfera privata, il suo confine) dal resto del mondo (la collettività, la sfera pubblica, l'alterità, il non umano). Questa bolla è, dopotutto, la normalità – una condizione di linearità che ci serve per sopravvivere.
Forse questo è il nostro modo di reagire al contemporaneo, inteso dallo studioso e critico Boris Groys come un presente costituito da dubbio, esitazione, incertezza e indecisione[2]. Un periodo di lunga riflessione e analisi del passato, oltre che di attesa di un cambiamento futuro che potrebbe non arrivare. Il dubbio e l'incertezza, essendo caratteristiche principali di una condizione esistenziale sistemica – perciò condivisa – pongono l'individuo di fronte a una scelta: abitare un presente instabile che richiede al sé un'oscillazione continua dalla sfera personale a quella collettiva oppure costruirsi una normalità il più possibile lontana dalla precarietà.
Ma la normalità ha l'ovvio potere di appiattire la realtà nascondendone la complessità. E, quindi, più ci troviamo immischiatə in una sfera sempre più circoscritta all'esperienza individuale, più ci dimentichiamo di ciò che abita al di là del muro. Non ci accorgiamo della temperatura esterna che aumenta, delle condizioni instabili a cui è sottopostə chi lavora nei campi e nelle fabbriche che producono molti beni di cui disponiamo, non facciamo caso all'annullamento dei diritti

in un'altra parte del mondo. Diamo tanto per scontato e, così facendo, ci illudiamo che le cose non possano cambiare.

Quantə amicə si stanno abbracciando?
Quantə si stanno dicendo addio?
Chi sarà lə prossimə combattente?
Chi sarà lə prossimə presidente?
Chi sarà lə prossimə partigianə?
Quante rondini volteggiano per aria?
Quante hanno deciso di spostarsi?
C'è qualcuna
che ha forse deciso di rimanere?
Quante farfalle stanno nascendo
in questo momento?
E quante stanno per morire?
C'è forse qualche umano che ha assistito
alla morte di una di esse
in questo momento?

> [...] vidi la circolazione del mio oscuro sangue, vidi il meccanismo dell'amore e la modificazione della morte, vidi l'Aleph, da tutti i punti, vidi nell'Aleph la terra e nella terra di nuovo l'Aleph e nell'Aleph la terra, vidi il mio volto e le mie viscere, vidi il tuo volto, e provai vertigini e piansi, poiché i miei occhi avevano visto l'oggetto segreto e supposto, il cui nome usurpano gli uomini, ma che nessun uomo ha contemplato: l'inconcepibile universo.[3]

Negli ultimi anni la sensazione di instabilità mi ha portato a spostare costantemente la mia visuale dal me al mondo, dall'interno all'esterno. Tuttə noi, in realtà, abbiamo molta più conoscenza degli eventi

planetari grazie all'avanzamento della tecnologia. Siamo capaci di osservare da un unico punto una guerra alle porte dell'Occidente, gli incendi inarrestabili in Canada e lo scioglimento dei ghiacciai.
Le nostre case sono punteggiate da oggetti che ci connettono al mondo esterno: condotti e canaline scorrono nascosti lungo i muri trasportando acqua, gas ed elettricità provenienti da luoghi lontani; sottili fili intrecciati collegano i nostri dispositivi a chilometri e chilometri di tubi sommersi negli abissi più oscuri. Questi passaggi sono qui, di fronte ai nostri occhi, e rivelano un'interconnessione planetaria che spesso viene celata.

Non può che tornarmi alla mente *L'Aleph,* racconto in cui Jorge Luis Borges narra di un punto dal quale è possibile osservare, nello stesso istante, qualsiasi parte della Terra da qualsiasi angolazione. Davanti a una sfida immaginativa di tale portata, come succede in molti racconti di Borges, la mente umana sembra venir oppressa, annientata. L'ubiquità, in fondo, era una caratteristica di Dio concepita nel Medioevo per spiegare la capacità del divino di essere presente contemporaneamente in ogni punto del suo creato.
Ma oggi, con un piccolo dispositivo, noi umani possiamo scivolare dall'ultimo *listening party* di Kanye West agli incendi nel sud Italia; osserviamo le sfilate di moda ma anche le manganellate della polizia sullə studentə; siamo testimoni del genocidio del popolo palestinese perpetrato dal governo israeliano ma anche degli innumerevoli conflitti che spingono popolazioni a migrare e ad abbandonare le proprie case.
Oggi il presente e i luoghi sono frammentati, impossibili da concepire nella loro fisicità. Chi ha il privilegio può viaggiare facilmente da un continente all'altro, continuare a lavorare a distanza mentre si sposta da una spiaggia all'altra. Ma tutto sembra acquistare valore solo in rapporto a uno sguardo individuale, a un potere che non può prescindere dalla persona che lo esercita.

Quante persone pensano al futuro?
Quante pensano al presente?
Quante riflettono
sulla loro complicità nel mantenere
un ordine sociale oppressivo?
Quante lavorano per smantellarlo?
Quante si sentono sopraffatte?
Quante si sentono speranzose?
Quante hanno paura?
Quanti aerei stanno buttando bombe?
Quante case sono distrutte?
Quanti ospedali?
Quante persone stanno tenendo un segreto?
Quante persone godono provando dolore?
Quante persone sono esauste da sempre?
Quanti animali ci guardano compatendoci?
Quante volte hai visto la morte?
Quante volte hai visto la morte
e ne sei rimastə indifferente?
Quante volte sei rimastə
indifferente alla vita?

La tecnologia ha sempre avuto lo scopo di aprirci al mondo, di afferrare informazioni e conoscenze che prima l'umanità non possedeva. Ma, in realtà, è facile cadere in uno stato di passiva fiducia verso strumenti a cui ormai assegniamo un potere gestionale, economico, burocratico e persino bellico. I dati, infatti, sono diventati il nostro modo di interpretare la realtà, un tentativo umano di oggettivare e dare valore a ciò che ci circonda. I numeri ci servono per valutare le prestazioni lavorative e gli ordini su Amazon, far funzionare gli algoritmi e le nostre interazioni su internet.
Apparentemente una somma di dati è capace di racchiudere un'idea del mondo che sarebbe altrimenti impossibile da confinare. L'intelli-

genza artificiale può infatti visualizzare un contenuto, un'informazione o persino un target militare senza che l'essere umano si schiodi dalla propria scrivania. Appare più facile affidare a una macchina il potere di interpretare la realtà, forse perché quest'ultima viene vista (inconsciamente) come un organismo complesso, precario e di difficile catalogazione. Quindi anche le scelte più difficili, che ci pongono di fronte a delicati dubbi morali, vengono mediate dall'uso delle macchine – come fa per esempio Israele quando affida la selezione dei potenziali target palestinesi a *Lavender*, un'I.A. che produce centinaia di bersagli al giorno in base a numerose quantità di dati che l'essere umano non riuscirebbe a processare[4].
Inoltre, nel panorama di orizzontalità odierno, in cui i balletti e le recensioni di un prodotto hanno lo stesso "valore mediatico" delle notizie, solo chi è capace di mantenere uno sguardo critico e lucido sulle cose riesce a stare a galla senza lasciarsi sopraffare. Questo esercizio di costante attività cognitiva conduce a una profonda stanchezza fisica ed esistenziale – sensazione che ha plasmato la disillusione figlia del realismo capitalista[5], il crollo della fiducia nei valori dell'Occidente e la depressione dilagante.
Quindi mi chiedo: è ancora possibile abitare la complessità senza sprofondare in uno stato di passiva inerzia o, al contrario, in una depressione che oscura possibili vie d'uscita? La strada che sto cercando è lì, tra il sonno tranquillo e incurante del resto e l'incubo a occhi aperti che accetta con resa la catastrofe imminente.

Come essere più reciprocə?
Come smettere di lavorare?
Come imparare a riposare?
Come imparare ad amare
chi non è simile a noi?
Quante famiglie sono divise?
Quante famiglie sono in movimento?
Quante famiglie sono riunite?

Come si sentono le persone felici?
Quante volte abbiamo visto qualcunə
per l'ultima volta senza saperlo?
In quantə si sentono padronə
del proprio tempo?

Il periodo in cui sono nati questi appunti ha coinciso con l'emergere di forti insicurezze personali e planetarie. Mentre cerco, giorno dopo giorno e fallimento dopo fallimento, di portare avanti la mia vita, il mondo grida: mi parla incessantemente della violenza, dello squallore e dell'assurdità umana; mi dice che il muro sta crollando e che, molto presto, non si potrà tornare indietro. Non potrà aver luogo una ricostruzione. Quali sono le lacrime dettate dalla sofferenza personale e quali le lacrime per le vittime di un'ingiustizia consumatasi di fronte agli occhi di tuttə?
Ma poi arriva una consapevolezza: altre persone stanno piangendo in questo momento. Quante sono esattamente? Quaranta, duecento, tremila, diecimila. Potrei chiedere il dato preciso a un'I.A., ma non me lo saprebbe dire. Potrei leggerlo su Google, ma non avrei una risposta certa. La cosa che capisco, mentre mi pongo una domanda del genere, è che non ha importanza saperlo. È invece importante – se non necessario – sapere che qualcunə oltre me, in questo momento, sta piangendo. Ed è proprio questo tentativo di immedesimazione impossibile, lo spostamento da me a una complessità che non posso abbracciare del tutto, a far sì che l'instabilità non diventi preludio di una caduta. Tentare l'apertura al mondo, concedersi a esso – pur rinunciando al potere di racchiuderlo, comprenderlo e sfruttarlo – vuol dire rendersi consapevoli dello stato di precarietà delle cose. Significa, per assurdo, difendere lo stato fluido di instabilità, perché simbolo di riappropriazione di una condizione collettiva, sicuramente frammentaria, ma pur sempre condivisa e, perciò, punto di partenza per una rigenerazione di domande, immaginari e possibili strade future.

Consapevoli della nostra condizione comune, mossə dal dubbio che singolarmente ci spinge ad affacciarci alla finestra, ci allineiamo al resto. È quel brivido che proviamo accanto a migliaia di persone che sfilano con rabbia e dolore, gioia e complicità. È quella sensazione di vicinanza emotiva che ci invade mentre le persone a cui vogliamo bene ci circondano. Il calore del cane accucciato accanto a noi, la condivisione di un momento apparentemente insignificante che all'improvviso emerge dalla quotidianità. Questo è il momento sfuggevole a cui bisogna agganciarsi, l'attimo in cui il sé vacilla per lasciar spazio al flusso indeterminato del mondo. Lo spiraglio in cui possiamo realmente agire.
Non abbiamo bisogno di una risposta certa, non serve affidarsi a dei dati rivelatori. L'imprevisto è la possibilità di un mondo diverso da questo, dalla reiterazione di un'ideale di vita perfetta che, finora, non ha mai funzionato. Abitiamo l'imperfezione, ne facciamo parte, ed è da qui che possiamo ripartire continuamente. Dalle domande e, quindi, dall'alta probabilità di non avere risposte. Perché le domande sono i versi della poesia che ci accomuna: quella che rivela una coralità mortale, fugace e instabile ma estremamente viva.

Quante persone sentono
di non avere tempo?
Chi sta provando piacere?
Chi invece si sta autocensurando?
Come possiamo vivere assieme
senza gerarchia?
Stiamo entrando nel totalitarismo?
Può il fascismo essere estirpato?
Può il colonialismo essere estirpato?
Siamo salvə?
Quanti funghi stanno crescendo nel bosco?
Come imparare a chiedere scusa?
Come smettere di punire?

Sarà l'amore incondizionato
l'ultima soluzione?
Siamo più vicinə a ieri o a domani?
Il nostro mondo
si sta avvicinando alla fine?
Quante persone sono qui adesso?

La lista di domande che accompagna questi appunti, tradotte e adattate secondo le norme editoriali di xenia UNO, è una selezione proveniente da un'opera/testo intitolata *Aleph (Milano-Berlino)*, cominciata in occasione di *Fernweh*, mostra mia e di Friedrich Andreoni a cura di Caterina Angelucci e Andrea Elia Zanini, ospitata da KA32 a Berlino nel novembre 2023.
Il testo è stato scritto grazie al contributo di alcune amice e del pubblico della mostra, a cui è stato chiesto di pensare a delle domande su quel preciso momento. Un esercizio di consapevolezza spazio-temporale utile a spostare il proprio punto di vista. Il risultato è una lista potenzialmente infinita che, tramite future riproposizioni, tende a crescere ed evolversi in modo da collegarsi a luoghi e persone sempre diverse.

Le tracce della playlist, che ho suggerito di ascoltare durante la lettura, provengono da quattro installazioni sonore – esposte anch'esse durante la mostra a Berlino – realizzate con suoni registrati da me o da alcunə amicə in diverse parti del mondo. Le registrazioni sono state rallentate fino a creare dei tappeti sonori ambient in cui ogni dato spaziale e temporale viene schermato. I display che riproducono le tracce sono pensati per abitare i margini di uno spazio abitativo o commerciale; sono infatti tubi di scarico e dell'acqua, un condotto dell'aerazione e una scatola di derivazione: strumenti funzionali ma celati che servono di solito a nascondere dei "passaggi", siano essi di energia, di aria o di informazioni.

[1] David Graeber, *Dialoghi sull'anarchia*, Elèuthera, Milano, 2021, p. 30.

[2] Boris Groys, *Comrades of Time*, in «e-flux Journal», n. 11, dicembre 2009.

[3] Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, in *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano, 2004, p. 167.

[4] L'intelligenza artificiale *Lavender* è stata "allenata" grazie a un database di individui giudicati in base a delle caratteristiche che rifletterebbero quelle dei militanti di Hamas e del Movimento per il Jihad Islamico in Palestina. Maggiori informazioni: Bethan McKernan, Harry Davies, *'The machine did it coldly': Israel used AI to identify 37,000 Hamas targets*, Theguardian.com, 3 aprile 2024. Abbiamo l'idea che la macchina sia più oggettiva e che riesca ad attuare una selezione in modo più impersonale ma, in realtà, essa basa le sue scelte sui dati forniti dall'essere umano che, a sua volta, ha dei chiari pregiudizi xenofobi nonché intenti politici. Il risultato, come quello a cui stiamo assistendo dal 7 ottobre 2023, non può che essere devastante. Ad oggi (16 aprile 2024) le vittime sono circa 33.800 (dati riportati da ANSA il 15 aprile 2024).

[5] La realtà, secondo il filosofo Mark Fisher, è arrivata ad assumere senso e significato solo e soltanto attraverso le regole del capitalismo. Si tratta di una realtà apparentemente impossibile da combattere, in cui sembra imperare ancora, ormai sul piano ontologico ed esistenziale, lo slogan cardine della politica neoliberista utilizzato da Margaret Thatcher durante gli anni Ottanta: «There is no alternative». Per approfondire: Mark Fisher, *Realismo capitalista*, Nero, Roma, 2018.

«Dance, to the radio!»[1] Futuri epilettici, tempi precari, la danza di Ian Curtis

di Marco Bellinzona

Pupille dilatate, occhi lucidi, smarriti.
Le braccia impegnate in una posa rigida, come tronchi, poi libere in un volo sopra la testa.
La bocca mastica un'espressione di pericolo, primitiva, come quella di una bestia in fuga.

Ma Ian Curtis è un prodotto moderno: una macchina, impazzita.

E scappano anche i suoi occhi, dallo sguardo delle telecamere della BBC. Lo rincorrono, inquadratura dopo inquadratura, cercando di catturarlo.
Ma lui, alla camera, non concede neanche uno sguardo.

Ian si dimena in un movimento inarrestabile, non si lascia prendere dallo schermo.
È un gioco di fughe: estatico il suo, senza padroni; disciplinato quello delle camere, che stringono il campo, lo allargano, saltano da un'inquadratura all'altra per intrappolare il corpo invasato di Ian.

Alza un gomito, poi crolla un braccio, all'improvviso, con gli occhi smarriti che proiettano una luce pallida.
Contorce il viso, assorto in una sofferenza febbricitante. Serra le labbra, chiude le palpebre e spalanca uno sguardo demoniaco.

Destra, sinistra. Destra, destra, sinistra. Sinistra di nuovo.
Afferra l'asta del microfono, ci si arrampica, poi la abbandona.
«Confusion in her eyes says it all, she's lost control» [2].

E allora si arrendono, le camere, a figure più composte: quelle della band, chiusa in una sobrietà asettica. Quella di Peter Hook, al basso, che con diligenza esegue lo spartito; di Stephen Morris, che picchia moderato sul rullante; di Bernard Summer, immobile, che scioglie alla chitarra l'assolo di *She's lost control*.

Altare e contraltare, compostezza e cortocircuito, grammatica ed errore.
I musicisti sedentari, chini sugli strumenti, Ian in un viaggio nomadico.
Joy Division è il nome di questa contraddizione – e funzionano per questo.

Chiusa l'ultima strofa, Ian aggancia il microfono all'asta, questa volta senza ripensarci.
Libera le braccia e si abbandona a una danza frenetica, paranoica.
Solo qui, le camere capi-

scono il trucco: campo largo, per inquadrare tutto il palco.

Ora si vede bene. Ma anche se è ipnotica, non è una performance: Ian Curtis soffre di epilessia. Ha imparato a esorcizzare così le sue crisi, mimando gli spasmi e le convulsioni in una danza auto-ironica.

Contrassegnato da una provvisorietà costantemente minacciata dal sopraggiungere di eventi pericolosi o addirittura catastrofici.

Nella sua definizione, *precario* è un concetto incompiuto: non è esaustivo, non chiude. Se gli aggettivi definiscono le cose, le cose definite *precarie* sono destinate a rimanere aperte, sospese nella loro vulnerabilità. Come se l'aggettivo, *precario*, potesse ferire il sostantivo che denota: ne sferza la corazza e lo espone alla possibilità di un danno, di un trauma che arriverà da fuori. Una cosa precaria, sia una persona che un contesto sociale, non è protetta, chiusa e blindata nella sua integrità: *resta in pericolo di subire qualcosa*, che arriverà da fuori.

Settembre 1979, finalmente i Joy Division hanno consolidato la loro fama – consacrata dalla BBC, che li ha voluti ospiti al *Something Else Show*.
È la loro prima apparizione in televisione, ne nasce un live incredibile[3].
Ma la vita di Ian Curtis era già cambiata: l'anno precedente, nel '78, in una gelida notte di dicembre tra le campagne inglesi.
C'è una scena, in *Control*, che descrive quel momento (romanzato, per forza di cose)[4]: un viaggio in macchina, al rientro da un concerto disastroso, dopo una discussione con la band.
Quando Ian, all'improvviso, sbarra gli occhi.
E la testa, gli crolla sul cruscotto.
Inizia a singhiozzare.
Il torace si accartoccia, il corpo lo abbandona: non è più il suo, non ne ha controllo.
Convulsioni, fremiti, fiato strozzato: si può morire, all'improvviso.
Una macchina in avaria, indomabile. Non risponde al controllo.

Il giorno dopo, il giovane Ian riceve una diagnosi drammatica: epilessia.
Ci dovrà convivere per tutta la vita – che sarà breve, non può saperlo.
Come non può sapere, Ian, che da quel giorno la sua esistenza sarebbe stata contrassegnata da un aggettivo: *precario*.

L'epilessia lo taglia, apre in lui uno spiraglio di vulnerabilità che presto diventerà un abisso. *Contrassegnato da provvisorietà*, come dice la definizione, minacciato dal *sopraggiungere di eventi esterni*.
Un evento, in particolare: la prossima crisi epilettica, impossibile da prevedere, ma che di certo arriverà.

Per Ian, sarà una ferita inguaribile, che lo esporrà per sempre al timore delle convulsioni improvvise, dell'attacco fatale.
Diventa un'ossessione: non dorme la notte, teme di morire nel sonno, da solo, dopo un attacco.

Convulsioni, spasmi che lo colpiscono senza preavviso, *senza sapere quando arriveranno*.
La parabola di Ian Curtis è l'emblema del precariato: di una generazione costretta a vivere nell'imminenza della prossima crisi. Crisi che, come per Ian, arriverà – non ci si può fare niente, la sua epilessia è cronica – *ma senza sapere quando*.
Crisi che arriverà, un domani, in un futuro sfocato, ma che si scaglia sul presente con la violenza delle cose inevitabili.
E il tempo presente, spezzato dal suo macabro futuro, si mette in ginocchio.
Questa incombenza, avvertita quasi come una necessità in ogni momento presente, è la vera condizione del precariato: *essere esposti alla possibilità di una catastrofe*. Ma non soffrono, gli esseri della precarietà, per la catastrofe in sé (ambientale, economica, bellica). Soffrono per la *possibilità* della catastrofe, che si trattiene in un futuro imprevedibile. Abbastanza lontano da non farsi prevedere, abbastanza vicino da farsi temere. In questa attesa straziante, imprevedibile nell'attuazione ma certa nell'avvento, si concentra tutta l'agonia del precariato: il tempo, tremendamente pesante, di un futuro che piomberà addosso.

La crisi epilettica è un nome che vale per tutte le altre: crisi ecologica, crisi finanziaria, crisi geopolitica. La sua imminenza, il suo *essere vicina* si coniuga in due tempi: presente, futuro. Per la generazione precaria, la vita *oggi* è difficile perché, nel suo *domani*, arriveranno le crisi.

Un contratto di lavoro senza tutele sul lungo periodo scoraggia progetti futuri, l'avanzamento di carriera, la libertà personale. La crisi finanziaria, che si declina nell'inflazione, nell'aumento dei prezzi e dei tassi di interesse, inibisce gli investimenti e paralizza l'economia. La questione ambientale, con la cecità di Stato e aziende, abbandona alla speranza la prospettiva di tempi migliori. L'intensificazione dei conflitti globali, sospesi nella rinnovata minaccia dell'atomica, destabilizza la tenuta dei contratti internazionali e la promessa – novecentesca – di una pace perpetua.
Crisi multiformi che convergono in un presente, lo stesso: il nostro, in preda alla paranoia del controllo che ci sfugge sempre più. Timoroso, scoraggiato, epilettico.

E come un attacco epilettico, non si sa quando le crisi arriveranno – il tempo di attuazione è sospeso in un'atroce attesa, ma è certo che arriveranno.

Ian Curtis vive un presente che agonizza assieme a lui, soffocato da un futuro catastroficamente denso. Essere precari vuol dire vivere in questo *presente apneico*: la prospettiva della crisi, il peso

di un futuro catastrofico toglie il fiato. Ed è questa la vera sofferenza del precariato, la condanna a vivere in un presente strozzato dall'ombra del suo futuro – un presente sottile, asfissiato, compresso tra un attacco epilettico e quello successivo.

Una gelida mattina di maggio, Ian Curtis si toglie la vita – due anni dopo il live della BBC, quando ai Joy Division era apparso un barlume di speranza. Ammutolito da una depressione latente, terrorizzato dagli attacchi epilettici, Ian Curtis collassa. Ma nella sua parabola, ci sono i due atteggiamenti fondamentali della vita precaria: *l'accettazione e la sfida*.

Il primo, l'accettazione, è il suicidio – metaforicamente, gesto di sottomissione alla precarietà, o meglio, di sottomissione al futuro: il suicidio anticipa e accetta la crisi, una volta per tutte, per annullare finalmente l'agonia di un'attesa straziante. È la fuga, l'ultimo impeto di un presente assottigliato, costretto all'apnea dal suo terrificante futuro. E nella nostra riflessione, il suicidio (di Ian) è l'atto di evasione più estremo, la resa che "salva" dall'imminenza della crisi – attualizzandola, finalmente, portandola nel presente nel suo potere mortifero.

Il secondo, invece, è la danza che agisce sfidante. Durante i suoi concerti, il cantante dei Joy Division si abbandonava agli spasmi di una danza scriteriata: scimmiottava i suoi stessi attacchi. Lo scrisse anche la moglie Deborah in un passo della biografia di Ian, *Touching from a Distance*: «La danza di Ian era diventata un'angosciante parodia delle sue crisi epilettiche»[5]. Angosciante parodia, la definisce lei, ma in Ian Curtis che imita le sue stesse crisi c'è una forma di *provocazione dissacrante*. Una risposta, una reazione: fare parodia della crisi, trasformare l'avaria della macchina in un ritmo di danza è un gesto di sfida che evoca la crisi, attualizzandola. Come il suicidio, ma in un senso inverso: nel moto di reazione, una risposta.

Chiaramente la crisi non risponderà alla provocazione: abita in un futuro indifferente al presente e, quando dovrà arrivare, arriverà.
Ma averne fatto parodia è già in qualche modo un antidoto *per il presente*, tempo che finalmente riprende respiro.
Imitare l'epilessia era un metodo di Ian per scongiurarla, tenere a bada le convulsioni e impedire che lo aggredissero durante il live. In altri termini: fare ironia del suo stesso dolore, giocare con la sua grande fobia gli concedeva tempo, respiro e libertà.

Certo, la storia di Ian è quella di un dramma suicida, ma nella sua vicenda c'è anche il titanismo di una reazione: la danza impazzita, con cui affronta l'epilessia. Per quanto *angosciante*, la parodia che Ian fa di se stesso è un atteggiamento di affronto, di sfida verso l'epilessia. Atteggiamento che dissacra e sminuisce le crisi, *toglie loro il futuro in cui si nascondono e le porta qui, nel presente*. Le affronta, Ian, ballando una parodia che annulla il tempo dell'attesa, lo addomestica per liberare il presente dall'apnea.

La crisi verrà, in un futuro ipotetico che per ora continua a opprimere il precariato; ma il potere di una parodia è di attualizzare il futuro per sminuire il pericolo, ridurlo a un presente in cui non è più minaccioso. Così, dissacrare il futuro e il suo alone di pericolo è un modo per liberarsi della sua incombenza – l'ironia è un'espansione, che finalmente concede fiato, oggi.

Ian,
con la sua crisi,
ci balla.

[1] *Transmission*, in *Unknown Pleasure* (1979) di Joy Division.

[2] *She's lost control*, in *Unknown Pleasure* (1979) di Joy Division.

[3] Joy Division - *She's Lost Control (Live At Something Else Show)*, settembre 1979 [da Youtube, caricato da Agustín Casas Solaro in data 09.02.2013].

[4] *Control* (2007) di Anton Corbijn.

[5] «Certainly Ian's dancing had become a distressing parody of his offstage seizures.» (traduzione dell'autore) in Deborah Curtis, *Touching from a Distance. Ian Curtis and Joy Division*, Faber and Faber, Londra, 1995, p. 155.



Ian Curtis e i Joy Division, *Live Trasmission*, 1979 © Kevin Cummins



Ian Curtis e i Joy Division, *Live al Moonlight Club, Londra*, 1980 © Peter Anderson

vorrà dire qualcosa piccoli, a volte intensi mi piacerebbe starci dentro

Il *punctum* di Kleant

di Virginia Maciel da Rocha



Kleant, Piazza Santa Maria Novella, settembre 1999.
Courtesy di Kleant Menkulazi

Kleant Menkulazi è un amico di vecchia data. Oggi ha ventisette anni e questa foto lo ritrae quando ne aveva tre, in Piazza Santa Maria Novella a Firenze. Io e Kleant siamo cresciuti a Pistoia, una piccola provincia toscana che, insieme a Prato e Firenze, viene ricordata per la tipologia di italiano che qui si utilizza – la varietà definita "standard" dai linguisti italiani. Chiunque sia cresciuto nei dintorni di Firenze, da piccolo, avrà sicuramente sperimentato il periodo delle gite domenicali: è prassi andare con i genitori a fare un giro nella "grande" città, dato che si tratta del centro culturale più importante della Toscana settentrionale. Quando ho visto per la prima volta questa foto ricordo di aver immediatamente pensato che anche io dovevo averne, da qualche parte, una identica – molto probabilmente con mia sorella. Quella che, però, mi era sembrata a prima vista la prova concreta e tangibile di un'esperienza collettiva, condivisa e quasi universale (per chiunque abiti nei pressi della città), in realtà tratteneva al proprio interno qualcosa di molto più ampio e "nascosto".

Osservando questa immagine, credo di aver scoperto per la prima volta, quello che Roland Barthes, semiologo e critico francese, definisce *punctum* nell'ambito delle immagini fotografiche: «Il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)»[1]. Il *punctum* è un elemento insito nella fotografia, ma cambia connotazione e aspetto in base alla sensibilità e conoscenza pregressa dell'osservatore.

Questo è quello che intendo quando faccio riferimento alla realtà nascosta della foto: il contesto di cui mi ha informato Kleant provoca in me, spettatrice, un cortocircuito; non si tratta infatti di un semplice ricordo di una gita domenicale, ma di una fotografia scattata dopo tre giorni dall'arrivo del mio amico in Italia dall'Albania, paese d'origine della sua famiglia. Era il 1999 e la foto venne scattata quando ancora si trovavano in una condizione di clandestinità.

Entrambi abbiamo una foto che ci ritrae, da bambini, in piazza Santa Maria Novella ed entrambi siamo bambini italiani; solo che a Kleant sono serviti più di due decenni perché la sua cittadinanza venisse riconosciuta dallo Stato in cui abitava.

Quella della cittadinanza è una questione spinosa su cui spesso, nel corso degli anni, ci siamo trovati a confrontarci. Oltre a essere cresciuti negli stessi ambienti – le nostre esperienze di vita, da questo punto di vista, si assomigliano molto – io e Kleant condividiamo un'altra caratteristica che salta immediatamente all'occhio di chiunque si interfacci con noi per la prima volta: entrambi portiamo un cognome straniero. Se il mio proviene da oltreoceano, dato che la mia famiglia è per metà brasiliana, quello di Kleant arriva da più vicino, da Bilisht, una cittadina dell'entroterra albanese che conta all'incirca settemila abitanti. Mentre Kleant ha dovuto seguire per anni un complicato iter giuridico e burocratico affinché arrivasse al conseguimento della cittadinanza di un Paese che ha sempre sentito come suo, io, la mia condizione di doppia cittadina l'ho ereditata in modo automatico.
In questa situazione ci sono dei paradossi e dettagli che sfiorano l'assurdo, soprattutto se penso al fatto che, nonostante io possieda dalla nascita un doppio passaporto, fatico ancora oggi a definirmi solo italiana o solo brasiliana. Sono sì, nata e cresciuta in Italia, ma fortemente immersa nella cultura e nelle tradizioni brasiliane; con mia madre parlo esclusivamente in italiano e con mio padre esclusivamente in portoghese.
Nel corso degli anni ho finito per adottare l'Italia come "mio" Paese, mentre Kleant, che ha da sempre definito l'Italia il "suo" Paese, non ha mai potuto esprimere nemmeno il proprio valore di cittadino, come per esempio il diritto di partecipare alle elezioni.

Nel dicembre 2023, dopo ventiquattro anni dal suo arrivo in Italia, Kleant ha finalmente concluso il procedimento per il conseguimento della cittadinanza. Ho deciso così di fare una chiacchierata con lui su quelli che sono stati i principali passi che lo hanno portato a ottenerla, dopo aver vissuto per più di due decenni in una condizione di precarietà sia giuridica che politica. La trascrizione potrà risultare asettica: per fugare ogni dubbio dichiaro fin da subito che il testo non è imparziale ma ci siamo soffermati sui fatti e non sui sentimenti. Le contraddizioni di tutto quello che il mio amico ha attraversato ne fanno da testimone.

VIRGINIA MACIEL DA ROCHA: Partiamo dall'inizio: perché la tua famiglia ha deciso di trasferirsi qui e quando è successo?

KLEANT MENKULAZI: Trasferirsi in Italia non è stata una decisione né semplice né immediata. La scelta che mia madre ha compiuto è arrivata poco dopo la morte di mio padre, avvenuta nel 1997: i racconti di quel preciso momento storico in Albania non dipingono il piccolo paesino dove abitavamo come il miglior scenario dove crescere due figli. Essere una donna sola, in quegli anni, era visto malissimo dalla comunità: girava voce che mia madre fosse disposta a prostituirsi, al punto che alcuni uomini arrivavano a offrirsi a lei spontaneamente. Con questo clima e con due figli a suo carico, ha deciso che era arrivato il momento di accettare gli inviti delle proprie sorelle, per raggiungerle in Italia, dove si erano già stabilite.

VMDR: Quali sono i tuoi primi ricordi legati all'Italia, o meglio, quando (e soprattutto se) hai mai percepito una differenza tra i due Paesi?

KM: Ero molto piccolo, quando mi sono trasferito, ma grande abbastanza per serbare qualche ricordo. I miei primi ricordi relativi all'Italia sono in gran parte collegati al grande arrangiarsi che abbiamo sperimentato. Dormivamo nei corridoi a casa delle zie, sorelle di mia madre, o dove capitava. La confusione che avevo in testa era sicuramente data da fattori culturali, soprattutto tra quello che vedevo a casa e quello che vedevo a scuola. Spesso non conoscevo i luoghi che gli altri bambini nominavano, oppure di molte cose di cui parlavano, conoscevo solo il nome in albanese.

VMDR: Com'è stato inserirsi nel contesto scolastico di un Paese che non conoscevi?

KM: Sicuramente il fatto di trovarmi in Italia mi ha subito messo davanti a una differenza abissale, tra i bambini che fino ad allora avevo conosciuto e quelli con cui mi sono ritrovato in classe. Mia madre, pur trovandosi in una situazione economica disastrosa, a quel tempo fu costretta a fare

un ulteriore sacrificio, iscrivendo me e mio fratello a una scuola privata cattolica. Questo avvenne sia perché si trattava dell'unica scuola disposta ad accoglierci senza documenti, visto che per i primissimi anni dal mio arrivo abbiamo vissuto come clandestini, sia per evitare che i servizi sociali separassero mia madre dai suoi figli. L'impatto con la scuola e gli altri bambini è stato sicuramente molto forte: da bambino immigrato di famiglia musulmana mi sono ritrovato circondato dai figli della borghesia cattolica benestante.

VMDR: Il tuo iter per il conseguimento della cittadinanza è iniziato, se non sbaglio, nel 2016. La domanda è stata inoltrata diciassette anni dopo il tuo arrivo in Italia e, per fare in modo che venisse approvata in maniera definitiva, ce ne sono voluti altri sette.

KM: Sì, nel 2016 ci siamo sentiti abbastanza tranquilli per poter avviare le procedure per ottenere la cittadinanza. Anche questo non è un procedimento semplice: richiede molto tempo libero, una buona capacità di sopportazione dello stress, una presenza quasi costante e, ultimo ma non per importanza, una certa somma di denaro. Abbiamo avviato le pratiche perché abbiamo capito che non potevamo più rimandare e quell'anno, prima che arrivassi a compiere diciott'anni, rappresentava l'ultimo momento utile per poterlo fare insieme a mia madre. In Italia, infatti, dopo il diciottesimo anno d'età vieni trattato come uno straniero adulto e da qui sarebbero derivati, potenzialmente, alcuni inghippi (dimostrare di avere un impiego o di essere studente, cose che non sempre coincidono con la realtà dei fatti).

VMDR: Che cosa è successo, nel frattempo?

KM: Faccio un passo indietro e prima di raccontarti tutta la procedura burocratica, spiego che cosa serve anche solo per inoltrare la domanda. Ci sono molti requisiti da dimostrare, per poter chiedere di diventare cittadino italiano: la prima cosa che bisogna far vedere è di risiedere regolarmente e continuativamente (cosa, se ci pensiamo, non estremamente facile) per dieci anni in Italia. Dimostrare di risiedere in modo regolare e continuativo in Italia comporta il superamento di tutti i vari rinnovi del permesso di soggiorno, cosa che abbiamo dovuto fare fino a quando avevo sedici anni, quindi nel 2012, anno in cui abbiamo ottenuto la carta di soggiorno – che non ha scadenza. La cosa che più mi colpisce è che la maggior parte delle leggi[2] che regolamentano i criteri per conseguire la cittadinanza sono state varate in un periodo di forte emergenza. Successivamente sono state modificate o, in alcuni casi, abrogate, ma la base da cui partono è proprio la necessità di rispondere a una contingenza precisa, quella dei grandi sbarchi che si stavano verificando sulle coste pugliesi tra gli anni Ottanta e Novanta.

VMDR: Come è stato vivere con la consapevolezza di avere, in un modo o nell'altro, una "data di scadenza" addosso?

KM: Diciamo che, per quanto potessi non pensarci, di certo non è stata una cosa tranquillissima da vivere. In confronto ai miei amici o, più in generale, alle persone intorno a me, ho sempre sentito in sottofondo, quasi in lontananza, un peso che diventava sempre più ingombrante ogni volta che si avvicinava la data del rinnovo del permesso. Anche dopo aver ottenuto la carta di soggiorno, comunque non è stato così immediato per me fare progetti a lungo termine. È vero che, alla fine, la vita va avanti e comunque ho sempre pensato al mio futuro, ma non è stato per niente semplice ed è per questo che a volte resto interdetto quando mi chiedono cosa me ne faccio della cittadinanza, se tanto provengo da un paese europeo. Con la carta di soggiorno ho tirato un sospiro a metà: tolta l'ansia del rinnovo, c'è sempre la paura che da un giorno all'altro te la possano revocare – anche se c'è una regolamentazione dietro e non mi sono mai trovato in condizione di revoca, la parte più irrazionale di me (come del resto sono la maggior parte delle paure) contemplava questa possibile situazione.

VMDR: Quindi, tornando a quanto stavamo dicendo, hai fatto richiesta per ottenere la cittadinanza poco prima di diventare maggiorenne.

KM: Esatto, ti stavo elencando i parametri che abbiamo dovuto raccogliere o raggiungere per la domanda. Dopo i dieci anni di permanenza nel Paese, abbiamo dovuto dimostrare che avevamo un'abitazione regolare e un reddito consono, che viene ricalcolato includendo tutta la famiglia – mia madre era single e con a carico due figli, fortunatamente lavorava abbastanza bene da riuscire a mantenerci, ma non sempre è facile raggiungere la soglia richiesta per il reddito. Dopo aver raggiunto questi standard (quelle che ti ho elencato sono solo alcune delle principali cose che mi vengono in mente, sicuramente ho tralasciato altri dettagli), inizia il delirio di pagamento di bollettini e marche da bollo – nel caso di mia madre, tutto moltiplicato per tre. Siamo dovuti tornare nel nostro paese natale per recuperare i vari atti di nascita e lo storico penale di ognuno da riportare in Italia e far tradurre (a spese nostre) in via ufficiale.
È stato impegnativo, non lo nego, ma mi rendo conto di esser stato fortunato in un certo senso: recuperare tutta la documentazione ci ha occupati per due settimane perché, alla fine, si tratta di un paese raggiungibile in poco più di un'ora di

aereo dall'Italia.

VMDR: A quel punto siete andati avanti con l'inoltro della domanda, che a quanto mi sembra di capire, non significa che venga accettata – nonostante il conseguimento di tutti i requisiti richiesti.

KM: Non ci sono garanzie; inoltrare la domanda significa solo che è stata presentata e nel frattempo si può solo aspettare l'esito. Le tempistiche sono indefinite e mai chiare: nel nostro caso, come in quello di molti altri, è trascorso un anno intero solo per sapere che la domanda era stata accolta. Dopo questo step, siamo stati chiamati dalla prefettura per depositare e controllare tutti i fogli che avevamo preparato. Qui, se posso aggiungere una nota a margine, a me è capitato un imprevisto: la burocrate a cui avevamo affidato le nostre pratiche (abbiamo deciso di rivolgerci a una professionista per evitare inghippi, a spese nostre) aveva per sbaglio inserito lo stesso atto di nascita per me e mio fratello, in entrambe le nostre pratiche. Quando in prefettura abbiamo ricontrollato tutto, non è stato possibile modificare la data seduta stante e i funzionari statali mi hanno comunicato che la mia pratica sarebbe ripartita dall'inizio, riportandomi indietro di due anni nella procedura rispetto a mia madre e mio fratello.

VMDR: Per anni interi, quindi, hai vissuto nel dubbio se saresti effettivamente diventato cittadino italiano.

KM: È andata proprio così, e la cosa peggiore è che dopo che l'iter è stato avviato ufficialmente dalla prefettura, le pratiche rimbalzano da un ufficio all'altro, senza che ti venga comunicato o detto niente su quello che avverrà o, quantomeno, entro quando si avrà una risposta definitiva. L'unico metodo per controllare l'avanzamento dei lavori è monitorare il portale del Ministero dell'Interno – un sito che, praticamente, ho consumato – e la cosa buffa è che il portale è aperto solo durante gli orari d'ufficio, mentre in altri momenti della giornata risulta oscurato. Controllando spasmodicamente il sito mi è sembrato che il tempo non passasse mai: le diciture sono sempre più che generiche e mai aggiornate in tempo reale. Quando, alla fine, mi è stato confermato che potevo avere diritto alla cittadinanza, ho dovuto aspettare che la prefettura mandasse al mio comune di residenza il decreto, cioè il documento con cui il Presidente della Repubblica concede la cittadinanza. La cosa surreale è che, nel caso di Pistoia, dove vivo, prefettura e comune distano a meno di un chilometro l'una dall'altro; nonostante questa vicinanza e le tempistiche dichiarate di massimo tre mesi, solo dopo un anno intero questo foglio è arrivato in comune.

VMDR: Solo nel dicembre 2023 hai potuto toccare con mano il risultato concreto di questo lunghissimo procedimento. In tutto questo periodo, hai mai avuto la curiosità di vivere altrove?

KM: Sì, una carta d'identità con la dicitura "ITA" è un oggetto concreto, ma che porta con sé tutta la fatica e l'incertezza che io e la mia famiglia abbiamo vissuto per anni e che spesso, anche a causa di politiche che tendono a semplificare o a demonizzare l'immigrazione, resta nascosto alla maggior parte della popolazione. Personalmente non ho mai desiderato lasciare questo Paese: è, di fatto, casa mia e non ho mai preso in considerazione l'idea di fare da un'altra parte la stessa vita che ho qui. Quando all'estero mi chiedono di dove sono, rispondo di essere un albanese che vive in Italia; quando mi definisco italiano, sento sempre la pressione di dover specificare meglio. Non so se questa sia una fissazione mia o se rispondo così perché, dopo tutti questi anni, nella mia testa riecheggia la domanda successiva: «Sì, vivi in Italia, ma di dove sei davvero?».

Adesso, dopo tutti questi anni, il mio amico può dire di essere italiano – anche se, come ho raccontato nella premessa, in realtà lo è sempre stato e il mio intento nel trascrivere questa conversazione non è mai stato quello di indagare il lato sentimentale delle vicende che Kleant ha vissuto, perché traspare già dalle sue parole. Ci sono molte parentesi tristi che abbiamo voluto tenere da parte, ma ci sono altrettante parentesi cariche di disappunto che, speriamo, il racconto di questa storia possa far scaturire (almeno in parte) in chi la sta leggendo.
Ho voluto far luce su quanto complicato sia stato il trascorso di Kleant e della sua famiglia partendo da una situazione che ho vissuto in prima persona: di recente mi sono accorta che, se non fossimo stati amici e se non avessi vissuto accanto a lui tutti questi iter burocratici, probabilmente non avrei mai riflettuto sulle pratiche che servono a completare il conseguimento della cittadinanza di un paese.
Probabilmente sarei rimasta nella mia bolla di persona privilegiata, lamentandomi, per esempio, di dovermi recare ogni quattro anni in ambasciata a Roma per rinnovare il mio secondo passaporto.
Probabilmente non mi sarei neanche mai interessata a cosa devono attraversare centinaia di migliaia di persone che arrivano o sbarcano sulle coste del mio Paese in modo illegale. Forse non mi sarei neanche mai chiesta che cosa spinge una persona a lasciarsi alle spalle la propria terra natale, la famiglia e tutti gli affetti che ha per vivere un'altra realtà totalmente diversa.

Credo che l'oggettività dei fatti nella storia di Kleant, così come in quella di migliaia di altre persone nella sua situazione, parlino chiaro.

È tempo di mettere da parte slogan sensazionalistici e fuorvianti che spingono a voltarci dall'altra parte quando qualcuno, appena arrivato nel nostro Paese, chiede accoglienza e ospitalità.
Queste due parole significative e intersecate tra di loro indicano uno dei diritti umani fondamentali alla base di ogni coesione sociale, strettamente collegata al fenomeno delle migrazioni che da sempre caratterizzano la storia dell'umanità e i continui scambi culturali fra i popoli.

[1] Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1979, p. 19.

[2] La legge alla base del requisito di risiedere per almeno dieci anni è la legge Martelli, istituita nel 1990 e ampliata due anni dopo. L'Italia, all'epoca, stava attraversando un periodo di forti flussi migratori; la maggior parte di queste leggi nacque da una situazione di emergenza interna e nel corso degli anni non è stata del tutto revisionate, ma spesso ampliata o modificata in parte. La legge Martelli venne abrogata nel 1998, anno in cui entrò in vigore la legge Turco-Napolitano. Quest'ultima, tra i vari provvedimenti, ha istituito un Testo unico sull'immigrazione e una carta di soggiorno per i residenti a lungo termine nel Paese. Per approfondire: Legge sulla Cittadinanza del 5 febbraio 1992, n. 91, «Gazzetta Ufficiale», n. 38.

Labirinto: l'anti paradiso

di Arianna Tremolanti

Una lunga passeggiata notturna in piano sequenza: Mamma Roma è a "fare la vita", occasione in realtà per lasciarsi a un altrettanto lungo flusso di coscienza solitario[1], nonostante le si accostino una serie di accompagnatori. Questi sono simili a fantasmi, entrano ed escono dalla notte e dall'inquadratura per pochi secondi, poi scompaiono. Nella costruzione di uno spazio filmico, fatto di solo buio e luci di lampioni, la critica ha letto la trasposizione dell'interiorità, della coscienza di Mamma Roma che, sulla strada, è colta nel momento di maggiore vulnerabilità. Ma un'analisi degli elementi formali che costruiscono la scena può forse indirizzarci oltre un'interpretazione metaforica, proprio a partire dalla scelta della costruzione dello spazio che è qui uno spazio annullato, senza profondità né connotati che possano indicarci una collocazione topografica precisa[2]. Siamo nel luogo dell'anonimato: «'O sai che in tanti anni che batto, nessuno sa chi so io!» sghignazza Mamma Roma rivolgendosi al primo cliente che le si avvicina. Nessuno sa chi è Mamma Roma, così come né noi né lei sappiamo nulla di questi clienti occasionali, e la sua sentenza, che fa da premessa all'intera scena, lo dichiara esplicitamente: qui vige l'anonimato dello spazio e, per riflesso, dei corpi e delle identità che lo attraversano. Una qualsiasi strada buia che avvolge le sagome e le vite dei passanti, è solo il luogo in cui "si fa la vita", in cui tutti possono essere un altro, o nessuno. La temporanea disidentificazione del soggetto che questa "specie" di luogo consente o impone, sottolineata dal regista Pier Paolo Pasolini con la disidentificazione del luogo stesso, ricorda i presupposti di un sovvertimento politico e sociale che, secondo il filosofo Michel Foucault – in un modo che verrà definito romantico e progressista – può attuarsi per mezzo di un erotismo liberato dalle sue sedi civili, dalla famiglia, dal fine riproduttivo o dall'amore romantico, per dar vita a quelle che Foucault avrebbe chiamato "eterotopie trasformative"[3]: «luoghi [...] in cui, senza correre il rischio di essere imprigionati, inchiodati alla propria identità, [...] al proprio nome, [si è] nient'altro che corpi con cui sono possibili le combinazioni e le fabbricazioni più impreviste [...] Le intensità del piacere sono proprio legate al fatto che ci si disassoggetta, che si smette di essere un soggetto, un'identità»[4].



Francesco Goats, *Senza titolo*, 2024

Vi è tuttavia un filone delle teorie queer contemporanee, meno noto in Italia, che riflette sul carattere soprattutto antisociale del "disassoggettamento", e che critica, anche in Foucault, la politicizzazione del sesso attraverso la sua desessualizzazione, dove il sesso cessa di essere sesso per diventare un vettore di trasformazione progressista del soggetto, della società, della cura di sé, dell'altro e del mondo comune[5]. Scrive Lorenzo Bernini seguendo Leo Bersani: «Si pensi a quanto sia parziale la lettura che Foucault fornisce del sado-masochismo quando lo descrive come una pratica di affermazione del Sé attraverso il piacere e di costruzione di una comunità, come se esso non riguardasse in alcun modo l'umiliazione del Sé attraverso il dolore e non rappresentasse il più delle volte per il soggetto un segreto che lo isola dal resto della società»[6]. Pasolini, da autore omosessuale, conosce personalmente e descrive una città in cui la tematica sessuale si rivela, per i soggetti subalterni sessualizzati, razzializzati o mercificati (gay, prostitute, immigrati e proletari), una pratica di contrabbando, losca, che consuma e mette in pericolo. Una sessualità che è perturbante pulsione di morte dove il *disassoggettarsi* si pone quale spinta antisociale e che, come si è visto, l'autore mette emblematicamente in scena ai margini degli spazi del controllo e della visibilità, nell'annullamento topografico (così come nei film *Uccellacci e uccellini* e *Accattone*), quanto nelle vere e proprie zone di *cruising*: le fratte del lungotevere, i ruderi disseminati nel Parco degli Acquedotti, le campagne spoglie e abbandonate dei "ragazzi di vita".
Quella della perdita di identità, la momentanea disorganizzazione del soggetto, si produce dunque nell'incontro erotico-anonimo, il quale è a sua volta regolato, o meglio, determinato da certe condizioni spaziali che tradizionalmente si rendono possibili nei parchi, tra le fratte appunto, nelle boscaglie. Il geografo Matthew Gandy specifica allora che imboscamento e dissipazione del sé (inteso come determinazione univoca dell'identità) si generano proprio e solo in certi parchi e giardini pubblici[7] a causa di una loro caratteristica tortuosità che a sua volta produce, come nella pellicola *Mamma Roma*, l'annullamento delle coordinate spaziali, dunque lo stato del perdersi, e di conseguenza li lega alla forma archetipica del labirinto: «Se per Foucault l'eterotopia è caratterizzata dalla giustapposizione di elementi incompatibili, il presente lavoro legge questa dimensione in modo diverso, sottolineando come siano le caratteristiche materiali di certi luoghi specifici a poter generare alleanze apparentemente disparate o eterotopiche, con implicazioni politiche per l'uso e il significato dello spazio urbano. Nel caso di Abney Park, il sito

presenta qualità eterotopiche non solo per il suo ruolo di cimitero, ma anche per il suo originario arboreto e giardino paesaggistico, dal momento in cui i giardini e gli orti zoologici (o botanici), in particolare, rappresentano una chiave caratteristica dello spazio eterotopico come microcosmo»[8].

Diverse tipologie di giardini si classificano in effetti rispetto alla disposizione degli elementi naturali e architettonici, e ciascuno disciplina l'andamento al suo interno. Così nella letteratura hanno un potere agentivo determinante sui personaggi che li attraversano, e, come si vedrà, anche sull'intreccio narrativo.

«Intollerabilmente sognai un esiguo e nitido labirinto: al centro era un'anfora; le mie mani quasi la toccavano, i miei occhi la vedevano, ma le giravolte erano talmente intricate e incerte che io sapevo che sarei morto prima di raggiungerla»[9].

«Il bosco, questo ragno piroettante sulla sua tela, il coleottero fermo sul filo d'erba, l'attimo presente, sarebbero stati tutto quel che c'era da sapere. Sentì il bisogno della sua influenza benefica, [...] come colmare il presente ed esserne colmati fino al punto in cui il concetto di identità svaniva nel nulla. Lui era sempre, in parte, anche altrove, mai completamente concentrato, mai impegnato fino in fondo. Non era quella l'idea nietzschiana di autentica maturità, il raggiungimento della serietà che un bambino ha nel gioco?»[10].

«Questo è il luogo dove ci si riposa dalle fatiche della vita; e qui c'è il conforto dei suoi fastidi e si prova quel piacere che un tempo, durante l'età dell'oro, sentì la gente libera e priva di freni. Potete ormai deporre senza timore le armi, che vi sono servite sino a qui, e consacrarla alla pace in quest'ombra, poiché qui sarete solo guerrieri dell'amore»[11].

«Pensai a un labirinto di labirinti, a un sinuoso labirinto crescente che abbracciasse il passato e l'avvenire e implicasse in qualche modo gli astri. Assorto in quelle immagini illusorie, dimenticai il mio destino di uomo braccato. Mi sentii, per un tempo indefinito, un uomo che percepiva astrattamente il mondo»[12].



Francesco Goats, *Senza titolo*, 2024

Questi quattro estratti, presi da testi molto distanti fra loro[13], raccontano l'incontro con un giardino-labirinto, ciascuno tematizzato attraverso un particolare statuto del perdersi: smarrire l'orientamento, e quindi la vita, nella prima citazione da Jorge Luis Borges. Nel secondo caso, il personaggio Charles è un uomo adulto che si trasferisce nel suo giardino in campagna per regredire allo stadio infantile. Inizierà a indossare vestiti da bambino e si costruirà un rifugio su un albero. La scoperta del giardino della maga Armida comporta per i crociati cristiani l'oblio delle battaglie e del proprio ruolo, nella guerra e nella trama. Ma non solo: è Torquato Tasso stesso, represso personalmente e intellettualmente dai colpi della Controriforma, a puntare sull'episodio dalle tinte erotiche del giardino per sfuggire, seppur solo per un momento, dalla necessità guerresca del poema epico: «il poema tassiano [...] è un poema di guerra che per un istante ha conosciuto al proprio interno un'alternativa di genere e di forme nella descrizione del giardino»[14]. La stessa cosa accade al protagonista Yu Tsun che, nel tempo dell'immaginazione del labirinto, può dimenticare di essere una spia dell'esercito tedesco durante la prima Guerra Mondiale. Nelle sue diverse declinazioni narrative, la *perdita* consentita dal giardino-labirinto è un continuo ripristino del *topos* della deviazione come devianza, che ha per antecedente tipico la selva "oscura" dantesca, e di conseguenza quella «immensa, piena di insidie e pericoli»[15] di Sant'Agostino dove è esplicita l'analogia tra il perdersi geografico e la perdizione morale. Ciascuno di questi giardini è così un doppio diabolico di quello edenico, e quando Borges dice «un invisibile labirinto di tempo [...] che abbraccia il passato e l'avvenire»[16] intende proprio che lo sdoppiamento infinito di sentieri e percorsi è da intendere come la proliferazione anche di alternative di realtà. La perdita trasmigra dalla strada, al tempo, all'essere nel sopravvento del caso, dell'imprevisto, quindi della possibilità che il diverso si compia, e che si incontri l'alterità (anche in se stessi). Era infatti già di Michail Bachtin la definizione del sentiero e della strada nell'accezione di *cronotopo*, il luogo (reale e letterario) degli incontri casuali, il punto meta-fisico dove gli eventi si annodano, dove il tempo sbocca nello spazio e vi scorre producendo effetti centrifughi di casualità in grado di pervertire le trame prefissate; sentiero quindi come simbolo del caso, del divenire e della mutazione, che sono di fatto gli ingredienti di un «mondo che si autogenera [...] concepito per essere mutevole nel tempo e nello spazio, quasi del tutto indifferente alla presenza umana, al passato e al presente; e la natura sregolata di un esperimento tale è volta a generare narrazioni impreviste»[17].



Francesco Goats, *Senza titolo*, 2024

Si vede allora che non sono né le alleanze eterotopiche né la virtuosa disorganizzazione che emerge dal sesso anonimo e neppure la riformulazione di comunità eccentriche a rendere, ad esempio, la Roma di Pasolini un giardino di resistenza antisociale, ma è piuttosto la componente del perdersi, lo scomparire, il disgregarsi godurioso e senza redenzione dello spazio e delle identità, nel labirinto dei sentieri che si biforcano e degli incontri mortiferi della borgata. Quando non sono propriamente anonime, le strade della borgata di Pasolini si trasformano in percorsi privi di ogni funzione se non quella di produrre un errabondare senza meta. Dopo le borgate di *Accattone* e quelle di *Mamma Roma*, in *Uccellacci e uccellini* è restituita la geografia di una periferia prossima al deserto che al regista appariva infinita, gremita di inverosimili riferimenti stradali. Nel film del '66 l'inquadratura insiste su targhe di vie attribuite a personaggi senza alcun rilievo e indicazioni fuorvianti e paradossali (Istanbul Km. 4.253). Anche qui – come era il pappagallo nel giardino di Armida – un uccello commentatore, posto "al di sopra" della storia, ratifica l'estinzione delle mete e degli scopi, la totale infondatezza del progredire motorio e della Storia intera: «Corvo: - Allora volete dirmi dove siete diretti? - Totò: - Laggiù! - Corvo: - Ma dove? È un po' vago! Dove laggiù? - [...] Corvo: - Allora, scusatemi se insisto, ma volete dirmi dove andate? - Totò: - Gliel'ho detto! Laggiù!»[18].

Proprio nell'intertestualità e nel confronto con il *topos* della selva oscura, i personaggi moderni godono nel perdersi e nel disidentificarsi. Sotto le chiome folte dei giardini, riparati dallo sguardo del cielo, si può sfuggire all'ordine del Padre di camminare sulla retta via. Quando si mette piede nel sentiero biforcuto, nel giardino diabolico, si accetta un patto con il caso e ciò che si perde, così, è ogni imperativo morale e a essere.

Ed ecco che l'uscita dal dritto-sé ci racconta il perché dell'insistenza critica e letteraria nel concepire i parchi come *queer space[s]*: «"uno spazio di differenza", un'arena di dubbio, auto-critica, e "la possibilità di liberazione"»[19]. Questa liberazione è però antisociale e non cerca redenzione né vuole essere un'alternativa praticabile. *Mamma Roma* è una sconfitta; Tasso resterà un autore represso, Charles si lascerà morire di freddo ai piedi della sua casa sull'albero, mentre l'alone nichilista che avvolge la storia di Totò e Ninetto veniva sancita già dall'epigrafe a inizio film: «Dove va l'umanità? Boh!»[20], a discapito dell'astrattezza ideologica di borghese progressista incarnata dal corvo, che comunque morirà divorato.

[1] La "lunga passeggiata notturna" a cui si fa riferimento fa parte della scena chiave del film *Mamma Roma* (1962) di Pier Paolo Pasolini.

[2] Leggendo le pagine del diario di lavorazione del film veniamo a sapere che la scena è girata «all'anulare olimpico, in fondo alla Flaminia vicino al Palazzetto dello sport. Sono le 20. Di sera questo posto sembra un cimitero; c'è solo più luce. Alberi al neon fittissimi e tante strisce bianche per terra. [...] Lo scenario è allucinante: sullo schermo si vedrà un nero assoluto, stagliato da figure che paiono ombre, da tanti punti luce e una croce, quella del Calvario» in Laura Finocchiaro, *Diario di lavorazione del film Mamma Roma*, archivioannaaagnani.it, 25 ottobre 2018.

[3] Più in generale, si tratta di luoghi dove il giudizio di valore presente nell'utopia e nella distopia viene sospeso, che mostrano un'attiva e conflittuale relazione con tutti gli spazi reali-istituzionali della cultura dominante, che creano fratture non più componibili e socialmente assimilabili.

[4] Michel Foucault, *Il gay sapere* (1978), in «Aut aut», Vol. 331: *Michel Foucault e la storia della sessualità*, settembre 2006, pp. 48-49.

[5] Per approfondire: Lorenzo Bernini, *Le teorie queer: Un'introduzione*, Mimesis, Milano, 2017; Lorenzo Bernini, *Apocalissi queer. Elementi di teoria antisociale*, Edizioni ETS, Pisa, 2018; Leo Bersani, *Is the Rectum a Grave? And other essays*, The University of Chicago Press, Chicago, 1987; Leo Bersani, Ulysse Dutoit, *Caravaggio's Secrets*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1998; Gerald M. Edelman, *Più grande del cielo. Lo straordinario dono fenomenico della coscienza*, Einaudi, Torino, 2004; J. Jack Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, NYU Press, New York, 2005; J. Jack Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, Durham, 2011; Teresa de Lauretis, *Freud's Drive: Psychoanalysis, Literature, and Film*, Palgrave/Macmillan, Londra, 2008.

[6] Lorenzo Bernini, *Apocalissi queer, elementi di teoria antisociale*, Edizioni ETS, Pisa, 2018, p. 205.

[7] Nel suo testo più noto, *Queer ecology: nature, sexuality and heterotopic alliances*, Matthew Gandy cita il giardino di Abney Park, a Londra, come modello di giardino all'inglese settecentesco, appositamente progettato per essere tortuoso, fiabesco e discontinuo. Per approfondire: Matthew Gandy, *Queer ecology: nature, sexuality and heterotopic alliances*, in «Environment and planning D: Society and Space», Vol. 30, n. 4, luglio 2012.

[8] «If for Foucault the heterotopia is marked by a coterminous juxtaposition of incompatible elements then this paper reads this dimension somewhat differently by emphasizing how the material characteristics of specific places might engender ostensibly disparate or heterotopic alliances, with political implications for the use and meaning of urban space. In the case of Abney Park the site has heterotopic qualities not just from its design as an role as a cemetery but also from its original arboretum and landscaped garden since gardens and zoological (or botanical) gardens, in particular, mark a key characteristic of heterotopic space as the microcosme.» (traduzione dell'autrice) in Matthew Gandy, *Queer ecology: nature, sexuality and heterotopic alliances*, in «Environment and planning D: Society and Space», Vol. 30, n. 4, luglio 2012, pp. 727-747.

[9] Jorge Luis Borges, *L'immortale*, in *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano, 1981, pp. 8-9.

[10] Ian McEwan, *Bambini nel tempo*, Einaudi, Torino, 1987, p. 101.

[11] «Questo è il porto del mondo; e qui è il ristoro / de le sue noie, e quel piacer si sente / che già sentí ne' secoli de l'oro / l'antica e senza fren libera gente. / L'arme, che sin a qui d'uopo vi foro, / potete omai depor securamente / e sacrarle in quest'ombra a la quiete, / ché guerrier qui solo d'Amor sarete.» (parafrasi dell'autrice) in Torquato Tasso, *Il giardino di Armida (Gerusalemme Liberata, XV, 53-66; XVI, 1-16)*, Letteraturaitaliana.weebly.com.

[12] Jorge Luis Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*

(1941), in *Borges. Tutte le opere*, Vol. 1, Mondadori, Milano, 1984, pp. 688-702.

[13] Per i quali non è ovvero presente alcuna esplicita intertestualità.

[14] Giorgio Bárberi Squarotti, *Venere e Marte: le allegorie della pace*, in «Lettere italiane», n. 40, ottobre-dicembre 1991, pp. 522-528.

[15] Agostino, *Le Confessioni*, X, 35, augustinus.it.

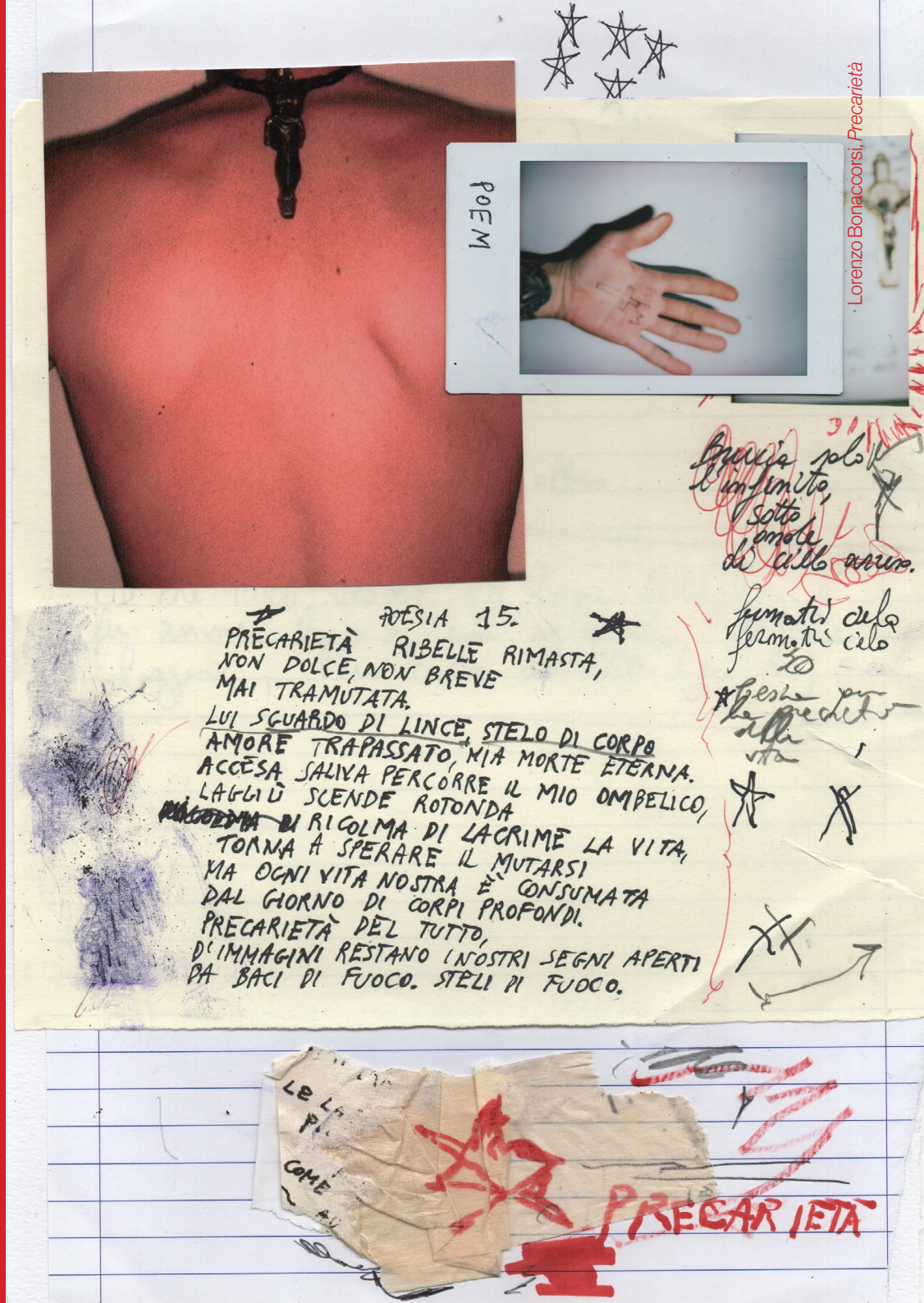
[16] Jorge Luis Borges, *Il Giardino dai sentieri che si biforcano* in *Finzioni,* Adelphi, Milano, 2013, pp.77-78.

[17] Emma Lavigne, *Pierre Huyghe, Paris: Centre Pompidou,* Centre Pompidou, Parigi, 2013, p. 209.

[18] *Uccellacci e uccellini* (1966) di Pier Paolo Pasolini.

[19] «"a space of difference", an arena of doubt, self-criticism, and "the possibility of liberation".» (traduzione della redazione) in Aaron Betsky, *Building Sex: Men, Women, Architecture and the Construction of Sexuality*, William Morrow, New York, 1995, p. 201.

[20] *Op. cit. Uccellacci e uccellini* (1966) di Pier Paolo Pasolini.



Lorenzo Bonaccorsi, *Precarietà*

The Lady Bo Show
Appunti di una giornata sospesa



C'est la vie



"Oh, finalmente un pizzico di fortuna!"



Piume, sorrisi e un penny nella borsa



Servizio pubbliche affissioni.

Cascare sempre in piedi o non cascare affatto



Bye Bye



Lontano lontano lontano



DRIIIIIIN “Lady Bo, è ancora lì?”

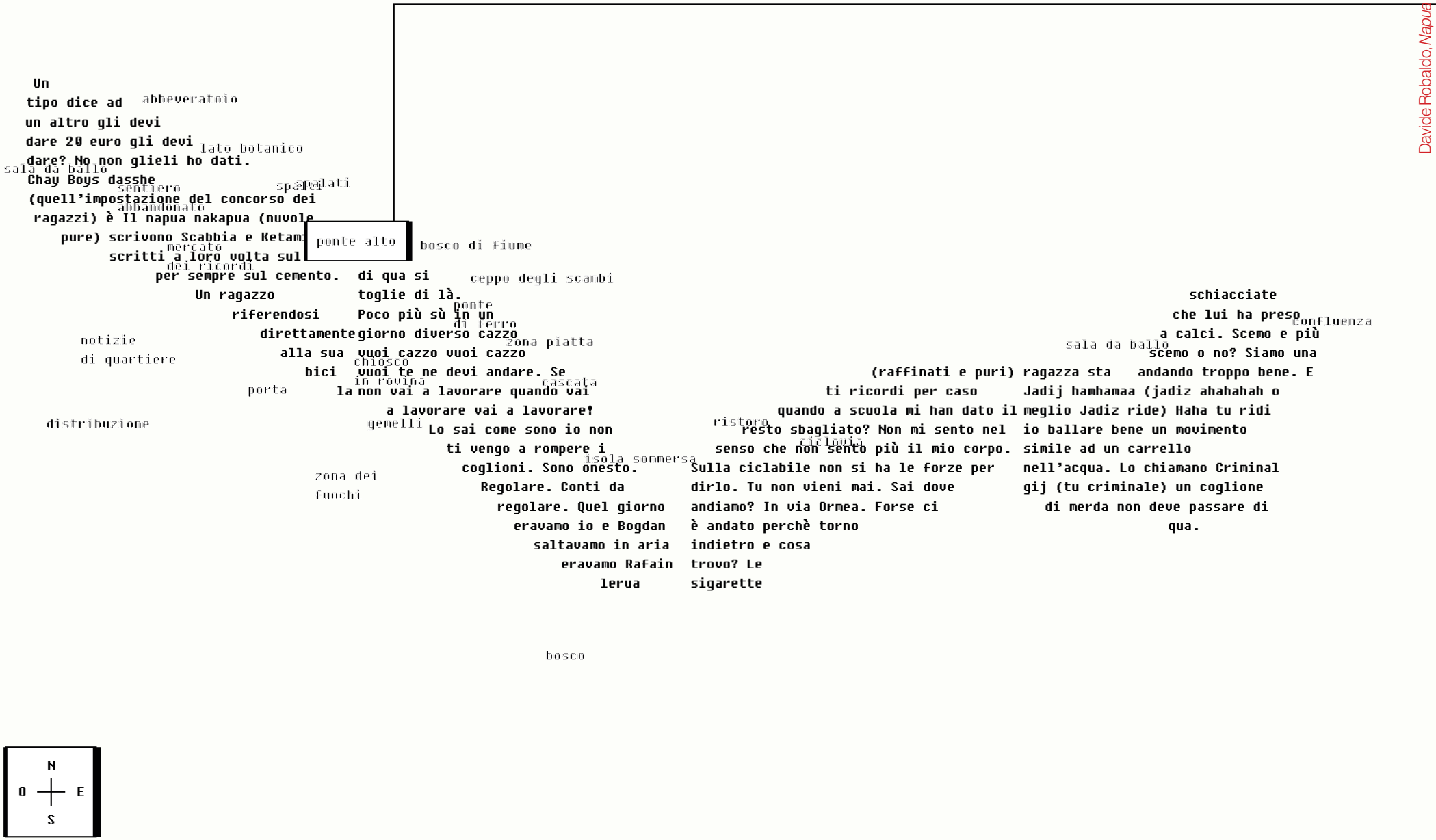


“Piuma bianca non si stanca”

Au revoir

Torino - fiume Dora - map
2023/2024

Davide Robaldo, *Napua Nakapua - Nuvole Pure*



ponte alto

Il ponte alto è il riparo perfetto per chi vuole guardare il pelo del fiume con discrezione.



fermati a osservare

procedi verso il bosco

torna indietro

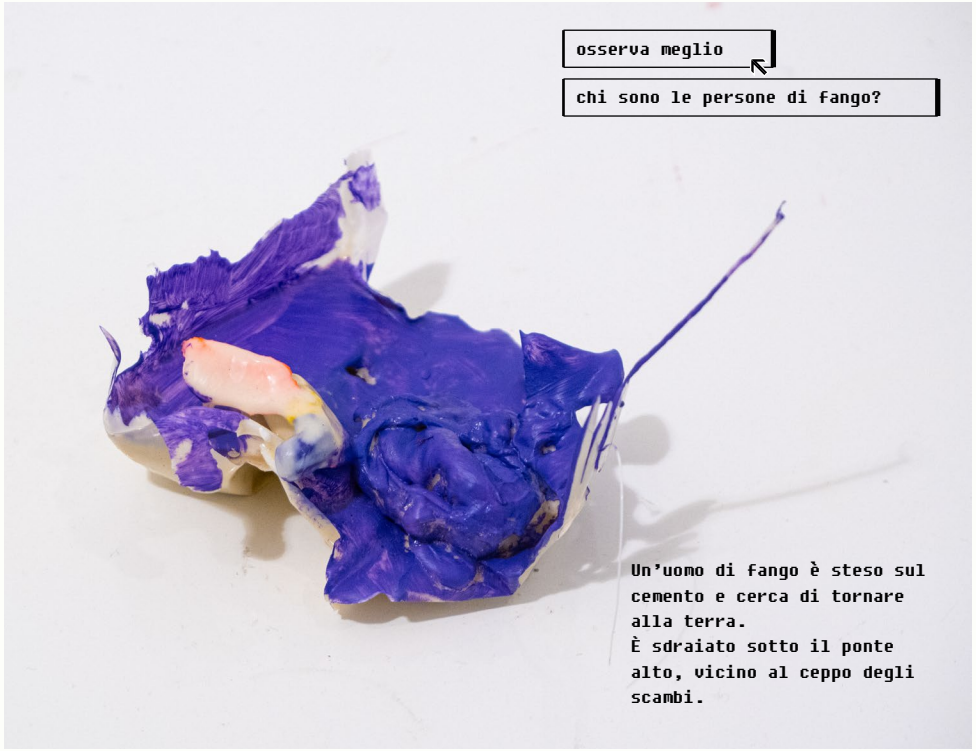
Il ponte ora è militarizzato, al posto delle persone fango ci sono le teste di ferro.
Non si guarda più il pelo del fiume.

Resisti

Scappa

La transumanza dal ponte si è celebrata con un lavaggio, gambe nude e caccia al tesoro tra le foglie.

Un uomo di fango spara dal suo ombrello.
Bang Bang le pallottole invisibili colpiscono gli amici di fango e finiscono nell'acqua grigia del fiume.



osserva meglio

chi sono le persone di fango?

Un'uomo di fango è steso sul cemento e cerca di tornare alla terra.
È sdraiato sotto il ponte alto, vicino al ceppo degli scambi.

chiedi aiuto

passi oltre



Selene Ghiglieri, *Il cerchio delle streghe*







MAL D'ARCHIVIO
UN'IMPRESSIONE
FREUDIANA

DERRIDA



ENIKE DONINI - 1878 donne 3 acquisti

PINNA GIANOA 1933

LATIMERIA
HA UN PALMARE!!



PREGANIEZA
FUBINE CAMBIAMENTO
RECUPERAMENTO
FRAMMENTAZIONE!

FALLIMENTO

di una cura di piccoli frammenti delle memorie del mondo.

Storia che si può ottenere dall'autopsia, non dalla conservazione, dalla CASUALITÀ non si vorrebbe ripescarla.

CONTRAFFAZIONE della storia dimenticando volontariamente!?

= CONTROLLO SUL PASSATO e MANTENIMENTO di POTERE!

Pierluca Esposito, *Latimeria*

Ti ritrovi tra le mani microscopici frammenti della memoria del mondo, pezzi di storia che si intrecciano in un singolo negativo dimenticato nelle soffitte di un museo. Quante domande senza risposta solo guardando un gruppo di uomini posare insieme a un animale. Apparentemente oltre a poche immagini non c'è nessuna informazione, nessun dato, niente nei cataloghi storici del museo. Continuando a cercare nel disordine si scoprono poi altri frammenti e qualcosa di più viene a galla.





I pescatori locali non capiscono perché un pesce immangiabile come quello abbia così tanta importanza; nessun valore commerciale fino all'arrivo dei conquistatori che lo acclamarono in tutto il mondo come "fossile-vivente", e allora cadeau!
Queste foto raccontano innumerevoli storie che continuano a essere dimenticate, omesse o frammentate. Lavorare con materiale d'archivio ritrovato in un museo vuol dire anche questo: accorgersi di quanta precarietà viene generata, semplicemente dimenticando.



Gianluca Tramonti, *Gasping, dying, but somehow still alive*





Gasping, dying, but somehow still alive

Tarasp, Svizzera, 2021
Immagine di accompagnamento pubblicata da siti online per raccontare la tragedia di un bambino di 7anni che ha perso la vita schiacciato da un igloo costruito assieme al padre.

Sterkspruit, Sud Africa, 2020
Ex leader politico viene sepolto nella sua macchina. Secondo la figlia, l'ex leader politico e uomo d'affari africano Tshekede Pitso ha dichiarato nel testamento di voler essere sepolto con la sua amata macchina Mercedes , acquistata due anni prima.

West Bengal, India, 2020
"La tanto desiderata casa sull'albero"
Durante il lockdown molti senzatetto in India sono andati in auto isolamento sugli alberi. Si sono costruiti con legno una casetta/riparo. Moltissimi video pubblicati in rete ritraevano uomini "accampati" sugli alberi per trascorrere la loro quarantena.

/ **ANIMALE**
è una frattura,
è una miccia.
È il racconto
di quel momento che
imprime un mutamento
alla vita. Forse,
è ciò che scuote
il vuoto.

33 tavole, slegate
tra loro, in formato
A3 orizzontale in
carta porosa da
300g. ANIMALE è un
libro che non vuole
essere tale.
La precarietà permea
sia la storia che
la composizione: le
tavole, slegate tra
loro, possono essere
lette, guardate,
appese, strappate,
tagliate. Perchè la
convinzione è che la
narrazione testuale
del futuro sia
fluida e mutevole
e, a partire dalla
sua forma, sempre
reinterpretabile
dal lettore.



Michele Damna, *ANIMALE*

ma

l a p i o g g i a
v a f e r m a t a

FERMARE LA PIOGGIA

si attendono l'avanzamento tecnologico o un genio.
Serviranno ancora 15 anni di lavori, o un genio domani.

Fermare la pioggia, vorrebbe farlo anche Tomà.
Ci pensa mentre, da sotto un portico, osserva i marciapiedi fradici e deserti.

Tomà riporta lo sguardo in basso e tende le orecchie. Comincia a correre. La pioggia batte forte ma DEA è molto veloce.

è proprio lì che
Tomà tende
un braccio
e lancia uno
sguardo
-Tomà continua
a correre.
Dalla caviglia
in giù,
i pantaloni zup-
pi.
Il guasto elet-
trico
è acquietato,
in qualche giorno
sarà risolto
Mentre corre:
i cassonetti a
lato,
il semaforo
lampeggia,
una luce in bas-
so,
c'è merda a ter-
ra,
nessuna luce,
vedo meglio,
solo macchie a
terra, non ho
tempo.
Stelle
vere
sopra la testa.

IN una città
dormiente,
Tomà accel-
era, proseg-
ue
attende il
segnala-
tore,
la luce ros-
sa lampeggi-
are.
E' un gioco
vero:
i sacchi di
plastica
avvolgono i
corpi
per salvar-
li, mu-
scacchi di
plastica.

PIOGGIA E SUDORE SUL CEMENTO BAGNATO

SUONA!

LA TERRA DOVE SI NASCON
dove si nasconde
abbiamo tutto il tempo
CHIEDERÓ ALL.
che esiste
CHE ESISTE
UN CAMPANELLO

Tomà rallenta ragiona si ferma

SOSPIRA

In affanno, all'incrocio, scruta strade che
come tentacoli stritolano la città, gonfia d'acqua.

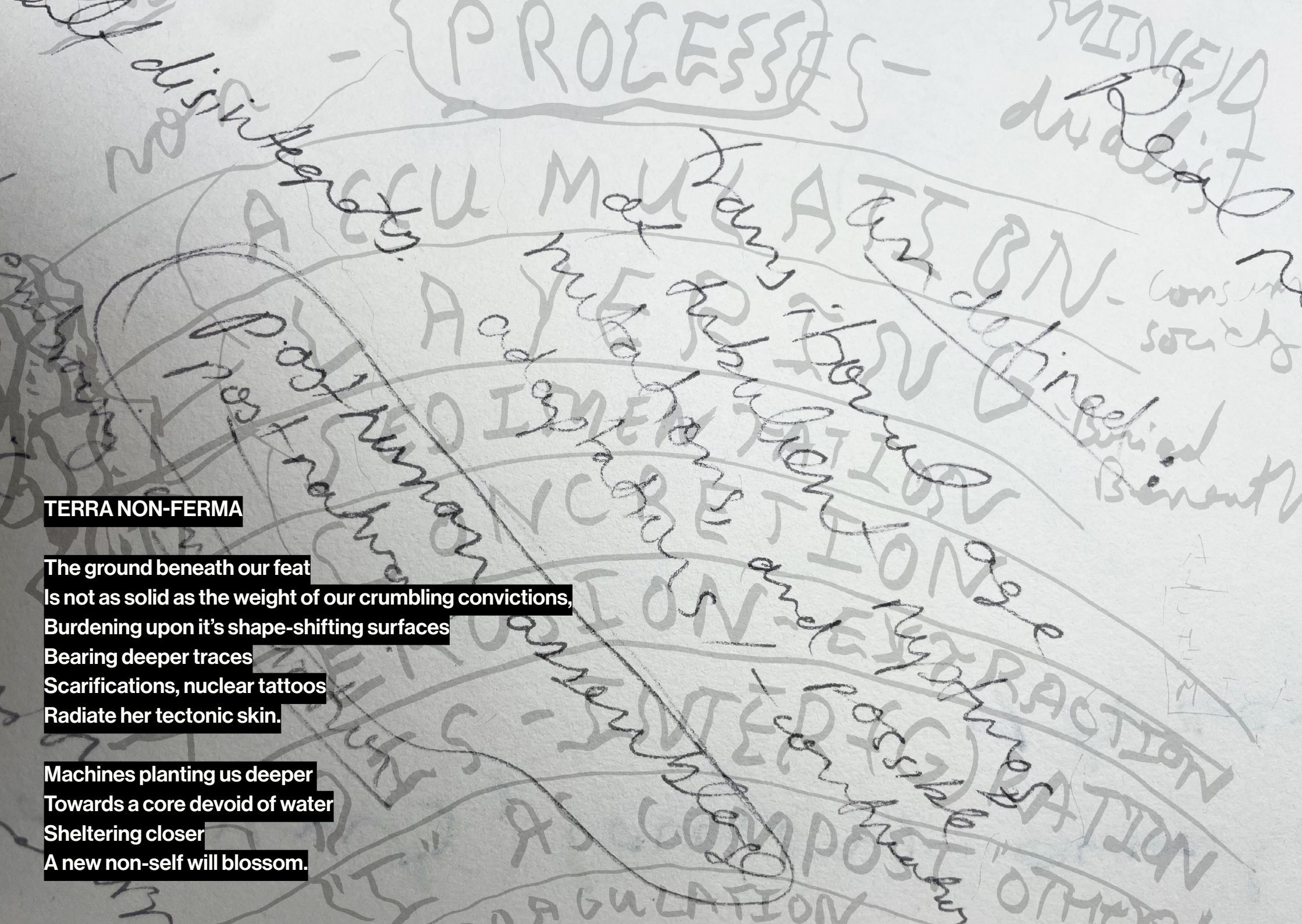
chiederò alla terra

Stazione Centrale è lì, in fondo alla via.

SSUUOONNAA!!



Traian Chereches, *Sweating Cave Pages*



TERRA NON-FERMA

The ground beneath our feat
Is not as solid as the weight of our crumbling convictions,
Burdening upon it’s shape-shifting surfaces
Bearing deeper traces
Scarifications, nuclear tattoos
Radiate her tectonic skin.

Machines planting us deeper
Towards a core devoid of water
Sheltering closer
A new non-self will blossom.

Refusi

di Benedetta Manzi

immagina di fare il tuo
[lavoro diurno
e di trasformarti di nuovo
[in una dea la sera
è difficile tenere in piedi le
[tue due vite

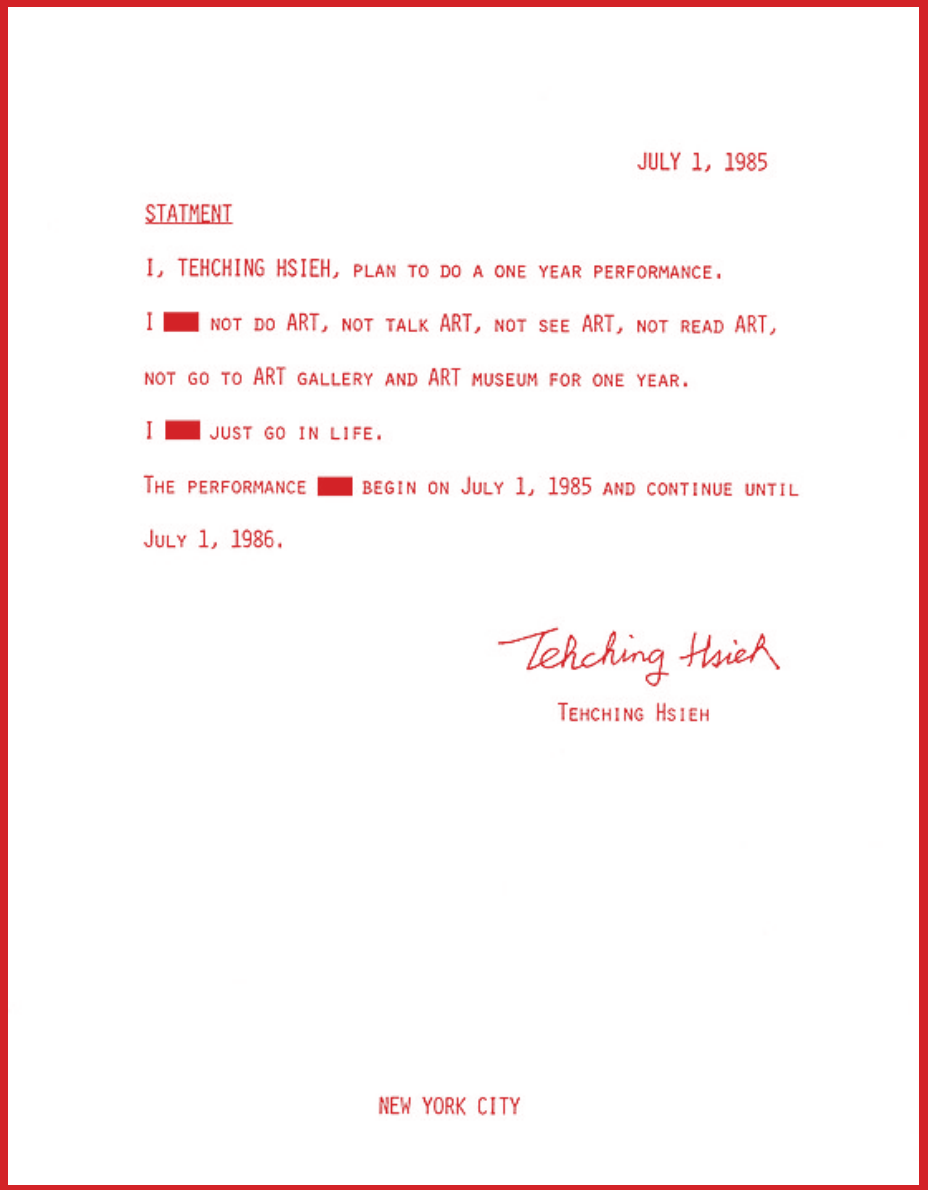
"Non fare" come atto di resistenza alla società della prestazione

di Sofia Rasile

One Year Performance 1985-1986 (No Art Piece) è una performance dell'artista taiwanese Tehching Hsieh che nel 1985 decide di sottrarsi alla produzione artistica per un intero anno, andando contro a un sistema convenzionale e sfidando la concezione stessa dell'arte, producendo quindi arte senza dare vita a oggetti artistici. L'azione non è stata documentata per evitare un controsenso, ma vi è un attestato firmato dall'artista che ne certifica la realizzazione. Per arrivare a comprendere la portata politica di questo gesto bisogna considerare il contesto sociale in cui tale atto performativo viene realizzato. Hsieh vuole opporsi a un sistema che porta il soggetto a produrre costantemente e, per posizionare politicamente e socialmente questo ideale, si possono analizzare le riflessioni del filosofo Byung-Chul Han.

Il pensatore sudcoreano elabora un'analisi in cui contrappone la società attuale a quella del passato. Quest'ultima, chiamata "società disciplinare", è caratterizzata dalla negatività, dal divieto. I profili che ne fanno parte vengono detti "soggetti d'obbedienza". È una società che istituzionalizza manicomi, prigioni, fabbriche e la sua negatività produce pazzi e criminali. La società attuale invece, detta "della prestazione" e caratterizzata dalla positività e dal poter fare, è disseminata di centri commerciali, aeroporti, palestre, grattacieli. I soggetti, detti "di prestazione", sono succubi delle dinamiche sociali e sono portati a diventare depressi e frustrati. Oggi ci troviamo quindi in una "società della prestazione" che ha insito nel suo sistema stesso il produrre disturbi mentali. Ma se l'umano può decidere su ogni cosa e può fare potenzialmente tutto, da dove proviene il malessere?

Il soggetto contemporaneo pare non essere sottoposto a nessuno se non a se stesso. Ciò, che può sembrare una grande conquista, ha fatto in realtà coincidere la libertà con la costrizione: «L'eccesso di lavoro e di prestazione aumenta fino all'auto-sfruttamento. Esso è più efficace dello sfruttamento da parte di altri in quanto si accompagna a un sentimento di libertà»[1]. In una simile dinamica, il singolo diviene così sia vittima sia carnefice, essendo



JULY 1, 1985

STATMENT

I, TEHCHING HSIEH, PLAN TO DO A ONE YEAR PERFORMANCE.

I [redacted] NOT DO ART, NOT TALK ART, NOT SEE ART, NOT READ ART,

NOT GO TO ART GALLERY AND ART MUSEUM FOR ONE YEAR.

I [redacted] JUST GO IN LIFE.

THE PERFORMANCE [redacted] BEGIN ON JULY 1, 1985 AND CONTINUE UNTIL

JULY 1, 1986.

Tehching Hsieh

TEHCHING HSIEH

NEW YORK CITY

Tehching Hsieh, *One Year Performance 1985-1986 (No Art Piece, Statement)*, 1985-1986

sottoposto psicologicamente a un nuovo obbligo sociale: la prestazione.

Ira Lombardia, artista, ricercatrice ed educatrice, nel 2012 presenta il suo progetto *Visual Strike*, che sfida le convenzioni e le retoriche dell'arte contemporanea, della fotografia e della filosofia, focalizzandosi sulla trasformazione del paradigma postmoderno nella cultura visiva digitale, dunque arrivando a una riflessione sulla società nel suo complesso, che spesso induce a una perenne produzione. Nell'accezione di questo lavoro, Lombardia legge tale urgenza in chiave di ecologia fotografica: quante immagini vengono prodotte ogni giorno accrescendo l'inquinamento visivo? Con l'avvento della post-fotografia si inizia a riflettere sull'impatto che la produzione continua di immagini può avere, ci si chiede quando è davvero il caso di creare e condividere nuovo materiale e quando si potrebbe evitare. Il 24 maggio 2012 l'artista firma un manifesto che invoca uno sciopero delle immagini: per mille giorni rimuove ogni foto dal suo sito web e lascia un testo che spiega il gesto. Con questa azione Lombardia non vuole smettere di produrre in generale, ma prendere posizione contestando il consumismo delle immagini "usa e getta".

«È uno sciopero simbolico, un atto di ribellione, perché ci sono talmente tante immagini che, per il fatto di essere troppe, non hanno praticamente più valore. Esse perdono la loro forza, il loro significato, sono così tante che non lasciano respirare e soffocano tutto, assolutamente tutto»[2].

L'artista, in questo modo, si sottrae alla complicità di generare ulteriori immagini che andrebbero solo ad accrescere un inquinamento visivo.

La criticità della società della prestazione è pertanto il suo generare individui che si sentono in dovere di essere produttori di loro stessi come unico obiettivo di vita (per quanto spesso tale impulso possa rimanere inconscio) e, più questo aspetto viene portato agli estremi, più si va incontro al risultato opposto: la depressione. La persona smette di produrre. Questo è il grande paradosso della nostra società.

Esaurimento e affaticamento sono manifestazioni di una violenza neuronale all'interno di una società caratterizzata da continui eccessi di prestazione. Il soggetto arriva a essere in guerra con se stesso provocando gravi conseguenze sulla sua salute mentale. I disturbi psichici assumono quindi una valenza sociale e politica: non riguardano più il singolo ma il sistema nella sua interezza, complice della loro manifestazione. Il *burnout*, la depressione, e la sindrome ADHD[3] non sono altro che evidenze delle criticità del sistema sociale attuale.

Un aspetto che tuttavia possiamo riscontrare è come, alla luce di questa situazione, spesso si cerchino modi per gestire il malessere, evitando di leggerlo in chiave politica. Nascono modalità di auto-aiuto, come lo yoga, la meditazione, o si ricorre anche alla farmacologia per superare momenti di fragilità e poi ricominciare con le modalità che impone il sistema.

La curatrice Sonia Fernández Pan, in un testo intitolato *Humans are ecohazards, machines too*, tratta la tematica del malessere generato dal sistema, soffermandosi sul suo stress personale che la porta poi a soffrire di bruxismo[4]. L'autrice prende in esame il suo apparecchio notturno, che diventa così simbolo delle conseguenze delle dinamiche della società contemporanea, raccontando: «Ogni notte, la mia lingua accarezza questo dispositivo di plastica che contiene l'ideologia del sistema: modera i sintomi del disagio trascurando strategicamente le cause»[5].

A questo punto diventa necessario chiedersi: gli artisti come gestiscono l'auto-imposizione di produttività e prestazione nella quotidianità, dal momento che essi possono essere visti come i soggetti produttori di se stessi per eccellenza?

L'artista deve infatti farsi carico della costruzione della propria notorietà e del valore del suo lavoro, per questo si impegna costantemente per promuovere se stesso, creando opportunità e sfide che lo accompagnano nella sua carriera, e dalla sua produttività ne deriva direttamente il suo sostentamento. Tuttavia è proprio quando il soggetto crede di avere totale libertà che esso diventa vittima del sistema e insieme carnefice di se stesso, sfociando perciò nell'auto-sfruttamento. E dal momento che per un artista ciò rappresenta una dinamica quotidiana, diviene fondamentale una presa di coscienza.

Una forte tematica che nasce da tale necessità riguarda la potenza del "no", concetto ripreso da vari autori. Primo fra tutti, Herman Melville con la celebre frase «I would prefer not to» pronunciata dal suo personaggio Bartleby, protagonista del romanzo *Bartleby lo scrivano: una storia di Wall Street*[6], la cui analisi verrà successivamente approfondita da altri autori come Giorgio Agamben e Gilles Deleuze[7]. L'imporsi con il "no" fa dunque leva sulla possibilità di uscire dalle dinamiche della società della prestazione, decidendo coscientemente di "non fare": azione di resistenza in risposta a una società iperproduttiva. Se ripensiamo quindi alla performance di Tehching Hsieh è evidente la sua rilevanza: l'artista non fa altro che adottare il "no" e dare risonanza alla sua potenza, portandola al suo estremo.

Altra dinamica da evidenziare alla base della società della prestazione è quella economica, per la quale si rileva una continua tendenza alla produzione: un generare perpetuo di elementi da immettere sui diversi mercati. A questo proposito, un progetto che ne porta in luce la complessità è *Tear Dealer*, video installazione realizzata da Alicja Rogalska e Łukasz Surowiec nel 2014. I due artisti decidono di affittare per qualche giorno uno spazio situato in una delle strade principali di Lublino, in Polonia. Nel locale chiunque, volendolo, avrebbe potuto produrre e vendere le proprie lacrime a circa 25 euro per 3 ml. Questo spazio si uniformava perfettamente con il resto dei negozi e spazi commerciali della via, entrando nelle logiche produttive della città. L'opera finale dei due artisti diviene poi un video che documenta queste giornate e mostra le persone che vi hanno preso parte. Tale progetto rappresenta un'inversione della logica del lavoro, consentendo alle persone di esprimere collettivamente e capitalizzare i propri sentimenti di disperazione e frustrazione. I partecipanti si ritrovano quindi a sfruttare in termini economici e rendere produttiva persino la loro sofferenza, commercializzando le emozioni. In una società della produttività come quella in cui viviamo, qualsiasi cosa può entrare nel sistema produttivo e il lavoro di Rogalska e Surowiec ne è una prova tangibile.

Alla luce di questa analisi, si può notare come la tematica presa in questione sia ampia e complessa e abbia di conseguenza diverse sfaccettature. In una società nella quale si cerca di attenuare i sintomi senza andare alla radice del problema, è fondamentale iniziare a leggere in chiave politica alcune situazioni di malessere, prendendo coscienza delle dinamiche insite al sistema stesso. In simili condizioni, gli artisti possono guidare ciascuno di noi nell'interpretare in modo critico alcune circostanze che altrimenti sembrerebbero ordinarie. Dobbiamo aspirare al raggiungimento di un equilibrio tra una produttività sana e un eccessivo bisogno di prestazione, nella speranza di costruire una società più consapevole e autentica.

[1] Byung-Chul Han, *La società della stanchezza*, Nottetempo, Milano, 2020, p. 28.

[2] Joan Fontcuberta, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Einaudi, Torino, 2018, p. 141.

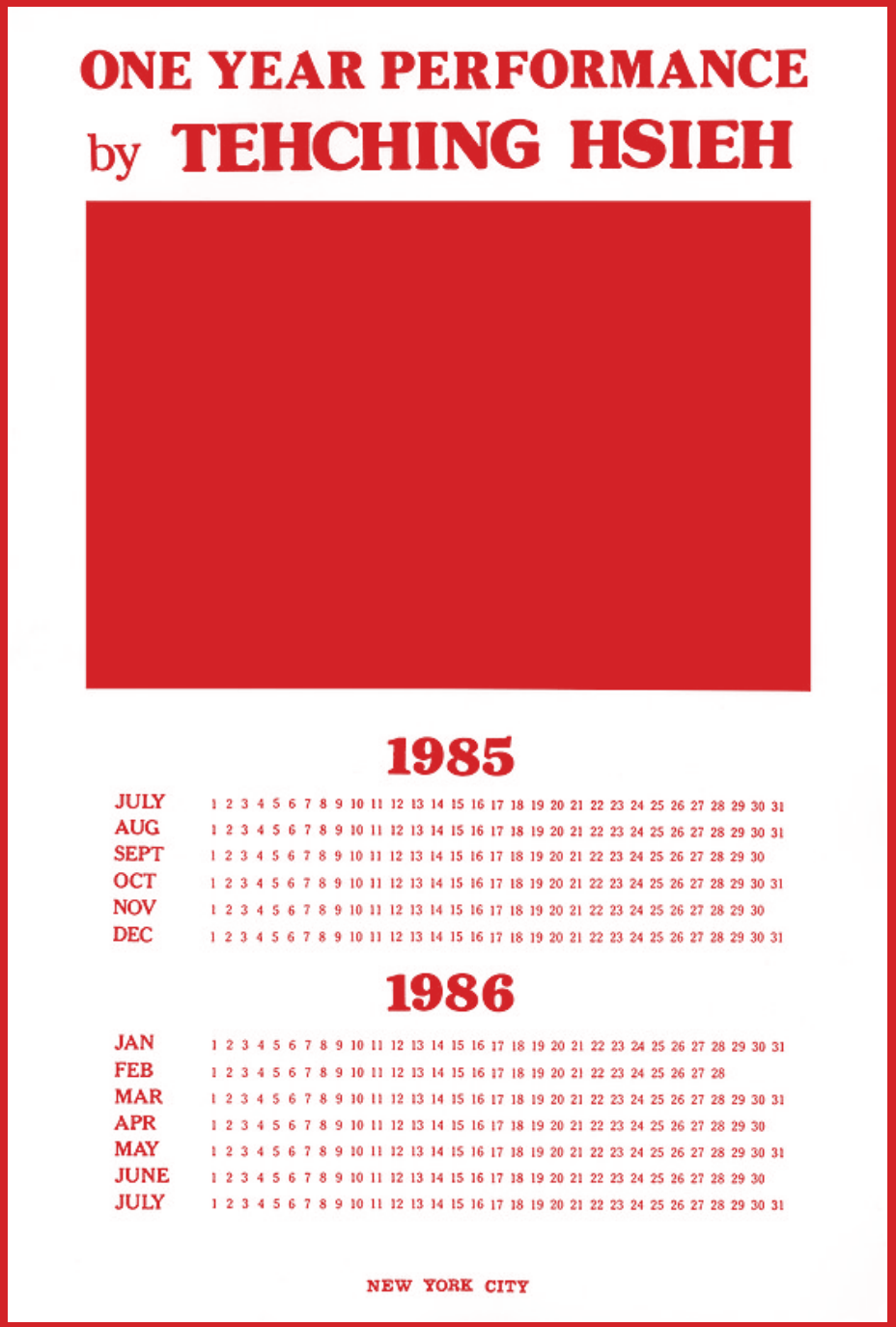
[3] In Treccani.com: «Acronimo di *Attention Deficit Hyperactivity Disorder*, comunemente utilizzato anche in Italia per indicare il disturbo da deficit attentivo con iperattività, è caratterizzato, secondo i criteri del DSM-IV (Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali, IV ed.), da due gruppi di sintomi: inattenzione e impulsività/iperattività.»

[4] In Treccani.com: «Abitudine di serrare e digrignare i denti in una serie di movimenti involontari ritmici e spasmodici della mandibola durante il sonno: causata per lo più da situazioni psichiche particolari (tensioni emotive, frustrazioni, stati di ansia ecc.).»

[5] «Cada noche, mi lengua acaricia este dispositivo de plástico que contiene la ideología del sistema: modera los síntomas del malestar mientras desatiende estratégicamente sus causas.» (traduzione dell'autrice) in Sonia Fernández Pan, *Humans are ecohazards, machines too*, in *Institute for Postnatural Studies' Compost Reader*, Cthulhu Books, Tallinn, 2021, p. 10.

[6] Herman Melville, *Bartleby lo scrivano: una storia di Wall Street*, SE, Milano, 2013.

[7] Giorgio Agamben, Gilles Deleuze, *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata, 2011.



Tehching Hsieh, *One Year Performance 1985-1986 (No Art Piece, Poster)*, 1985-1986

Cronache di fantasmi al margine

di Silvia Ontario e Olivier Russo

Un lenzuolo bianco con due fori al posto degli occhi, una radura di piante secche, gelate da un inverno ormai non più solo stagionale.
Un cencio fermo nel suo tempo stagnante... eppure curioso osservatore... un fantasma.
Il fantasma rappresenta la zona grigia che si colloca tra il concetto di assenza e quello di presenza. Una visione evanescente, impermanente.
Il fantasma descrive un qualcosa che, nonostante appaia o compaia, rimane impalpabile e improvabile: assente a metà. Una presenza che resta incompiuta, sospesa e mortifera.

Mai soggetti del racconto ma sempre figure marginali, ci sono alcuni fantasmi che popolano il nostro quotidiano: gli animali.
Gli animali sono (diventati) fantasmi. I nostri fantasmi. Lo sono diventati a causa nostra e, come fanno i fantasmi, a volte ritornano. Spettri che dialogano con la nostra presenza aspettando di presentarci il conto in sospeso.

John Berger, critico d'arte e scrittore britannico, in *Sul guardare* afferma che «ciò che distingueva l'uomo dagli animali era la capacità umana di pensare per simboli [...] Eppure i primi simboli furono degli animali. Ciò che distingueva l'uomo dagli animali nasceva dalla relazione che vi era tra loro»[1].

La frattura tra il soggetto umano e quello animale appare oggi più nitida che mai: da una parte abbiamo l'essere umano, sempre più contraddistinto da un'estraneità nei confronti di un ambiente naturale (o naturalizzato), dall'altra rimangono gli animali, ormai ridotti a criptidi, con sempre meno diritti e possibilità di poter vivere il loro territorio – quest'ultimo oramai inteso come gli spazi in cui concediamo loro di abitare in modo precario, se non in contesti di sfruttamento.
Questa nuova forma di spettralità pervade ambo i regni. L'inquietudine del vivere la Natura colpisce l'umano-animale e l'animale-animale ormai allo stesso modo, ognuno sempre più in fuga dall'altro, ognuno sempre più diffidente nei riguardi dell'altro.

«Negli ultimi due secoli, gli animali sono a poco a poco scomparsi. Oggi viviamo senza di loro. E in questa nuova solitudine, l'antropomorfismo ci mette doppiamente a disagio»[2].

Come ci sentiamo di fronte al tema della perdita di biodiversità, di specie compagne?[3]



Orchidea *Ophrys Apifera* © André Lantz



Orchidea *Ophrys Apifera* © André Lantz

Il concetto di perdita pare essere insito nella tanto problematica e incircoscrivibile Antropocene. Perdita intesa come una frattura tra un qualcosa che c'era prima di noi e che, prevedibilmente (nel senso scientifico del termine), non ci sarà più.

La perdita non è mai singola. In un equilibrio ecosistemico plurale la perdita di una specie si riversa con un effetto a cascata sulle altre, diventando così sempre multispecie.

I fantasmi dell'Antropocene non sono solo quelle forme di vita sia animali che vegetali estinte negli ultimi decenni – dalla scala dell'invisibile fino ai più grandi animali che abitavano il nostro pianeta – ma anche quelle che sopravvivono oggi in una precarietà totalizzante: dei sopravvissuti o forse per meglio dire dei non morti (non vivi del tutto).
La filosofa Donna Haraway in *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto* cita, a tal proposito, un caso specifico: quello di un'orchidea – l'*Ophrys Apifera* – il cui fiore somiglia a un'ape femmina oramai estinta – o meglio – la forma del fiore è «un'idea di come l'ape femmina appariva all'ape maschio, interpretata da una pianta [...] Una volta circondato da api ronzanti e vive, il fiore diventa una cosa che parla per i morti»[4]. L'orchidea, performance mnemonica vivente, ha perso la sua ape e presumibilmente finirà con l'estinguersi a sua volta.

Gli spettri dell'antropocene diventano sempre più numerosi. Non si può separare il destino dell'essere umano da quello del suo ecosistema e da tutto quello che, oltre a esso, (ci) vive. Non sappiamo esattamente quanti organismi viventi – unicellulari compresi – ci siano sulla Terra, si pensa che il numero possa variare da 4 a 100 milioni. E solo una infinitesimale parte di questi (da 1,5 a 1,8 milioni) è attualmente conosciuta; ciò significa che non possiamo sapere con esattezza nemmeno quanti di essi stiano scomparendo.
Ci troviamo di fronte alla consapevolezza della perdita di gran parte della biodiversità presente sul nostro pianeta: la comunità scientifica stima la scomparsa di circa cinquanta specie diverse al giorno[5]: cos'è questo se non un mondo pieno di fantasmi?

Suggestive sono, in questo senso, le immagini catturate da una fototrappola posizionata al confine tra un piccolo bosco e un'area a utilizzo umano, in Lombardia, che rivela attraversamenti animali furtivi e quasi esclusivamente notturni.
Gli animali che appaiono negli scatti della camera, catturati solo nella loro dimensione di immagine come prova della loro esistenza/presenza, sono per lo più tassi, volpi, gatti, scoiattoli, merli, gazze ladre. Le loro silhouette impressionate attraverso l'utilizzo degli infrarossi nella memoria della fototrappola sono bianche, quasi trasparenti e maggiore è la distanza del corpo dall'obiettivo più sembrano dissolversi. Tra queste c'è quella di una volpe vista da dietro, che avanza verso il buio nero della notte e sembra, più che uno scatto, un'apparizione. La sagoma dell'animale è evanescente, al punto tale da contemplare la possibilità che la prossima volta che la si osserverà non sarà più lì.
Fantasmi candidi in uno sfondo oscuro. Abitanti di un territorio di confine tra il selvatico e l'umano. Presenze marginali in un ambiente sempre più urbano, apparizioni crepuscolari ormai relegate al buio e alla notte.
Si potrebbe dibattere che l'uno sia il requisito dell'altra, che il buio determini la notte ma – per esempio – durante i mesi invernali le ore di luce si esauriscono nel pomeriggio, tuttavia le giornate non si concludono alle 17:00, non si va a dormire quando il sole tramonta, il lavoro non si ferma e prosegue incurante. L'ossessione e la produzione non si bloccano con la necessità del riposo o i cambiamenti naturali di luce.
Tale società della prestazione e dell'iperproduzione non si arresta di fronte alla necessità del riposo e non tiene conto dei cambiamenti stagionali di luce, ma le abitudini dei piccoli abitanti delle zone boschive sono differenti: il buio decreta l'inizio di movimenti meno trattenuti e schivi, ciò che permette loro di riappropriarsi quasi del tutto della loro corporeità. Fantasmi, a questo punto, più di giorno che di notte.

«[...] il lavoro porta con sé nuovi generi di sofferenza: [...] la giornata lavorativa non ha più termine. Una popolazione sempre disponibile al lavoro vive in uno stato di depressione insonne, di perenne incapacità di staccare la spina»[6].

Addentrarsi nel bosco di notte è un'esperienza carica di suggestioni che risveglia l'ancestrale paura del buio. C'è persino una specifica fobia che si riferisce alla paura dei boschi al buio, che prende il nome di *nictoilofobia*. Nel bosco è più facile che altrove che il buio diventi oscurità. È una risposta fugace al vespro finale del voyeurismo umano. La riappropriazione di uno spazio che crea ancora angoscia: la paura atavica del buio, fratello prossimo al nero profondo della morte. Gli spettri, nascosti nella selva, scrutano silenti le ormai creature mancate sperse e pietose, senza più un habitat e in cerca di un luogo da abitare.

In quest'ottica la volontà sempre più manifestata di un ritorno alla vita agreste porta con sé una nuova forma di infestazione: l'occupazione di un ulteriore spazio inalterato.
Un *cul-de-sac* che i fantasmi, placidi e in attesa, osservano da sempre più vicino.

Non sembra esserci altra soluzione se non la continua modifica dell'ecosistema stesso: la notte senza una fonte luminosa antropica ci sembra



Silvia Ontario, dalla serie fotografica *La Notte*, 2022 - in corso

ancora più buia, ogni rumore e ogni movimento risulta amplificato, a dimostrazione di come la paura abbia permesso la nostra evoluzione, la stessa paura che forse oggi è uno degli ultimi istinti naturali rimastoci.
Così come non sembra possibile anche solo immaginare un modello socio-politico-economico alternativo al capitalismo, che ha portato a soffocare ogni rivendicazione libertaria, sostituendola con una nuova forma di disillusione sociale. Quest'ultima si struttura come una sorta di auto-convincimento di matrice quasi religiosa, una credenza radicata che distrugge ogni forma di visione altra, determinando l'impossibilità di poter vedere aldilà, di poter immaginare un esito differente dove sia fattibile vivere al di fuori di questa precarietà sociale, concedendoci solo soluzioni fittizie per arginare e sopportare il peccato capitalista.

Come anticipava il filosofo e sociologo Mark Fisher, gli eccessi della crisi ecosistemica trovano conforto in una forma di depressione generazionale che non può in nessun modo trovare una via altra al capitalismo stesso: un'ipotetica fuga risulta solo una mitigazione dei suoi eccessi peggiori. Qualsiasi tentativo di localizzare un'origine identitaria diventa futile. L'Io rimane statico – ristagnato – bloccato in una stasi tra la non-vita e la non-morte: «inquietante in quanto tale»[7], esausto dall'inedia e da un avvilimento collettivo.

Il fantasma (quindi) diventa simbolo rivoluzionario: il successo viene perpetrato dal banchetto della carne. Laddove un lauto pasto cannibalistico – perpetrato da un sistema che si nutre dell'essenza stessa del vivente – si trova dinanzi a una figura svuotata da ogni materia corporea, si crea uno stallo a questo sistema a mo' di cane mangia cane.

Cosa (ri)vogliono gli animali-fantasma? Li abbiamo forse derubati di un qualcosa che spettava loro di diritto?
Non si tratta solo di un sentimento nostalgico nei confronti di ciò che è stato o che sarebbe potuto essere ma del timore di ritrovarsi a guardare un passato perduto proiettato però verso un futuro già vecchio e stanco, che ci salta a piè pari.
Il terrore di perdere tutto e fare un enorme balzo all'indietro.
Forse non c'è mai stato futuro per nessuna specie vivente, ma non è come ce l'aspettavamo.

[1] John Berger, *Sul guardare* (2003), in *Perché guardiamo gli animali?*, il Saggiatore, Milano, 2016, p. 29.

[2] *Ivi* p. 32.

[3] Concetto approfondito da Donna Haraway a partire dall'analisi delle nostre profonde connessioni con i cani e altre "creature" non umane in *The Companion Species Manifesto*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003.

[4] Donna Haraway, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma, 2019, p. 103.

[5] Istituto Superiore per la Protezione e la Ricerca Ambientale, *Quanta biodiversità abbiamo nel mondo? Quanta ne perdiamo?,* isprambiente.gov.it.

[6] Mark Fisher, *Il nostro desiderio è senza nome. Scritti politici. k-punk/1,* Minimum Fax, Roma, 2020, p. 145.

[7] In riferimento all'*Hauntology*, una parola macedonia francese di *hanté* e *ontologie*, ovvero "fantasma"/"ossessione" e "ontologia". È un concetto coniato dal filosofo Jacques Derrida in *Spettri di Marx*. Si riferisce a una disgiunzione temporale nostalgica nei riguardi di un ipotetico futuro perduto; un fantasma: «né presente, né assente, né morto». Per approfondire: Jacques Derrida, *Spettri di Marx,* Raffaello Cortina Editore, Milano, 1993.



Olivier Russo, *Cane (Lyskha) e covone, 2021*



Olivier Russo, *FREAKy FOLK (reprise)*, 2023

. sette fiamme per rinascere .

di Stefano Ferrari

85%
La quota non residua di esseri
che in piena glaciazione del manto terrestre
assistettero
alla luce di una stella brillare
dopo aver estetizzato la fiamma madre
nel giorno più splendente
della loro essenza
si sono dati
come memorie di codici chimici passati
In piena assiderazione
non fu tanto piacevole ricevere un po' di calore
Come entità non adattabili a sufficienza
per garantire generabilità di futuro
incapaci di diversificarsi
di assorbire energia dal circostante
e riemetterla mutata
si estinsero
Contenitori trasformatori di messaggi
di un infinito telefono senza fili
che a causa del sottofondo circostante
storpiarono la staffetta
fonemi e fonogramma
sbiascicati
per un allappamento improvviso
sussurrati all'orecchio successivo
In cima a questo tetto
cerco di intravedere i rimasugli
di questa percentuale
che con clemenza
lascia il suo quindici per cento
di strascichi
In memoria di quello che siamo stati
vi auguro di poter esser meglio

Così avrebbe potuto recitare
un fossile
tra Ordoviciano e Siluriano
più di quattrocentomila anni fa.

82%
e ci risiamo
per la seconda volta
questa palla roteante
si dimostra riluttante alla continuità
La costanza
non è un parametro
da lei considerabile in eterno
L'evento Keller risparmiò poco più
della supernova
ma resettò
attraversando l'eliminazione di biodiversità
evento che la vita stessa
non poteva accettare dopo tanto sforzo
_passando per l'annientamento
del sottile strato
che ci protegge dall'universo
privando e resettando
ogni gas buono alla vita
Anche dal Devoniano superiore
i fossili
continuano ad augurarmi
buon auspicio.

96%
la quantità di possibilità
che una fiumana
di distese infiammate
fondesse il nostro mondo
Forse un segno già allora
Già tre milioni di anni fa
una fusione planetaria di basalto
cambiò radicalmente
ogni potenzialità
di riproduzione nello spazio
Una tabula rasa di 1500°
Con la chiusura del Permiano Triassico
avverto un mio personale bisogno
di ricordare
le fattezze e concatenazioni
dell'evento che li ha travolti
Aumento di temperatura
Acidificazione
Posso presumere
che non siano circostanze piacevoli.

76%
della popolazione
Triassico _ Giurassico
rivide lo scenario precedente
vulcani in piena acne
e
corpi stellari morbosi
L'erosione del mantello
pensò a riequilibrare
un nuovo
precedente
status
Le impronte dei superstiti
danno animo ad identità passate
specificando
quale fosse la loro com_posizione.

75%
la quantità
di folcloricissimi esseri piumati
presi alla sprovvista di riparo
durante l'arrivo di un intruso
un alieno che torna a far visita
scontento
di come le basi avessero giocato
Schizza e trafigge tutto ciò che è radente al piano
alla superficie
Così tra i pochi graziati
ci troviamo gli abitanti degli interstizi
i livelli più protetti
al momento dell'impatto
Una forte speranza
quella di tramandare in primis

13%
attualmente è tutto
quello che riusciamo a contare
quello che non rimane
di quanto scoperto
or mai perso.

75%
quanto devastato sulle terre emerse
quanto umanamente rivoluzionato
da parte nostra
Dalla terra la materia si riversa nelle acque
così tutti gli elementi ritornano
nel grande fluido planetario
digeriti e metabolizzati.

93%
il calore assorbito dagli oceani
provocato da anidride carbonica
che impiega esponenzialmente
più tempo per manifestarsi
Si sta addolcendo e scaldando
Si sta acidificando e salinizzando
Sciogliendo esoscheletri
Sostituendo
i mulinelli che garantivano ricambio
fra gli interstizi fluidi
Generando
tornadi ed inondazioni
Infuocate
che riporteranno tutto ad un'enorme massa
viscosa e polverosa

La rivoluzione neolitica
gettò le basi
per agricoltura e pascolo
che ridimensionarono

ciò che ci ha permesso di esserci oggi
fare da tramite
comprendere che orchestra
ha un primo violino per volta
e lo stress a cui è sottoposto
non può essere eterno
Mi guardo così attorno
e noto
la cosa
che anche un broker
ludopatico
in piena analisi strategica
vedrebbe
è che
le percentuali di genocidio
si stanno abbassando
l'ultima grossa eliminazione
di una fetta di traccia evolutiva
ha lasciato entrare in scena
i parassiti di un tempo
i saprofagi
un vero passe-partout di generosità

66%
di vita
che non rimane
della grande massa fluida
che ci permette il secondo
respiro
ogni giorno

foreste ed ecosistemi
apparecchiando lo spazio abitativo su gusto umano
diminuendo le biodiversità
la diversificazione delle infinite possibilità
di rimescolamento
di più specie
che abitano lo spazio
che lo/si riproducono

Introdurre
Esportare
Innestare
Specie invasive
aumentò precipitosamente
la pendenza statistica
della diminuzione di variazione

Indebolì la catena
costringendola a non potersi diversificare
La riproduzione massiva della propria prole
l'impennata demografica
ha spiazzato ogni teoria esponenziale
Temprati alla maggior parte del pianeta
ci diffondemmo sulle terre emerse
sempre più sproporzionalmente
rispetto alle risorse

Per ultima
ragazza madre
della più grande
aratura biologica e genetica
La polimerizzazione capitalizzata
Plasticosa e modellabile
irreversibile , , , o così si pensava
devastatrice , , , si supponeva
La giovane partorente
dette alla luce una progressiva e celata
coltivazione del calore
un processo a cui
biologicamente e ciclicamente
siamo obbligati a sottoporci

Per evitare di scottarsi
ed evitare di ripartire dagli invincibili tardigradi
bisognerà collettivamente
lasciarsi ispirare dal calore come unica forma
Energia _ Distruzione
Fotosensibilizzarci come vegetali
Fondere anziché dividere
Atomizzare i ragionamenti
Ricorallizzare i confini che oramai sono sempre più netti
Farci un po' da parte
ancora del 30%
lasciarne il 50%
quanto più disumanizzato possibile
Simbiontare tra i nuovi luoghi che cediamo

Certo
Un incendio non è un abbandono
è un tornare con modi differenti a riconsiderare lo spazio

è un invito all'evoluzione

Biosfera Nemos Garden per coltivare sott'acqua
tunnel sottoterra per lo spostamento
abitazioni seminterrate
un incentivo a considerare nuovi spazi per esser meno
invasivi in un solo livello
Addensarci piuttosto che dilatarci
l'opposto che ci farebbe fare il calore
Smettere di prelevare e usare quanto già estratto
mineralmente e geneticamente

Abbandonare il sogno di abbandonare

Sulla terra c'è speranza
e scappare è un sacrificio troppo alto che pochi
scelti male
non subirebbero

Nè Luna nè Marte
Solo più ingegnosi e curiosi sulla Terra
Per poi un giorno
avere le forze e il supporto
per poter tornare nomadi
nello e dello spazio

settima fiamma come rinascita infra epidermica
fare debbio per fare masting

bruciare per evolvere

Io.
Ringrazio tutto quanto è scorso attraverso la mia percezione e sensazione.
Auspico scorrerà altrettanto materiale nel futuro della transcultura che stiamo intessendo.
Sono grato per quanto ogni istante mi sia nutrito da ciò che mi accompagna.
Tu.

Refusi
di Benedetta Manzi

viaggio in preda al reale preda il verso è quello

Biografie
di artistə e scrittorə

Marco Bellinzona (Bergamo, 1996), si definisce “fisso copywriter e a volte giornalista”. Felicemente filosofo, per lavoro presta parole alla pubblicità, per passione le regala alle riviste.

I disegni, archivi di foto e appunti interrotti e ritagliati di **Lorenzo Bonaccorsi** (Catania, 1997) lasciano sempre smarrito il conto dei ruggiti del suo cuore. Il segno tremante può portare a qualcosa di veloce, ripido e spigoloso ma, immense in ogni linea, governano solo l’angoscia e l’amore. Il suo processo creativo può essere paragonato a una veglia, verso la quale, silenziosamente devota cerca la profondità silenziosissima di ogni suo separarsi dall’amore. Solo l’amore, sempre l’amore. Ricordi incandescenti, smarriti sogni e presenze di sentimento, solcano con accordi di malinconia ogni sua creazione.

Roberto Casti (Iglesias - SU, 1992) è un artista, musicista e scrittore. Vive e lavora tra Milano e Iglesias, in Sardegna. La sua ricerca artistica include diversi linguaggi tra i quali video, performance, installazione, pittura e suono. Con il collettivo trans-disciplinare *The Boys and Kifer*, nato nel 2014 come band musicale fittizia, indaga nuovi metodi di comunità e convivenza attraverso la partecipazione di numerosə artistə, musicistə e teoricə. Ha collaborato ed esposto in diversi spazi e istituzioni quali MACRO (Roma), IUNO (Roma), MAN (Nuoro), FRAC di Corte (Francia), Marsèlleria (Milano), PAV - Parco Arte Vivente (Torino), OGR - Officine Grandi Riparazioni (Torino) e Accademia di Belle Arti di Brera (Milano). Ha pubblicato articoli per Nero On Theory, Kabul Magazine e Antinomie. Nel 2023 ha partecipato alla pubblicazione di *Soft Crash*, libro collettivo prodotto dal museo MACRO di Roma.

Traian Cherecheș (Bucarest, 1989) è nato quando l’Europa dell’Est si è ricongiunta all’Occidente, per questo ha vissuto contemporaneamente due infanzie: la sua e quella del suo Paese e regione d’origine. Queste prime esperienze di intersezione (o anche di coincidenza) con tutti i suoi strati traumatici e rivelatori, tra la propria vita e la storia con la “S” maiuscola, sono state affiancate dall’ambivalenza di quello che Francis Fukuyama proclamò, in quel momento di riunificazione, come la “fine della storia” (che, col tempo, si sarebbe rivelata come il trionfo del-

la globalizzazione), ma che in realtà coincideva con l'inizio di una nuova epoca, ancora sconosciuta. Segnato da questa continua possibilità di riconversione del negativo in positivo e della fine in un nuovo inizio, Traian Chereches rifiuta il catastrofismo ambientale, ma lo fa con attenzione e lucidità, recuperando ludicamente le forme del passato e cercando di riparare i giocattoli della storia trattandoli come materia di una possibile nuova storia.

Michele Damna (Verona, 1996) dal 2019 lavora nel campo della comunicazione come copywriter. Nasce come scrittore di racconti, ma nel tempo ha sviluppato un forte interesse per la componente grafica della parola, attraverso gli elaborati di – tra gli altri – Marinetti, Belloli, Mallarmé, del Gruppo 70, di Jim Joe, Franz Mon, e apprezzando al contempo grafici come Carson, Scher e la scena dell'astrattismo dei primi del Novecento. Ha così incentrato la sua ricerca sulla possibilità di unire la narrazione classica a un utilizzo tridimensionale della parola. *ANIMALE* è il primo volume realizzato, a cui si affiancano una serie di poster, grafiche e quadretti.

Pierluca Esposito (Castelnuovo del Garda - VE, 1990) vive a Torino da dieci anni e lavora come fotografo freelance, dopo aver conseguito una laurea in Scienze della Natura. Ha pubblicato diversi articoli su La Lettura che lo hanno anche condotto a compiere due viaggi in Polonia e Ucraina. Da un paio di anni scatta per lə autorə di Einaudi editore. Selezionato per *Contemporary Documentary Photography* di Yogurt Lab.

La ricerca di **Stefano Ferrari** (Ferno - VA, 1996) persegue la fascinazione per altre forme di vita non umane e l'entomologia come catarsi dell'impatto antropico. Con un approccio multidisciplinare, l'artista mostra luoghi possibili di ascolto, di connessione, di speranza, invitando ad assistere a un momento magico in cui l'artificio si pone come sostituto della presenza umana e come possibilità per il mantenimento di un habitat. Emblematica è la recente serie *Feeding Station*, con la quale l'artista installa luoghi di sosta e osservazione per animali, creando occasioni per ripopolare i territori antropizzati.

Selene Ghiglieri (Milano, 1995) è cresciuta a contatto con molteplici pratiche creative. Dopo un breve periodo vissuto a Firenze, torna a Milano attratta dalle arti contemporanee, si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano, dove si laurea con lode nel 2021 con una tesi sulla memoria collettiva. Studia Editoria Visiva alla BAUER di Milano. L'artista lavora con molteplici supporti, mescolando tecniche che rendono l'opera sporca, materialmente grezza, e organica. Espone allo Spazio Leoncavallo (Milano) nell'ambito delle mostre *Orninautilus, Leorama* e *Psichedelic Garden*, curate dal collettivo Contemporanea:mente. Partecipa a *Inclusioni* presso il Castello di Vigevano, a cura di Edoardo Maffeo e Isabella Passadore, ed espone al Festival del Tempo a cura di Roberta Melasecca. Nel 2022 partecipa alla residenza artistica *AADK*, presso lo Spazio Centro Negra di Blanca, Murcia (Spagna). Nel 2023 si trasferisce a Madrid lavorando come tirocinante per la casa editrice Altamarea. Nella capitale spagnola ha partecipato alla fiera d'arte Cuttoo, alla mostra *Inferno Squisito* presso la libreria La Hora Azul e alla mostra *MW* presso lo spazio Complices.

Virginia Maciel da Rocha (Prato, 2000), nata e cresciuta in una piccola provincia toscana da madre italiana e padre brasiliano, non riesce a definirsi né di un Paese, né dell'altro. È attualmente studentessa magistrale al corso CITEM (Cinema, televisione e produzione multimediale) presso l'Università di Roma Tre. Si occupa come giornalista freelance di recensire le ultime uscite cinematografiche per varie testate quali Exibart, Ginkgomag (trimestrale cartaceo) e segue il magazine online uncleyanco, incentrato su cinema e arti visive. Scrive nella convinzione che le parole stampate su carta non siano né mero intrattenimento, né una manifestazione artistica fine a se stessa, ma, come ogni forma d'arte, possano e debbano cambiare il mondo.

Anna Maconi (Voghera - PV, 1996) è artista visiva e ricercatrice. La maggior parte dei suoi lavori si concretizza in progetti audiovisivi ed editoriali. Anna si è laureata con lode alla facoltà di Design e Arti della Libera Università di Bolzano, dove ha ricevuto due borse di studio per frequentare i dipartimenti di fotografia presso la FH Gestaltung Bielefeld in Germania e alla Bezalel Academy di Arti e Design di Gerusalemme. Nel 2021 conclude il master in Arti Audiovisive e Film-making presso LUCA, Bruxelles. Dal 2016 si dedica al progetto di editoria indipendente *Makvol projects*, con cui partecipa a diverse fiere europee. Dal 2018 ha svolto lavori diversi come fotografa di studio, copywriter e grafica nel settore della cultura e della moda. Vive e lavora a Milano.

Benedetta Manzi (Guardiagrele - CH, 1994) è un'artista visiva che indaga il rapporto tra immagine e parola. Laureata in Italianistica e specializzata in Fotografia, attualmente vive e lavora a Milano.

Caterina Nebl (Cles - TN, 1993) si laurea alla Facoltà di Design e Arti presso la Libera Università di Bolzano nel 2018,

dove coltiva l'interesse per la progettazione e l'arte. Parallelamente agli studi curriculari approfondisce, a partire dal 2009, lo studio del teatro e delle arti performative seguendo corsi e laboratori in Italia e all'estero, con particolare attenzione al lavoro sul corpo, la performance, la *clownerie*, il teatro per l'infanzia. Tra gli importanti incontri formativi, le masterclass con il clown e regista Peter Shub (Germania), il corso di alta formazione *Il Ritmo Drammatico* presso Societas (ex compagnia teatrale Societas Rafaello Sanzio, Cesena) condotto da Chiara Guidi e Claudia Castellucci. Nel 2019 ha creato il personaggio della Signorina Bo (Lady Bo, a seconda di dove si trova) protagonista di performance, laboratori di teatro, gioco e progetti artistici. Ha lavorato come libraia presso Corraini Edizioni, collabora da diversi anni con realtà dedicate al mondo dell'infanzia per la creazione di laboratori creativi e spettacoli per i più piccoli.

Silvia Ontario (Bergamo, 1996) svolge la sua ricerca tra Bergamo e Milano. Si è laureata al biennio specialistico di Arti Visive e Studi Curatoriali presso NABA, sempre a Milano. Precedentemente ha frequentato il triennio di Arti Visive all'Accademia di Belle Arti G. Carrara di Bergamo. Nel 2022 dà vita, insieme a Olivier Russo, a - *Fania* * un progetto artistico di ricerca multidisciplinare guidato dall'intento di relazionare le riflessioni ecosistemiche/ambientali allo spettro hauntologico.

Sofia Rasile (Bergamo, 2001) consegue il titolo di laurea triennale nel 2023 presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, con una tesi che tratta l'iperproduttività nel mondo dell'arte. Ha completato precedentemente un Erasmus presso la Universitat de Barcelona nella Facultad de Bellas Artes che le ha permesso di ampliare le sue prospettive. Dopo un'esperienza in veste di storica dell'arte nella galleria di arte contemporanea BcmA, a Berlino, sta attualmente coltivando la sua inclinazione curatoriale. I suoi interessi si estendono inoltre alla creazione di progetti artistici, attraverso i quali esprime la sua personale visione del mondo e affronta tematiche sociali.

Laureato in Comunicazione e Design presso il Politecnico di Torino, **Davide Robaldo** (Torino, 1994) ha trovato nel suo percorso di studi le basi per sviluppare una ricerca artistica che passa dalla pittura, dalla scrittura e dall'installazione. La sua indagine è profondamente legata ai riti precari dell'individuo in relazione all'ambiente. Trova la sua estetica nel paradosso, in contesti quasi sempre folli e giocosi.

Olivier Russo (Bergamo, 1994) è un sound ma anche visual artist e ricercatore hauntologico, che pratica tra Bergamo e Milano. Ha conseguito la laurea di biennio specialistico di Arti Visive e Studi Curatoriali presso NABA, a Milano. Precedentemente ha frequentato il triennio di Arti Visive presso l'Accademia di Belle Arti G. Carrara di Bergamo. Dal 2022 collabora con Silvia Ontario al progetto - *Fania* *.

Gianluca Tramonti (Livorno, 1992) ha studiato presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze, indirizzo Grafica d'Arte dove, nel 2021, conclude il biennio di Nuovi Linguaggi Espressivi. Durante il triennio frequenta ad Anversa la Royal Academy of Fine Arts. Nel 2019 si specializza in Grafica d'Arte presso la Fondazione Il Bisonte, a Firenze. Dal 2020 lavora come assistente d'artista tra Firenze e Milano.

Arianna Tremolanti (Roma, 1994) è una curatrice indipendente e autrice; scrive saggi e racconti per riviste di cultura visuale, tra le quali Kabul Magazine, Panteon, Juliet, Inactual Magazine. La sua ricerca si rivolge all'intersezione tra testo visivo e letterario, tra parola e immagine, attraverso un approccio teorico e critico di tipo comparatista. È co-fondatrice della residenza per artistə emergenti *Uva artist-in-residence*.

Bibliografia, sitografia e filmografia

per approfondire

Bibliografia

Agamben Giorgio, Deleuze Gilles, *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata, 2011.

Ahmed Sara, *Vivere una vita femminista*, Edizioni ETS, Pisa, 2022.

Barthes Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1979.

Bell David, Binnie Jon, Holliday Ruth, Longhurst Robyn, Peace Robin, *Pleasure Zones: Bodies, Cities, Spaces*, Syracuse University Press, New York, 2001.

Berger John, *Perché guardiamo gli animali?*, il Saggiatore, Milano, 2016.

Bernini Lorenzo, *Le teorie queer: Un'introduzione*, Mimesis, Milano, 2017.

Bernini Lorenzo, *Apocalissi queer, elementi di teoria antisociale*, Edizioni ETS, Pisa, 2018.

Bernini Lorenzo, *Eterotopie quotidiane. Foucault tra critica e post-critica, le iene nella sauna e il sesso anonimo tra maschi,* in «Politica & Società», n. 2, maggio-agosto, 2018.

Bernini Lorenzo, *Il sessuale politico. Freud con Marx, Fanon, Foucault*, Edizioni ETS, Pisa, 2019.

Bersani Leo, *Is the Rectum a Grave? And other essays*, The University of Chicago Press, Chicago, 1987.

Bersani Leo, Dutoit Ulysse, *Caravaggio's Secrets,* MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1998.

Betsky Aaron, *Building Sex: Men, Women, Architecture and the Construction of Sexuality*, William Morrow, New York, 1995.

Borges Jorge Luis, *Finzioni*, Adelphi, Milano, 2013.

Borges Jorge Luis, *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano, 1981-2004.

Borges Jorge Luis, *Borges. Tutte le opere*, Vol. 1, Mondadori, Milano, 1984.

Butler Judith, *L'alleanza dei corpi, Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, Nottetempo, Milano, 2017.

Curtis Deborah, *Touching from a Distance. Ian Curtis and Joy Division*, Faber and Faber, Londra, 1995.

de Lauretis Teresa, *Freud's Drive: Psychoanalysis, Literature, and Film*, Palgrave/Macmillan, Londra, 2008.

De Giuli Matteo, Porcelluzzi Nicolò, *Medusa. Storie della fine del mondo (per come lo conosciamo)*, Nero, Roma, 2021.

De Munk Maries, Gielen Pascal, *Fragility, To touch and Be Touched*, Valiz, Amsterdam, 2020.

Derrida Jacques, *Spettri di Marx*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1993.

Desiati Mario, *Spatriati*, Einaudi, Torino, 2021.

Edelman Gerald M., *Più grande del cielo. Lo straordinario dono fenomenico della coscienza*, Einaudi, Torino, 2004.

Fernández Pan Sonia, *Humans are ecohazards, machines too, in Institute for Postnatural Studies' Compost Reader*, Cthulhu Books, Tallinn, 2021.

Fisher Mark, *Realismo capitalista*, Nero, Roma, 2018.

Fisher Mark, *Il nostro desiderio è senza nome. Scritti politici. k-punk/1*, Minimum Fax, Roma, 2020.

Fontcuberta Joan, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Einaudi, Torino, 2018.

Foucault Michel, *Des espaces autres*, in «Architecture, Mouvement, Continuité», n. 5, ottobre 1984.

Foucault Michel, *Il gay sapere* (1978), in «Aut aut», Vol. 331: Michel Foucault e la storia della sessualità, settembre 2006.

Gogol Nikolaj, *Le anime morte*, Einaudi, Torino, 2019.

Graeber David, *Oltre il potere e la burocrazia. L'immaginazione contro la violenza, l'ignoranza e la stupidità*, Elèuthera, Milano, 2013.

Graeber David, *Dialoghi sull'anarchia*, Elèuthera, Milano, 2021.

Halberstam J. Jack, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*, NYU Press, New York, 2005.

Halberstam J. Jack, *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, Durham, 2011.

Han Byung-Chul, *La società della trasparenza*, Nottetempo, Milano, 2014.

Han Byung-Chul, *La società della stanchezza*, Nottetempo, Milano, 2020.

Haraway Donna, *The Companion Species Manifesto*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2003.

Haraway Donna, *Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto*, Nero, Roma, 2019.

Lavigne Emma, *Pierre Huyghe, Paris: Centre Pompidou*, Centre Pompidou, Parigi, 2013.

Leloup Jean-Yves, *Artistas sin obra: I would prefer not to*, Acantilado, Barcellona, 2014.

McEwan Ian, *Bambini nel tempo*, Einaudi, Torino, 1987.

Melville Herman, *Bartleby lo scrivano: una storia di Wall Street*, SE, Milano, 2013.

Pasolini Pier Paolo, *Ragazzi di vita*, Garzanti, Milano, 1955.

Pasolini Pier Paolo, *Ali dagli Occhi Azzurri*, Garzanti, Milano, 1965.

Preciado Paul B., *Dysphoria Mundi*, Fandango Libri, Roma, 2022.

Sontag Susan, *La coscienza imbrigliata al corpo*, Nottetempo, Milano, 2019.

Squarotti Giorgio Bárberi, *Venere e Marte: le allegorie della pace*, in «Lettere italiane», n. 40, ottobre-dicembre 1991.

Stavrides Stavros, *The city as Commons*, ZED, Londra, 2021.

Sitografia

Agostino, *Le Confessioni*, X, 35, augustinus.it.

Ciavoliello Giulio, *Biennale di Venezia. La parabola di Tehching Hsieh*, Artribune.com, 4 giugno 2017.

Finocchiaro Laura, *Diario di lavorazione del film Mamma Roma*, archivioannaaagnani.it, 25 ottobre 2018.

Istituto Superiore per la Protezione e la Ricerca Ambientale, *Quanta biodiversità abbiamo nel mondo? Quanta ne perdiamo?*, isprambiente.gov.it.

Groys Boris, *Comrades of Time*, in «e-flux Journal», n. 11, dicembre 2009.

Gandy Matthew, *Queer ecology: nature, sexuality and heterotopic alliances*, in «Environment and planning D: Society and Space», Vol. 30, n. 4, luglio 2012.

Lombardia Ira, sito dell'artista, iralombardia.com.

McKernan Bethan, *Davies Harry, 'The machine did it coldly': Israel used AI to identify 37,000 Hamas targets*, Theguardian.com, 3 aprile 2024.

Museums Quartier Wien, *Productive Work – What is it supposed to be?*, mqw.at.

Rogalska Alicja, *Tear dealer*, artexchange.org.

Tehching Hsieh, sito dell'artista, tehchingsieh.net.

Tasso Torquato, *Il giardino di Armida (Gerusalemme Liberata, XV, 53-66; XVI, 1-16)*, Letteraturaitaliana.weebly.com.

Filmografia

Accattone (1961) di Pier Paolo Pasolini.

Control (2007) di Anton Corbijn.

Mamma Roma (1962) di Pier Paolo Pasolini.

Uccellacci e uccellini (1966) di Pier Paolo Pasolini.

L'associazione culturale no profit **Genealogie del Futuro** nasce nel 2021 a partire dal desiderio di generare nuove visioni interdisciplinari nell'ambito della cultura visuale contemporanea.

xenia è il progetto editoriale indipendente di Genealogie del Futuro, con cadenza semestrale. Ospitando contenuti eterogenei – scritti teorici e critico-artistici, interviste, illustrazioni e opere visive – ogni numero approfondisce una parola chiave, selezionata in base all'attualità e a esigenze condivise, capace di accogliere plurime declinazioni di approfondimento.

In copertina
Pieter Bruegel il Vecchio, *La Danza nuziale*, 1566
© Wikimedia Commons

xenia UNO
giugno 2024

ISSN
3035-0557

Editore
Genealogie del Futuro
Ass. culturale no profit
Viale Enrico Forlanini, 50/7 – 20138 Milano
info@genealogiedelfuturo.com
genealogiedelfuturo.com

Redazione
Ljuba Ciaramella
Piermario De Angelis
Anita Fonsati
Matteo Gari
Angela La Rosa
Alessandra Sebastiano

Contributors sezione scrittura
Marco Bellinzona
Roberto Casti
Stefano Ferrari
Virginia Maciel da Rocha
Benedetta Manzi
Silvia Ontario
Sofia Rasile
Olivier Russo
Arianna Tremolanti

Contributors sezione visiva
Lorenzo Bonaccorsi
Traian Chereches
Michele Damna
Pierluca Esposito
Selene Ghiglieri
Anna Maconi
Caterina Nebl
Davide Robaldo
Gianluca Tramonti

Progetto grafico a cura di Genealogie del Futuro

Font da Cufon Fonts