

Il colpo di fucile tra *performance* e pittura moderna: per un *ansambl' anacronistico*¹

Angela Mengoni

Come suggerisce lo stesso termine di *semiosfera*, la modellizzazione spaziale ha un ruolo cruciale nella descrizione delle dinamiche di produzione del senso che percorrono il sistema generale della cultura proposta da Lotman. Un elemento atomico (il mero schema composto da emittente, destinatario e da un canale che permette loro la comunicazione) non può gettare luce sui processi semiotici più generali e complessi in un percorso di generalizzazione 'cartesiano', poiché ogni parte del sistema funziona in quanto immersa in uno *spazio* semiotico. Seguendo il modello della *biosfera* del biologo Vernadskij, Lotman chiamerà "semiosfera" questo sistema in cui il rapporto reciproco tra gli elementi "non è una metafora ma una realtà"². Spazio semiotico necessario all'esistenza e al funzionamento dei linguaggi, presupposto dei singoli fatti comunicativi e dei singoli testi che interagiscono costantemente con esso, la semiosfera non è mappabile attraverso la somma dei singoli mattoni del sistema, ma piuttosto conoscibile attraverso di essi, in quanto partecipi di una complessa rete di relazioni intrinsecamente dialogica³. Il modello spaziale 'sferico' delle dinamiche culturali è funzionale alla riflessione sulla dialettica tra centro e periferia e tra interno ed esterno. La questione dei confini è infatti fondamentale sia rispetto a quel fuori della semiosfera (intesa in

¹ Relazione presentata al convegno "Incidenti ed esplosioni. A. J. Greimas e J.M. Floch. Per una semiotica delle culture", Venezia, IUAV, 6-7 maggio 2008.

² J.M. Lotman, 1985, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, p. 56.

³ La celebre metafora di Lotman è quella per cui riunendo delle bistecche non si potrà ottenere un vitello, che pure è il presupposto di quelle bistecche. Nella sua introduzione ad una raccolta di scritti inglesi di Lotman, Umberto Eco propone una metafora in cui la dimensione dell'intreccio è evidente, quella della foresta: "If we put together many branches and great quantity of leaves, we still cannot understand the forest. But if we know how to walk through the forest of culture with our eyes open, confidently following the numerous paths which criss-cross it, not only shall we be able to understand better the vastness and complexity of the forest, but we shall also be able to discover the nature of the leaves and branches of every single tree (U. Eco "Introduction" in J.M. Lotman, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, trad. Ann Shukman, prefazione di Umberto Eco, London-New York Tauris & Co, 1990, p. XIII).

senso globale) ove “non può esservi né comunicazione, né linguaggio”, sia rispetto all’interazione tra semiosfere differenti, sistemi semiotici locali separati e, al contempo, messi in relazione da confini. Attraverso questi confini porosi avvengono quelle operazioni di traduzione e di costruzione dell’*altro* da parte del (e funzionalmente al) *proprio*, che costituisce uno dei noccioli di maggiore attualità ed interesse del pensiero lotmaniano. Spazi semiotici “erosi e pieni di forme transitorie” costituiscono allora la “realtà della semiosi”: l’*irregolarità* del sistema è il principio generatore di senso che è al cuore di ogni cultura e dello sviluppo plurale delle sue manifestazioni, in base a dinamiche di asimmetria e binarismo⁴. *Sfera*, (a)simmetria, confine, centro, periferia sono alcuni dei termini che regolano questa grande modellizzazione spaziale. Eppure, anche nella preminenza della strutturazione topologica, la dimensione temporale è dichiarata da subito fondante per il modello delle dinamiche culturali. Anzitutto perché la ‘profondità temporale’ della memoria è dichiarata necessaria alle dinamiche del tessuto globale della cultura e di ogni sottostruttura o singolo testo che ne fa parte: “La semiosfera ha una profondità diacronica perché possiede il sistema complesso della memoria e non può funzionare senza di esso. Del meccanismo della memoria, oltre alle singole sottostrutture semiotiche, è dotata anche la semiosfera nel suo insieme”⁵. Accanto a questa stratificazione diacronica, che dota la semiosfera di spessore temporale, si intravedono però dinamiche temporali più complesse. La semiosfera è infatti attraversata da processi di diversa velocità evolutiva, tanto che “nel tessuto reale della cultura la non sincronia non è uno scarto casuale ma una regola”⁶. L’irregolarità strutturale interna dello spazio semiotico (garanzia della produttività semiotica che lo anima) è, evidentemente, anche una *eterogeneità* temporale, non solo perché zone di dinamismo convivono con zone di maggiore staticità nella semiosfera considerata in un momento dato, ma anche perché una relazione *dialogica* tra tempi differenti è sempre attiva nello spazio semiotico. La metafora utilizzata da Lotman è quella della sala di un museo, un mondo percepito sincronicamente, ma nel quale convivono (e collidono) oggetti creati in epoche differenti:

Immaginiamo la sala di un museo nella quale siano esposti oggetti appartenenti a secoli diversi, iscrizioni in lingue note e ignote, istruzioni per la decifrazione, un testo esplicativo redatto dagli organizzatori, gli schemi di itinerari per la visita della mostra, le regole di comportamento per i visitatori. Se vi collochiamo anche i visitatori con i loro mondi semiotici, avremmo qualcosa che ricorda il quadro della semiosfera. L’irregolarità strutturale dello spazio semiotico è la riserva dei processi dinamici ed è uno dei meccanismi di elaborazione di nuove informazioni all’interno della semiosfera⁷.

⁴ “Every living culture has a ‘built-in’ mechanism for multiplying its languages” (ID., *Universe of the mind* cit., p.124).

⁵ ID., *La semiosfera* cit., p. 69. Non vi è da sorprendersi che la memoria nutra le dinamiche della semiosfera intera, se è vero che anche la biosfera di Vernadskij si fonda su una intima interconnessione tra strati viventi che si è formata “attraverso l’intero tempo geologico” (*Izbrannye sochineniya*, vol. 5 Mosca 1960, citato in ID., *Universe of the Mind* cit., p. 125). Negli ultimi scritti Lotman ancora la critica del sistema monolingustico alla questione del tempo e della memoria: “La trasmissione di informazione all’interno di una ‘struttura senza memoria’ garantisce realmente un alto grado di identità. Se noi ci rappresentiamo l’emittente e il destinatario dotati di codici uguali e totalmente privi di memoria, allora la comprensione tra di loro sarà perfetta, ma il valore dell’informazione trasmessa sarà minimo, e la stessa informazione rigorosamente limitata” (ID., *Kul’tura i vzryv*, Mosca, Gnosis, 1993; trad.it. *La cultura e l’esplosione*, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 14).

⁶ ID., *La semiosfera* cit., p. 67.

⁷ Ivi, p.64. Un brano analogo nell’edizione inglese si sofferma sul problema del concetto di ‘evoluzione’ della cultura: “As an example of a single world looked at synchronically, imagine a museum hall

Le complesse dinamiche dialogiche tra questi tempi differenti sono allora un principio produttivo altrettanto importante delle dinamiche di confronto con un *altro* situato oltre i confini culturali. Quello che la metafora lotmaniana prefigura come elemento costitutivo e non episodico dei fatti culturali è il gioco di tempi che li attraversa se, come ha scritto Lotman qualche anno più tardi, proprio nel testo in cui egli ha più a fondo indagato la questione delle relazioni temporali negli insiemi artistici, “nel museo bisogna giocare e non contemplare”⁸.

Lotman tornerà, nei suoi ultimi lavori, sul problema dell’interazione tra testi di epoche diverse e sulla reciproca rilettura – del presente, ma anche del passato – che essa attiva. L’oggetto di riflessione di questo contributo sarà proprio il dialogo tra tempi differenti che attraversa un ristretto corpus di opere d’arte: ci interrogheremo su come un’opera contemporanea *riattivi* e contribuisca a reinterpretare la relazione tra due opere della modernità: una performance del 1971 ‘illuminerà’ così il modo in cui una celebre tela di Edouard Manet ha iscritto al proprio interno il dialogo con dei lavori di Goya che la precedono di poco più di cinquant’anni. Un testo del presente fa brillare la “mina inesplosa” di un percorso di senso che attraversa queste opere del passato e che si rivela nella ricomposizione dialogica tra testi. Allo stesso tempo, l’opera del presente è riconfigurata ed illuminata da quella esplosione.

Nell’ambito di una riflessione sulle dinamiche esplosive della cultura, cercheremo allora di rintracciare, soprattutto negli scritti dell’ultimo Lotman, il *fil rouge* delle collisioni anacronistiche come motori di emergenza nella manifestazione del senso e, al contempo, di mettere queste stesse dinamiche al lavoro in un dialogo tra testi artistici. Del resto, proprio l’interesse per la semiotica dell’arte ha contribuito in modo decisivo alla messa a punto del dispositivo che regola l’interazione tra processi gradualisti e processi esplosivi⁹. L’arte assume, a più riprese, lo statuto di luogo seminale per i processi di produzione del senso: “La cultura possiede in sé un ininterrotto processo dinamico di nascita e rinascita del senso il cui meccanismo è proprio l’arte”¹⁰. Le relazioni complesse che attraversano l’universo dei testi artistici presentano, dunque, i meccanismi di quella produttività dialogica che è tratto costitutivo, e non opzionale, della semiosfera¹¹; puntare lo sguardo su una dinamica locale del dialogismo che pervade la semiosfera significa, nel nostro caso, ricostruire il modo in cui il ‘proprio’ della singola opera d’arte si chiarisce e si costruisce attraverso gli ‘altrui’ con cui essa entra in relazione. Un dialogo che si fa nello spazio e nel tempo, in quella sala di museo

where exhibits from different periods are on display (...) Then we have to remember that all elements of the semiosphere are in dynamic, not static, correlations whose terms are constantly changing. The evolution of culture is quite different from biological evolution, the word ‘evolution’ can be quite misleading” (ID., *Universe of the Mind* cit., p. 127).

⁸ J.M. Lotman, 1998, *Il girotondo delle muse. Saggi di semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, p. 90).

⁹ “Per la scuola di Tartu-Mosca il passaggio dai processi gradualisti a quelli esplosivi fu determinato dallo spostamento del centro dell’attenzione scientifica dalla linguistica alla semiotica dell’arte. L’arte è figlia dell’esplosione. L’opera d’arte nasce nel momento dell’esplosione e non può essere compresa se non si acquisisce consapevolezza della natura della sua nascita. Studiare i processi di lunga durata, dalla estensione plurisecolare, e studiare il lampo dell’esplosione, dalla brevità atemporale, sono dunque due aspetti dell’analisi storica che non solo non si escludono, ma presuppongono l’un l’altro” (J.M. Lotman, 1994, *Cercare la strada*, introduzione di Maria Corti, Venezia, Marsilio, p. 48).

¹⁰ Ivi, p. 71.

¹¹ “Lo scambio dialogico fra i testi non è un fenomeno che può verificarsi o non verificarsi nel processo semiotico” ricorda Lotman (ID., *La semiosfera* cit., p. 68).

che crea, nel presente in cui li percepiamo, inattesi montaggi tra testi, esposti alla luce di sempre nuove collisioni.

Shoot: l'involucro e la carne

Punto di avvio di questa tessitura è *Shoot*, la performance che Chris Burden mette in scena nella galleria F Space a Santa Ana, in California, il 19 novembre 1971 (Fig. 1). Un collaboratore, d'accordo con l'artista e all'insaputa del pubblico, entra nella galleria e, da una distanza di circa cinque metri, spara con un fucile sul braccio sinistro di Chris Burden, che attende il colpo in piedi davanti ad un muro bianco. La performance è documentata da un filmato di circa 8 secondi, facente parte di un video curato dallo stesso artista e dedicato ai suoi lavori dei primi anni Settanta¹². Le immagini mostrano l'artista già posizionato di fronte ad un uomo che imbraccia il fucile, si sente improvvisamente il rumore dello sparo, il corpo dell'artista si curva all'impatto con la pallottola poi, tenendosi il braccio, avanza di qualche passo barcollando ed infine esce, molto velocemente, dalla sala. Alcune foto mostreranno il foro di entrata e di uscita della pallottola sul braccio e l'artista che riceve le prime cure.

L'opera di Burden accoglie in modo esemplare alcuni aspetti della *performance* così come essa è stata declinata dalla *body art*: l'esaltazione del momento presente e dello scambio 'in situazione' tra artista e pubblico, la polemica contro la produzione di un oggetto estetico inseribile in un circuito di consumo, la trasgressione rispetto ai valori sociali ed ai limiti e divieti che li preservano. *Shoot* si pone programmaticamente come opera trasgressiva rispetto alle regole della produzione artistica e a quelle sociali che annoverano l'autolesionismo tra i comportamenti antisociali per antonomasia. In questo senso *Shoot* è senz'altro un'opera emblematica di quel "nuovo nell'arte" tipico di una fase esplosiva e caratterizzato da "combinazioni strutturali semantiche inattese, impossibili o proibite in una fase precedente,



Fig 1 – Chris Burden, *Shoot*, foto tratta dalla performance omonima, F Space, Santa Ana (Ca), 19 novembre 1971.

[e dalla] capacità di determinare uno shock con un linguaggio artistico"¹³. Cionondimeno, quella della performance è una 'ideologia dell'immediatezza' che resta una *messa in forma* dell'esperienza i cui tratti strutturali (aspettuali, spaziali, figurativi) sono analizzabili e si inseriscono programmaticamente nella storia dei testi artistici. Se questo è vero per lo statuto generale della performance, in *Shoot* la dimensione di *costruzione* scenica è messa particolarmente in evidenza dal video: Burden decide, infatti, di anteporre al breve filmato una registrazione sonora dei secondi immediatamente precedenti all'azione, invitandoci a notare le domande che l'artista rivolge al suo collaboratore, vere e proprie note 'registiche' di preparazione della messa in scena: "Do you know where you will stand exactly?" e "Are you ready?". Chiude la documentazione, dopo il filmato, una brevissima registrazione sonora del rumore del bossolo che cade sul pavimento della galleria.

¹² Chris Burden, *Documentation of Selected Works 1971-1974*, Video, Betacam NTSC, bianco e nero, 35', collezione Centre Georges Pompidou, Parigi.

¹³ J.M. Lotman, *Cercare la strada* cit., p. 93; ma si veda tutto il capitolo "Pseudonuovo e nuovo". Il criterio che permette di determinare la natura esplosiva di un processo non consiste, infatti, nell'alternanza tra fasi brevi e progressioni lunghe, quanto in una "imprevedibilità di principio" del processo stesso, una 'rottura' che esso rende percepibile rispetto a ciò che lo precede (Ivi, p. 96).

Piuttosto che indagare la *performance* di Burden nell'ambito delle dinamiche macro del “nuovo nell'arte”, preferiamo dunque seguire l'euristica lotmaniana di ricomposizione del complesso intreccio di testi che strappa l'opera all'isolamento e alla stasi per restituirla al suo dinamismo nel “quadro reale” della cultura¹⁴. La domanda sarà allora: come dobbiamo comprendere l'evento somatico – l'esplosione nella carne del colpo di fucile – assunto ad evento centrale ed unico di questa opera? Sullo sfondo e in dialogo con quali testi altri? Qual è il suo senso nell'epoca in cui viene prodotta? Quali *collisioni* ci aiuteranno a rispondere a queste domande?

Il primo passo consiste nel concentrarsi sulla struttura dell'opera, poiché, pur nell'apparente immediatezza che pare quasi togliere la parola, *Shoot* articola una serie di relazioni formali, ulteriormente chiarite dalle fotografie scelte per ‘fissare’ l'evento-performance e che saranno cruciali per la nostra analisi.

Lo sparo nel braccio chiama in causa le frontiere tra esterno ed interno del corpo, tuttavia non è certo questa soglia spaziale ad essere la più percepibile, bensì il tratto aspettutale di puntualità che caratterizza l'azione. Dal punto di vista aspettutale *Shoot* assume come elemento centrale la puntualità incoativa del *colpo*: istante puntuale di transizione tra l'esterno e l'interno del corpo, il colpo d'arma da fuoco di Burden è sia soglia spaziale che inizio temporale, innesco di una fase imperfettiva dagli esiti possibili differenti: tesa verso la ricomposizione della cicatrice, ma sempre aperta a possibili degenerazioni che impediscano la guarigione che salda quell'apertura. Il colpo, anche non di arma da fuoco, attiva sempre una serie di trasformazioni, la fuoriuscita del sangue, il lento affiorare di un livido o di un'escrescenza. In questi luoghi si manifestano le dinamiche di quella dimensione costantemente animata da una “palpitazione della materia sensibile” che non è il corpo, bensì una componente del corpo sensibile, quella della *carne*. Burden esalta dunque una figura dell'incidente e del caso, ma, soprattutto, una figura capace di far emergere la *non-coincidenza* tra le diverse componenti del corpo sensibile che una *topica somatica* di matrice semiotica ha già messo in luce: il *corpo proprio* (delimitato da un involucro e dotato di un campo intimo interno in cui si dispiegano, ad esempio, le dinamiche del gusto) e la *carne* “palpitazione della materia sensibile” che può manifestarsi in modo transitivo “sotto l'influenza del colpo”, oppure in modo riflessivo, come ‘palpitazione interna’ autoprodotta¹⁵. La carne è dimensione costitutiva del corpo sensibile, sostrato che di norma non impone e non manifesta le proprie dinamiche di movimento, palpitazione, e contrazione inerenti alla condizione stessa del vivente (le pulsazioni del cuore, il flusso ciclico del sangue, gli spasmi interni della digestione e così via); esistono però situazioni in cui il corpo proprio può esser *affetto* dai moti della carne – sia come palpitazione intima, sia come dimensione sollecitata per contatto – “se l'ampiezza della mozione (*motion*) è sufficiente” (nota Fontanille che pensa anche agli

¹⁴ “Il quadro reale appare più complesso: qualunque sistema dinamico è immerso in uno spazio nel quale sono situati altri sistemi ugualmente dinamici, e anche frammenti di strutture distrutte, singolari comete di questo spazio. Dunque qualunque struttura vive non soltanto secondo le leggi dell'autosviluppo, ma è anche sottoposta a multiformi collisioni con altre strutture culturali. Queste collisioni hanno un carattere notevolmente più casuale. Pronosticarle è praticamente impossibile. Mentre negare la loro realtà e significato sarebbe più che incauto” (ID., *Kul'tura i vzryv* cit., p. 87 trad. it.).

¹⁵ Ci riferiamo alla ‘topica del corpo semiotico’ proposta da Jacques Fontanille per dar conto dei modi e delle sintassi del sensibile: J. Fontanille, 1999, *Modes du sensible et syntaxe figurative*, Limoges, NAS, in particolare pp. 44-50. La citazione è a pag. 46. Il “campo interno”, che è tipico del gusto, è teatro di sequenze spazio-temporali e attoriali le quali pertengono ancora alla sfera mediata del “sentirsi” e non del *sentire* della carne, per questo esso è ricondotto alla dimensione del *sé*-corpo proprio e non del *me*-carne.

spostamenti del corpo provocati dal moto interno della massa muscolare). *Shoot* non propone certo un'accezione armoniosa del corpo sensibile, né una manifestazione innocua delle contrazioni della carne (capace di far muovere il corpo-proprio, ad esempio), bensì un luogo di radicale non coincidenza tra la carne e, più che il corpo proprio generalmente inteso, quell'*involutro* che dispiega il sé e regola le relazioni con l'alterità e il mondo: "L'involutro (*enveloppe*) è una frontiera vivente e sensibile tra due domini, quello del sé e quello dell'altro; la carne (*chair*) è la materia vivente e sensibile dell'io (*moi*)"¹⁶. Questa dinamica è anzitutto regolata dall'opposizione esterno/interno ed il colpo è figura del contatto che saggia la frontiera tra queste due dimensioni. Il colpo di fucile segna, infatti, l'*apertura* di un luogo radicalmente altro rispetto alla macchina semiotica che dispiega ed articola sull'involutro corporeo il continuum culturalmente interpretabile dei gesti e delle espressioni del volto. Come i movimenti involontari del tic, anche lo spasmo provocato dal colpo e la ferita che esso provoca si sottraggono alla semiotica culturale della superficie, dimensione sempre esposta al rischio di una sovracodifica costrittiva e sclerotizzante da parte di quel dispositivo che Gilles Deleuze e Felix Guattari chiamano *machine de visagéité*, *macchina di voltaggio* atta ad imbrigliare le sfigurazioni e le vie di fuga del *corpo senz'organi*¹⁷. Il colpo fa emergere la dimensione del sostrato propriocettivo comune a tutti gli esseri viventi, la *sensazione* comune all'uomo e all'animale. Quando il corpo di Burden, involutro statico e passionalmente apatico, è attraversato da un colpo che lo fa vibrare di un movimento involontario che possiamo chiamare sussulto, la dimensione sensibile della carne manifesta con particolare evidenza la propria irruzione. I pochi passi barcollanti che egli muove subito dopo lo sparo, con la loro traiettoria incerta, appaiono più un movimento reattivo all'impatto, che un passo orientato e intenzionale.

Il colpo di fucile fa sorgere una soglia spaziale (tra interno ed esterno del corpo) e temporale (innesco di una fase imperfettiva), ma soprattutto una soglia che *attraversa e scinde internamente l'umano*: lo spasmo – e la ferita – che attraversa il corpo di Burden manifesta la disgiunzione tra il sé-involutro e il me-carne che si articolano nel corpo sensibile. Ed è importante notare che, nell'azione di Burden, il colpo/ferita non è inserito in una complessa struttura narrativa, simbolica e scenografica come avviene in altre performance dello stesso periodo (ad esempio nei lavori di Gina Pane), con il risultato di una focalizzazione sull'evento di irruzione somatica in quanto tale e non su una sua potenziale portata 'simbolica'.

Ma come si manifesta questa irruzione nel testo? L'istante puntuale del colpo pone all'immagine bidimensionale una sfida tra le più classiche: quella di un trapasso impossibile da cogliersi se non nel 'non ancora' o nel 'già' compiuto; nello sviluppo diacronico della *performance* l'istante inafferrabile è, invece, segnalato ed amplificato per via sinestesica: il movimento di contrazione del corpo dell'artista segnala l'innesco traumatico del colpo, mentre il rumore assordante dello sparo traduce il colpo che ferisce tattilmente Burden in un colpo uditivo in grado di mettere in vibrazione la dimensione propriocettiva di *ogni* spettatore (quella *carne* comune al corpo di ciascuno e di tutti, sulla quale torneremo). Una ferita pro-

¹⁶ Ivi, p. 47 (trad. mia).

¹⁷ Con "macchina di voltaggio" seguiamo una delle traduzioni utilizzate da Paolo Fabbri, la quale dà conto al contempo della dimensione energetica, di dispiegamento di 'forze' e dell'ancoraggio al volto, cui l'articolo è dedicato (P. Fabbri, 1995, "Difformità del viso" in *Identità e alterità. Figure del corpo 1895-1995*, catalogo della XLVI Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia, Venezia, Marsilio, pp. 27-31). G. Deleuze, F. Guattari, 1980, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, in particolare il capitolo "Année Zéro – Visagéité", pp. 205-234.

vocata per via uditiva, capace di attraversare l'involucro che regola la percezione sonora e di mettere in vibrazione quella che non a caso è stata definita una "carne bersaglio"¹⁸.

Cogliere i modi di articolazione semiotica tra corpo e carne in *Shoot* non è, tuttavia, che il presupposto per cogliere il senso del testo, un senso che, come Lotman non si è stancato di sottolineare, nasce da un processo dialogico con testi e frammenti *altri*. Saranno però le foto ad introdurci a questo dialogo.

Le testimonianze fotografiche dell'evento non sono certo delle 'registrazioni innocenti' ed hanno, nel lavoro di Burden, una relazione specifica con la performance: "queste azioni – egli dice – erano caratterizzate dalla loro capacità di essere colte in un'unica foto"¹⁹. Ciascuna foto, dunque, deve e può cogliere i tratti fondamentali della performance, gli elementi strutturali presenti nell'azione e nel video, ma condensati nel testo fotografico in modo più "simbolico", dice ancora l'artista²⁰. La foto di Chris Burden che, in posizione inerte e lassa, davanti ad un muro bianco, fronteggia un uomo che gli punta contro un fucile – scelta d'arma significativa – mette in scena un 'sistema' di elementi iconograficamente riconducibili a quelli di una fucilazione. Piuttosto che sottolineare la presunta 'immediatezza' – nel senso di assenza di mediazione – di un testo come *Shoot*, è allora necessario comprendere come gli elementi formali della messa in scena (intesa come sistema *costruito*, anche nel breve volgersi di questa azione) dischiudano il rapporto con una memoria visiva densa di implicazioni. *Shoot* può allora essere compresa sullo sfondo di una memoria *attivata* dai suoi aspetti formali, che si sviluppa nella relazione con gli antecedenti moderni del colpo di fucile. Questa memoria funziona, come vedremo, piuttosto 'per via di levare'.

Il sistema 'muro-fucile-affrontamento' che sorge improvvisamente davanti agli occhi degli spettatori – essi stessi inseriti nel sistema – innesca il rapporto con quelle rappresentazioni di fucilazioni attraverso le quali si vedono emergere i tratti dell'arte moderna, in un processo che investe la rappresentazione del corpo in modo significativo. In questa prospettiva, *L'execution de Maximilien* di Edouard Manet – l'ultima delle tre versioni da lui dipinte – rappresenta un luogo privilegiato di questo processo (Fig. 2): il trattamento che Manet riserva ai corpi coinvolti in un evento storico segnala l'emersione di una svolta, di una discontinuità significativa che rileggiamo oggi a partire dal corpo apatico e scosso di Burden.

¹⁸ La topica corpo proprio/carne serve proprio a ripensare i modi del sensibile al di là della distinzione tradizionale tra gli ordini sensoriali. In quest'ottica, l'udito è riconducibile ad una sintassi che si dispiega nel 'campo sensibile uditivo' strutturato come una sfera che ha per limiti il silenzio ed il dolore: "il faut noter à cet égard que le son ne pénètre pas plus ou moins, comme l'odeur; il affecte, voire il blesse la chair; le son méconnaît les limites du corps propre. Il ne s'agit plus de savoir s'il franchit ou non l'enveloppe corporelle, mais en quoi et comment il modifie les tensions de la chair" (J. Fontanille, *Modes du sensible et syntaxe figurative*, cit., p. 39, corsivo mio).

¹⁹ *Out of actions. Between performance and the object 1949-1979*, 1998, London-New York, Thames & Hudson, sp.

²⁰ Nell'introduzione alla documentazione video dei suoi lavori Burden parla proprio della capacità di un medium "old fashioned" come la foto di essere recepita in modo più "astratto" e "simbolico" dallo spettatore ("it is taken more abstractly and symbolically") rispetto ad un filmato che, dice Burden, è soggetto ad un certo grado di confusione con la "realtà". Da qui il netto privilegio di Burden per le foto che egli assume come testi autonomi pienamente in grado di 'far cogliere' il senso della performance, anche se certo non l'esperienza complessa che si compie nello spazio-tempo della sua produzione.



Fig. 2 – Edouard Manet, *L'execution de Maximilien*, 1868-9, olio su tela, 252x305 cm.

Fucilazioni e tauromachia: per un'isotopia della carne

L'antecedente che ha largamente influenzato l'opera di Manet – a partire dal suo assetto compositivo – è stato comunemente riconosciuto nel quadro dedicato da Goya alla fucilazione dei civili spagnoli da parte dei francesi e noto come *El tres de mayo 1808*, dipinto nel 1814 (Fig. 3). Entrambe le opere appartengono al genere della 'pittura di storia': per Goya l'esecuzione dei ribelli spagnoli dopo la rivolta contro Napoleone I a Madrid nel 1808; per Manet il tragico epilogo dell'invasione francese del Messico: Napoleone III, per svincolarsi da una campagna militare problematica, dopo aver offerto il titolo di imperatore del Messico a Massimiliano, fratello dell'imperatore d'Austria, ritira le proprie truppe lasciando il nuovo sovrano nelle mani della resistenza che lo fucila nel giugno 1867 assieme ai due generali Miramon e Meja. La relazione tra queste due opere ha una base filologica solida²¹, tuttavia ciò non ha alcun interesse se non costituisce il punto di avvio per un'analisi volta a cogliere il tipo di lavoro che Manet ha svolto rispetto a quell'antecedente, facendone, per così dire, una 'fonte in negativo'. In effetti, si è sempre riconosciuto che la fucilazione di Mannheim presentava una modalità espressiva e passionale molto differente da quella 'tragica' del *Tres de Mayo*. Molti interpreti hanno discusso questo scarto nei termini di una 'indifferenza al soggetto', di 'evacuazione del significato' o di 'distruzione del significato'²², no-

²¹ Manet ha senz'altro visto il *Tres de Mayo* al Prado, durante il suo viaggio in Spagna nel 1865 ed ha avuto a disposizione anche una xilografia che proprio un suo collezionista pubblica a Parigi nel 1867 (J. Wilson-Bareau, 1992, *Manet: The Execution of Maximilian. Painting, Politics and Censorship*, London, National Gallery, pp. 45-47).

²² Per André Malraux, ad esempio, *L'execution de Maximilien* sarebbe "il quadro di Goya meno ciò che esso significa" (*Saturne, le destin, l'art et Goya*, Paris, Gallimard, 1950); Georges Bataille, nella sua monografia su Manet critica questa visione sostenendo che non si tratta per Manet di 'indifferenza al

nostante la vaghezza di queste nozioni, il riferimento ad una *operazione* che Manet compie nei confronti del contenuto tematico e figurativo, del ‘soggetto’ della pittura, è fondamentale e richiede piuttosto di comprenderne le strategie semiotiche²³.



Fig. 3 – Francisco Goya, *Tres de Mayo 1808*, 1814, olio su tela, 268x347 cm.

Un passaggio di Bataille mi sembra particolarmente interessante come appiglio per un confronto tra i testi, poiché esso contiene in nuce degli elementi di analisi. In una prima parte del brano Bataille sottolinea la capacità del quadro di Goya di cogliere la puntualità della morte nel suo prodursi: “la scène de fusillade que nous appelons *Les Trois Mais* est *l'apparition* de la mort elle même, de la mort qui, justement nous échappe, que jamais en principe nous ne connaissons, puisque la mort, en se produisant, détruit la connaissance. Goya saisit, dans *Le Trois Mai*, cette lueur instantanée de la mort dont la fulguration excède l'éclat de la lumière”²⁴. Guardando il quadro di Goya appare chiaro che è l'intensità passionale dispiegata sui volti dei personaggi, il loro trattamento figurativo, che ci consente di cogliere la puntualità che sfida la rappresentazione. Questo istante prende corpo nelle tre fi-

soggetto' o di un'arte che assume ad oggetto esclusivamente i propri dispositivi: il soggetto è ben presente, dice Bataille, ma a partire dalla sua stessa presenza Manet compie una sistematica operazione di spoliazione (*dépouillement*) di tutti i “significati attesi” (G. Bataille, 1994, *Manet*, Genève, Skira, pp. 38-39 e 88-89).

²³ Lo stesso Michael Fried, che considera “*simplistic*” i commenti di Malraux e Bataille, riconosce a quest'ultimo di aver tentato di definire l'operazione di spoliazione a lavoro nei quadri di Manet; Fried pensa questa operazione a partire dal concetto di *absorption* che egli stesso ha proposto altrove: Manet cancellerebbe ogni connotazione di profondità psicologica dagli atteggiamenti anti-teatrali di soggetti “assorti” nelle loro azioni (che non si rivolgono direttamente allo spettatore) per creare una sorta di “flattening of absorption” (M. Fried, 1996, *Manet's Modernism. Or, the Face of Painting in the 1860's*, Chicago, The University of Chicago Press, pp. 354-6).

²⁴ G. Bataille, *Manet* cit., p. 37.

gure dei ribelli spagnoli che fronteggiano il plotone. Un solo movimento di caduta si distribuisce sui tre attori, ma la figura centrale è cruciale in questo processo, poiché è lei che registra la ricezione del colpo e mostra gli effetti di quel momento che “ci sfugge”: ha gli occhi spalancati ed il busto piegato che accusa la ricezione del colpo; il monaco al suo fianco – interposto tra quella figura e il nostro sguardo – intensifica questo movimento e l'uomo accasciato per terra nel proprio sangue con la gamba piegata è come la proiezione terminativa del corpo piegato del monaco, lo stadio in cui la morte è già sopraggiunta. L'illuminazione della grande lanterna dinamizza l'insieme della scena e sottolinea la tensione espressiva dei volti. Manet invece, scrive Bataille:

peint la mort du condamné avec la même indifférence que s'il avait élu comme objet de son travail une fleur ou un poisson. Il est vrai que la peinture de Manet raconte, elle ne raconte pas moins que celle de Goya. Mais dans l'indifférence à ce qu'elle raconte (...) ce tableau est la négation de l'éloquence, il est la négation de la peinture qui exprime, comme le fait le langage, un sentiment (...) *A priori* la mort donnée méthodiquement, froidement, par des soldats, est défavorable à l'indifférence: c'est un sujet chargé de sens, d'où se dégage un sentiment violent, mais Manet paraît l'avoir peint comme insensible; le spectateur le suit dans cette apathie profonde. Ce tableau rappelle étrangement l'insensibilisation d'une dent²⁵.

Il concetto di ‘desensibilizzazione’ (*devitalizzazione*, si direbbe in gergo odontoiatrico...) è interessante perché apre il campo della radice *sensibile* accanto ad un concetto passionale come quello di “indifferenza” (al soggetto). Detto questo, il processo indicato da Bataille è soprattutto un processo di diminuzione dell'intensità passionale sui volti e nei gesti dei personaggi, uno svuotamento della capacità di “esprimere un sentimento come fa il linguaggio”. La stessa possibilità di figurativizzare uno stato passionale riconoscibile (ad esempio il ‘terrore’) è resa impossibile nel quadro di Manet: le teste dei membri del plotone nascondono il volto e introducono al contempo una scansione ritmica di ripetizione attraverso l'inclinazione identica delle teste. I formanti bianchi delle cinture e i tre formanti verticali dei foderi, quasi equidistanti, enfatizzano questa scansione ritmica regolare. I tratti del volto delle vittime, soprattutto quello dell'imperatore collocato al centro tra Meja (alla sua destra) e Miramon (alla sua sinistra), sono anch'essi appena delineati; il fascio di pennellate che forma il collo di Meja sotto la testa reclinata all'indietro ed il volto anch'esso striato di pennellate e quasi senza lineamenti – una *testa* che emerge da sotto il volto, per usare i termini di Deleuze – mostrano “la reazione spasmodica involontaria di Meja quando la fucilata lo colpisce”²⁶. In breve, alla neutralizzazione di quel corpo-involucro che articola gestualità ed espressività culturalmente declinate, corrisponde un'intensificazione del corpo-carne. La figura del dente devitalizzato di Bataille rinvia ad uno spostamento dell'asse della pittura dal dominio dell'occhio a quello della bocca, non la bocca articolante del *logos*, ma quella, appunto, dei denti, della masticazione.

Sin qui, il senso del testo di Manet si è venuto esplicitando nel rapporto con un testo altro, appartenente ad un medesimo genere pittorico ed esplicitamente assunto come antecedente significativo nella storia della pittura. Tuttavia, la relazione dialogica che attraversa quella fucilazione e che ne fa la modernità è ben più complessa, poiché il quadro di Manet si lascia

²⁵ Ivi, p. 38.

²⁶ Ecco il brano completo di Michael Fried: “As for the victims, Manet deliberately blurred their features, especially Maximilian's, while at the same time superbly evoking the *involuntary spasmodic reaction* of Meja on Maximilian's right (our left) as the fusillade strikes home” (*Manet's Modernism* cit., p. 355, corsivo mio).

esso stesso attraversare, al proprio interno, “dall’intrusione di multiformi elementi ‘casuali’ provenienti da altri testi [che] entrano in un gioco imprevedibile con le strutture di base e aumentano bruscamente le possibilità di nuovi imprevedibili sviluppi”²⁷. Questa è infatti la funzione di due elementi fondamentali nell'*Esecuzione di Massimiliano*: i testimoni che osservano la scena affacciati al muro e, appunto, il grande muro grigio che ad un certo punto Manet decide di inserire nel quadro e che era assente nelle altre versioni²⁸. Certo, nel frattempo erano arrivate dal Messico nuove foto in cui era visibile un piccolo muro irregolare alle spalle dei condannati, un ammasso di grosse pietre del tutto differente dall’uniforme e alto muro grigio che, nel quadro di Manet, attraversa orizzontalmente l’intera scena. E’ evidente che Manet non cerca di riprodurre fedelmente gli eventi, ma piuttosto di *costruire* una verità storica che, paradossalmente, necessita di alcune inesattezze. In un primo tempo, in effetti, nell’olio preparatorio della versione finale, Manet aveva dipinto dietro ai tre condannati il piccolo ammasso irregolare di mattoni visibile nelle foto, ma lo ha poi corretto²⁹. Qual è il senso di questo cambiamento? Perché Manet decide di erigere l’imponente ‘quinta’ di un alto muro, in palese contrasto con i dettagli visibili nei documenti? Questo importante dettaglio espone il lavoro di Manet ad un altro, più radicale, dialogo che si tesse questa volta con un Goya inatteso, estraneo alla pittura di storia: quello della *Tauro-maquia*³⁰.

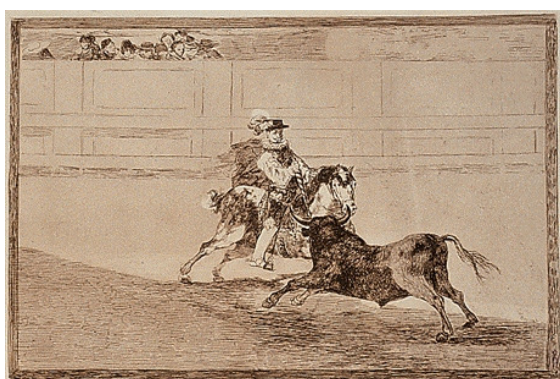


Fig. 4 – Francisco Goya, *Un caballero Español en plaza quebrando rejoncillos sin auxilio de los chulos*, incisione ad aquaforte, 25,1x35,8 cm



Fig. 5 – Francisco Goya, *Pedro Romero matando à toro parado*, incisione ad aquaforte, 25,1x35,9 cm.

Il piccolo gruppo di spettatori che in alcune di queste incisioni assiste alla corrida affacciandosi alla *barrera* che delimita l’arena è infatti importato da Manet nell'*Execution de Maximilien*. La struttura geometrica che Goya traccia sulla *barrera* stessa riduce, del resto, la supposta curvilinearità della balaustra di un’arena trasformandola piuttosto in un *muro* (Fig. 4). Questo piccolo gruppo di spettatori è, inoltre – e non ci sembra un dettaglio secondario –,

²⁷ J.M. Lotman, *Kul'tura i vzryv* cit, p. 99, trad. it..

²⁸ Ma presente in uno studio preparatorio di piccole dimensioni dipinto nel 1868, mentre Manet sta elaborando la versione finale dell'*Esecuzione*, e oggi conservato a Copenhagen.

²⁹ Questa correzione è visibile ai raggi x, uno dei casi in cui questa tecnica consente di individuare una variazione semanticamente interessante, che ci apprestiamo ad indagare.

³⁰ Si tratta delle 33 incisioni dedicate alla storia della corrida e messe in vendita nel 1816, il cui titolo originale è: *Trienta y tres estampas que representan diferentes suertes y actitudes del arte de lidiar los Toros, inventadas y grabadas al agua fuerte en Madrid por Don Francisco de Goya y Lucientes*.

sempre e solo presente nelle tre incisioni in cui si rappresenta il *colpo di grazia*: l'affrontamento finale tra il torero che punta la spada ed il toro che gli sta di fronte immobile, in un'immobilità carica della tensione del colpo atteso (Fig. 5).

Ora, se è vero che gli storici dell'arte hanno individuato questa fonte, è sorprendente notare che a questo innesto sia stato attribuito il ruolo di mera 'ispirazione', per il "trattamento degli spettatori sopra al muro nell'ultima versione"³¹.

Tutto cambia nell'ottica di una concezione dinamica della cultura come quella lotmaniana e questo cambiamento è espresso con grande limpidezza da Lotman già negli scritti de *La semiosfera*: "Finora al centro dell'attenzione dei ricercatori c'è stato il problema delle condizioni che rendono possibile l'*influenza* del testo sul testo. A noi interessa qui un'altra questione (...): quando e in quali condizioni un testo *estraneo* è necessario per lo sviluppo creativo o (il che è lo stesso) quando e in quali condizioni il contatto con un altro 'io' è la condizione necessaria allo sviluppo creativo della 'mia' coscienza?". E, ancor più specificamente: "L'introduzione di un testo esterno nel mondo immanente del testo svolge un ruolo importantissimo. Entrando nel campo strutturale di senso di un altro testo, il testo esterno si trasforma, formando un messaggio nuovo"³². Questo testo *altro* non è necessariamente il testo di una cultura estranea, ma può consistere anche nel fatto che un certo genere, come la pittura di storia, si lasci attraversare da un genere altro, nel nostro caso, addirittura, che un evento dal complesso significato storico, l'esecuzione di un imperatore, accolga gli innesti di una morte animale, in una collisione produttiva. Non ci interessa l'influenza di Goya su Manet, bensì il montaggio che il testo articola autonomamente reinserendo nella propria struttura alcuni elementi 'altri' i quali, e questo è il tratto fondamentale, "acquisiscono funzioni di senso essenziali"³³. L'esecuzione dell'imperatore è un avvenimento storico e carico di pathos, ma utilizzando lo schema iconografico della corrida, Manet vi introduce i 'germi visivi' di uno spettacolo rituale centrato sulla carne animale; accanto all'isotopia storica, che si nutre della drammaticità veicolata dal trattamento passionale della scena in Goya, appare così un'isotopia 'altra' incrostata nel cuore della pittura moderna, l'isotopia della carne. Nel caso del quadro di Manet la presenza di 'testo nel testo' non è un'operazione metalinguistica dai tratti espliciti (non vi è un plurilinguismo dichiarato come nel *collage*, né tratti riflessivi come il raddoppiamento della scena teatrale nell'*Amleto*, l'inserimento di specchi nella pittura e nel cinema etc.), ma consiste nell'intrusione di elementi esterni "omogenei al testo che li circonda"³⁴. Questo innesto struttura una memoria interna, stratificata nel testo stesso, la quale produce il proprio effetto di senso indipendentemente dal riconoscimento della 'fonte': soldati senza volto fucilano vittime che non esprimono terrore, mentre il corpo di una di esse è

³¹ "While the Third of May undoubtedly played a role in Manet's Execution of Maximilian, the original etchings from Goya's war and bullfighting series were probably a more immediate source and certainly *inspired* elements of Manet's treatment of the spectator crowding over the wall in the final version" (J. Wilson Bareau, *The execution of Maximilian* cit., p. 47).

³² J.M. Lotman, *La Semiosfera* cit., pp. 116 e 255.

³³ "Un frammento di testo, strappato dai suoi naturali legami di senso, viene introdotto in maniera meccanica in un altro spazio di senso (...) Per noi è particolarmente interessante il caso in cui l'inaspettata intrusione testuale acquisisce funzioni di senso essenziali. In tutta evidenza ciò si manifesta nei testi artistici. Il testo nel testo è una costruzione retorica specifica, tramite la quale la differenza di codificazione delle varie parti del testo diviene un fattore evidenziato della costruzione del testo da parte dell'autore e della sua percezione da parte del lettore. Il passaggio da un sistema di comprensione semiotica dal testo a un altro in un qualche confine strutturale interno costituisce, in questo caso, la base della generazione di senso" ("Il testo nel testo" in ID., *Kul'tura i vzryv* cit., p. 91 trad.it.).

³⁴ Ivi, p. 98.

attraversato dalla tensione di uno spasmo; affacciati ad un muro che delimita l'intera scena un gruppetto di spettatori sembra assistere ad uno spettacolo, alcuni, come quello a destra, con la testa poggiata sulle braccia in una posa lassa e antidrammatica, mentre su un suolo di sabbia da arena si consuma un'esecuzione.

Attraverso il *montaggio* con la corrida, Manet fa 'esplodere' in una scena storica la dimensione della carne animale, l'istante del corpo invaso dallo spasmo come quello del toro abbattuto percorso da un'ultima scossa. Se di "ispirazione" si tratta, ciò è vero a patto di restituire a questo concetto lo statuto di una vera e propria 'operazione esplosiva', come fa Lotman, riconoscendovi un meccanismo di collisione produttiva suscettibile di produrre nuovo senso grazie all'accostamento di elementi, testi, generi, linguaggi differenti: "Il congiungimento dell'incongiungibile sotto l'influsso di una certa tensione creativa si definisce ispirazione"³⁵. Nell'ispirazione agisce dunque il processo generale che presiede alle dinamiche culturali ed in particolare a quelle artistiche: quel campo di tensione reciproca tra lingue differenti, tra elementi che resistono ad una completa traducibilità, tra "atti linguistici adeguati e inadeguati" che garantisce la produzione di senso. Nell'ispirazione ritroviamo – questa volta "all'interno della coscienza individuale" – il cuore della relazione dialogica in accezione esplosiva, poiché nell'ispirazione "costante è solo il fatto di contrapporre allo stato abituale la sensazione di un'improvvisa, esplosiva illuminazione"³⁶. Il tratto produttivo dell'inadeguatezza è fondamentale in questo processo, non a caso abbiamo evocato il concetto di *montaggio* come processo produttivo di collisione, capace di generare un senso nuovo che trascende la mera unione degli elementi coinvolti, come avviene nella teoria eisensteiniana del montaggio delle attrazioni³⁷. Tracciare il percorso delle collisioni e delle incongruenze significa restituire al concetto di testo il suo significato originario di *intreccio* e ai singoli testi la complessità semiotica che li caratterizza. Il frammento che Manet preleva dalla tauromachia non è segnalato da una cornice, né da un'evidente discontinuità stilistica o di sostanza espressiva, esso apre certo una dimensione metatestuale – attraverso l'inserimento di simulacri dello spettatore e di un elemento scenografico quale il muro di fondo, che, del resto, nella sua compatta orizzontalità, costituisce anche un raddoppiamento della tela come supporto –, ma provoca soprattutto un innesto semantico che trasforma la scena in 'arena'. In quest'ottica può aprirsi, forse, la rilettura di un dettaglio controverso nel quadro di Manet: la striscia di vernice rossa tra le gambe del secondo ufficiale da destra (Fig. 6). Questo dettaglio è stato il più delle volte reinserito in una lettura iconograficamente coerente: si tratterebbe della traccia lasciata da un personaggio cancellato, un ufficiale con Kepi e pantaloni rossi che ordinava il fuoco brandendo la spada, collocato tra il gruppo del plotone ed il sottufficiale incarica-



Fig 6 – Edouard Manet, *L'exécution de Maximilien*, 1868-9, olio su tela, 252x305 cm, dettaglio.

³⁵ Ivi, p. 33. Le pagine dedicate all'ispirazione ne *La cultura e l'esplosione* hanno un titolo programmatico: "L'intersezione semantica come esplosione di senso: l'ispirazione" (pp. 32-39). Ma a questo concetto sono dedicati passaggi significativi anche in *Cercare la strada*: "Essenza della conoscenza artistica è l'esplosione di senso provocata dall'intersecarsi di immagini della realtà che non potrebbero intersecarsi altrimenti: l'ispirazione" (si veda il capitolo "Struttura pensante", pp. 47-48).

³⁶ ID., *Cercare la strada* cit., p. 47.

³⁷ Silvia Burini ha puntualmente sottolineato le analogie tra l'accezione lotmaniana di 'retorica iconica', intesa come unione di sottotesti reciprocamente intraducibili, e la teoria del montaggio di Ejzenštejn (S. Burini, "Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative" in J.M. Lotman, *Il girotondo delle Muse* cit., pp. 142-144).

to del colpo di grazia, un personaggio che Manet, non sappiamo in quale momento, ha ricoperto di pittura grigia. Non abbiamo sinora parlato del singolare distacco tra il plotone ed il sottufficiale sulla destra, intento ad armare il proprio fucile. La disposizione di questa figura produce una discontinuità tra se stessa ed il gruppo capace di suggerire visivamente, anche grazie alla posizione degli elementi figurativi dei fucili, il meccanismo implacabile e meccanico della fucilazione, la meccanica ritmata del ‘pronti-mirare-fuoco’. Questa discontinuità è provocata proprio dalla cancellazione dell’ufficiale ‘di raccordo’, la cui figura fantasmatica appare nei raggi x della fucilazione di Mannheim³⁸. La sua presenza resterebbe però ‘suggerita’ dalle macchie rosse del kepi e del pantalone, che vengono così rese coerenti con il tessuto figurativo dell’immagine. Non è questa l’opinione di Michael Fried che vede in questo segno esattamente il segno di un’eccedenza: “l’importante è che non possiamo dire con esattezza ciò che questa chiazza rappresenta. Analizzata da vicino essa resta esattamente questo: una striscia di pittura rossa che resiste a qualunque assimilazione precisa al lavoro della rappresentazione”, dunque una chiazza di pittura portatrice di una irriducibile opacità plastica e non situabile nello spazio figurativo della rappresentazione, ma anche un elemento residuale, uno ‘scarto’, che resiste al riassorbimento nella rappresentazione tematica della pittura di storia: “un *remainder* (...) che segnala (*stands for*) tutto quello che, nell’arte di Manet, resiste risolutamente alla chiusura, tutto ciò che permane irrimediabilmente disparato (...) e tutto quello che, in effetti, continua a mettere in scacco (*to defeat*) tutti i nostri sforzi per garantire un senso rassicurante a questi dipinti reinserendoli in un contesto storico”³⁹. L’impossibilità di inserire questo elemento nella coerenza figurativa del quadro di storia, ma anche, e soprattutto, la sua saturazione cromatica e la sua configurazione eidetica mi sembra possano far valere questo enigmatico formante proprio come la traccia dell’innesto nell’universo coerente della pittura di storia dell’universo altro – quello della carne animale – che lo spettatore ha comunque sotto gli occhi: il muro, gli astanti, persino il suolo nella versione di Mannheim è giallo come la sabbia di un’arena; la macchia rossa sarebbe dunque una ferita, non certo in senso figurativo letterale (sebbene il colore e la forma di questo oggetto si prestino a figurativizzazioni parziali in questo senso) ma nel senso che essa vale come una *syncope* nel tessuto della rappresentazione che rinvia all’innesto dello spettacolo della carne in questa scena storica.

Oltre i confini: *Shoot* e la biopolitica della vita

Sinora abbiamo tessuto una rete di rapporti dialogici il cui coacervo è *L’Esecuzione di Massimiliano*. Si tratta di una rete largamente ‘legittima’, nel senso che il rapporto di Manet con gli antecedenti di Goya è assodato e fondato storicamente. Quel che ci proponevamo era semmai di mostrare la portata semantica di alcuni elementi coinvolti in questo “dialogo interno che si realizza nell’ambito di uno stesso testo attraverso lo scontro, il conflitto, l’intersezione e lo scambio di informazioni fra tradizioni differenti, fra sottotesti diversi”⁴⁰.

Perché allora abbiamo iniziato da un oggetto di arte contemporanea, la cui relazione con questi testi non può essere legittimata secondo i criteri della relazione filologica e storica? Ed

³⁸ Le ragioni addotte per questa cancellazione sono state varie: l’uniforme rossa troppo riconoscibile come francese, il gesto troppo eloquente che “disturbava” la composizione etc. (si veda: J. Wilson-Bareau, *L’execution* cit., p. 60).

³⁹ M. Fried, *Manet’s Modernism* cit., p. 359 (trad. mia). La parola *remainder* è resa con scelta traduttiva molto efficace nella versione francese del saggio di Fried: “une *resistance*”.

⁴⁰ J.M. Lotman, *Il girotondo delle muse* cit., p. 40.

in che senso quella performance dell'inizio degli anni Settanta entra in relazione con quel processo di emersione di alcuni tratti della modernità che sono condensati nell'esecuzione di Manet?

Se proponiamo questo rapporto nell'ambito di una riflessione sulle dinamiche culturali 'esplosive' è proprio perché il pensiero di Lotman da una parte ci aiuta a chiarirlo e, dall'altra, ci spinge ad attivarlo.

Sinora abbiamo pensato la relazione tra il testo di Manet e quelli di Goya nell'ambito di un processo più generale che Lotman descrive a più riprese e che condensa così in un passo di *Cercare la strada*: "Il processo di trasmissione dell'informazione artistica nasce da una esplosione di senso: una cosa sino a quel momento ignota viene improvvisamente illuminata dall'incontro con qualcosa di inatteso, imprevedibile, e d'un tratto diventa chiara, ovvia. Il passo successivo consiste nella trasformazione di questa esplosione in un testo da trasmettere all'uditorio"⁴¹. Non solo l'elaborazione del quadro cui Manet sta lavorando, ma anche lo scarto moderno che egli cerca rispetto a quella che Bataille definiva l'*eloquenza*, è illuminato dall'incontro con la stasi e la tensione della tauromachia di Goya. L'ultima versione dell'esecuzione 'trasmette all'uditorio' la forza di questa collisione, indipendentemente dall'intenzione dell'autore o dal grado di consapevolezza dell'operazione.

La metafora della sala di museo, che abbiamo evocato all'inizio di questa nostra riflessione, introduceva il montaggio anacronistico tra testi di epoche diverse come condizione stessa delle dinamiche culturali. Si tratta di un nucleo teorico che attraversa tutta la riflessione di Lotman, ma che trova negli scritti sull'arte un luogo privilegiato di elaborazione, come ha sottolineato Silvia Burini⁴². Ne "L'insieme artistico come spazio quotidiano" Lotman, partendo da una critica dell'approccio storico, della separazione disciplinare che esso comporta e dell'inclinazione a ricondurre i singoli testi artistici sotto il cappello di un unico *Zeitgeist*, propone invece una visione sintetica delle relazioni dialogiche che i testi artistici tessono tra di loro, a partire dalla teoria dell'*interieur*: l'interno non è costituito unicamente dalle decorazioni e dai mobili di un ambiente, esso è sempre, nelle varie epoche, la scena in cui si assemblano *insiemi* "che forniscono combinazioni di impressioni artistiche sostanzialmente eterogenee"⁴³ ed in cui i vari linguaggi artistici tessono reciproci rapporti. Il concetto di *interieur* assume quindi un'accezione allargata, quella di "legame diretto tra oggetti ed opere d'arte diverse all'interno di un determinato spazio culturale"⁴⁴ che lo ricollega alla teoria dell'"insieme" (*ansambl'*) i cui tratti tipici sono l'eterogeneità tra elementi e la loro interrelazione. La teoria lotmaniana dell'insieme è densa di conseguenze metodologiche e teoriche, a cominciare dalla necessità di non occuparsi esclusivamente dei singoli testi o "aspetti" dell'arte, ma anche "delle logiche degli insiemi". In analogia con la metafora della sala di museo, anche l'insieme dell'*interieur* prevede legami costitutivi non solo tra opere d'arte di generi differenti, ma anche di differenti epoche e non può in alcun modo essere considerato "separatamente dal comportamento dell'individuo rientrando in questo insieme"⁴⁵, non può essere cioè separato dal fatto che esso viene fruito a partire da un presente (e da un *proprio* culturale) che arricchisce l'insieme stesso di nuove collisioni generatrici di senso. Si tratta, ancora una volta, della dinamica tra *proprio* e *altrui* (una dinamica cruciale per la teoria

⁴¹ ID., *Cercare la strada* cit., p. 71.

⁴² S. Burini, "Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative" cit..

⁴³ J.M. Lotman, *Il girotondo delle muse* cit., p. 26.

⁴⁴ Ivi, pp. 27-28.

⁴⁵ Ivi, p. 31. "Parlando dell'insieme dell'*intérieur* è opportuno sottolineare ancora una particolarità: un'opera d'arte, nel contesto del suo insieme naturale, convive con opere non solo di altri generi ma anche di altre epoche" (Ivi, p. 26).

dell'*ansambl'*, come indica la stessa parola russa la quale “contiene in sé l'idea di una marcata confluenza del *diverso* in un *complesso interrelato*”⁴⁶), la quale mantiene anche in accezione temporale le medesime implicazioni di reciprocità. Lotman chiarisce ulteriormente questo rapporto nel capitolo successivo dedicato all'architettura (“L'architettura nel contesto della cultura”). Negli insiemi dell'architettura urbana il rapporto di coesistenza tra testi di epoche diverse è strutturale, in questo senso l'architettura offre l'esempio di un *insieme storico* costituito dal “*dialogo* tra strutture di epoche diverse”. Ancora una volta si tratta di una dinamica generale: quando Lotman afferma che un aspetto importante del dialogo interno della cultura viene a formarsi storicamente, egli pensa alla relazione tra le epoche culturali precedenti – che nell'insieme architettonico si affiancano letteralmente alle nuove costruzioni e che nella letteratura, musica e pittura “restano nella memoria della cultura come extratemporali” – e “l'attività semiotica delle nuove forme strutturali” che entrano in relazione attiva e dialogica con quel passato e quella memoria. L'accento va dunque posto sul fatto che tra la cultura del passato e le nuove forme “la *produttività* del conflitto si conserva, poiché nella coscienza del ricevente le condizioni, passate e presenti, del sistema consistono contemporaneamente”⁴⁷, proprio come nella sala di un museo. Tuttavia, è importante sottolinearlo, questa collisione produttiva non pertiene esclusivamente all'attività del ricevente, ma anche allo stesso rapporto tra testi: “l'idea di un dialogo tra il contesto storico e il *testo* moderno è cosa di assoluta attualità”⁴⁸. Si prefigura dunque un'accezione temporale del poliglottismo produttivo eletto da Lotman a principio di funzionamento dello spazio semiotico, un dialogo tra cultura (e testi) del passato e sguardo contemporaneo oppure “testo contemporaneo”.

È vero che, avverte Lotman, lo sguardo retrospettivo può assumere i connotati di uno sguardo volto a ricondurre la casualità dei processi esplosivi a principi di coerenza e prevedibilità, in un processo di normalizzazione dell'imprevedibilità tipico della concezione hegeliana della storia, della “trasformazione della memoria” individuale e anche della terminologia di ricerca dello storico la quale “unifica artificialmente il quadro del processo, appiattendolo le contraddizioni delle strutture”; al contrario, avverte Lotman, “è proprio in queste contraddizioni che sono racchiusi i meccanismi della dinamica”⁴⁹. Non si tratta, allora, di dare una lettura retrospettiva che crei continuità, ma, al contrario, di restituire quella collisione tra testi e tempi eterogenei che è la legge degli insiemi artistici, come abbiamo visto; si tratta, in ultima analisi, di creare un *ansambl'* non su base storica e filologica, ma sulla base di una dinamica strutturale.

Shoot si trova al centro di un vero e proprio *montaggio anacronistico*: l'alterità necessaria al dispiegarsi del senso non è culturale ma temporale. Non si tratta solo della “capacità [del testo artistico] di mutare il proprio contenuto in dipendenza dal punto di vista del lettore”⁵⁰, ma di uno statuto più complesso:

⁴⁶ Questa l'importante nota apposta dai traduttori, Silvia Burini e Alessandro Niero, al titolo dell'articolo per chiarirne appieno il senso (Ivi, nota 1, p. 35).

⁴⁷ Ivi, p. 39.

⁴⁸ Ivi, p. 40, corsivo mio. Nel suo commento a questo importante articolo sull'insieme architettonico, Silvia Burini sottolinea come “definendo l'insieme storico come dialogo tra strutture di epoche diverse, lo studioso non solo arricchisce la definizione di *ansambl'*, ma configura il problema come dialogo tra il contesto storico e il testo contemporaneo” (“Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative” cit., p. 140).

⁴⁹ ID., *Kul'tura i vzryv* cit., p. 24, trad. it..

⁵⁰ Ivi, p. 191 trad. it.. Gran parte del capitolo “Il fenomeno dell'arte” è dedicato al rapporto tra testo e sguardo situato del lettore/spettatore.

Nel tempo, il testo, è percepito come un fermo-immagine sui generis, un momento fissato artificialmente tra il passato e il futuro. Il rapporto tra passato e futuro non è simmetrico. Il passato si lascia afferrare in due sue manifestazioni: la memoria diretta del testo, incarnata nella sua struttura interna, nella sua inevitabile contraddittorietà, nella lotta immanente con il suo sincronismo interno; ed esternamente, come correlazione con la memoria extratestuale. Lo spettatore, collocandosi con il pensiero in quel 'tempo presente', che è realizzato nel testo (per esempio nel *dato* quadro nel momento in cui io lo guardo), è come se rivolgesse il proprio sguardo al passato, il quale si stringe come un cono che poggia con la punta nel tempo presente.⁵¹

Il testo artistico è un fermo-immagine che si lascia attraversare da una memoria che è alterità attivatrice di senso. La performance di Burden, oltre alla "memoria incarnata nella struttura interna del testo" (la produzione di una ferita imperfettivamente aperta sul futuro e, al contempo, memoria incarnata dell'evento puntuale che l'ha prodotta), attiva il proprio senso sulla base di una memoria extratestuale evocata, lo ripetiamo, attraverso il nodo invariante muro-fucile-affrontamento. L'operazione di svuotamento passionale dei volti e dei corpi ed il parallelo emergere della *sensazione* è come ripreso da Burden e intensificato sino al parossismo. L'espressione del performer è apatica durante e dopo l'azione, il suo abbigliamento anonimo, la sua postura lassa, ma il mantenimento dell'apparato formale della fucilazione negli elementi fondamentali che abbiamo ricordato attiva una polarità dialogica collocata nella memoria della semiosfera.

Sul filo di questo montaggio *Shoot* può costruirsi per quello che è: lo stato avanzato dello svuotamento passionale alla Manet, la crisi della macchina semiotica del corpo-involucro per lasciare campo libero e assoluta centralità al sussulto carnale nell'arena della tarda modernità. In altre parole, sulla base di questa 'memoria in negativo' si coglie un tratto semantico della performance di Burden, cioè il suo statuto propriamente *residuale*: quando, a partire dalle rappresentazioni di fucilazioni moderne che essa evoca, si sottrae lo statuto passionale dei testimoni, la capacità delle vittime di manifestare l'evento drammatico che le investe e lo statuto storico-politico dell'evento, quel che resta non è altro che un *colpo*. L'incidente carnale emerge come unico avvenimento possibile, i tratti formali del colpo divengono l'unico 'contenuto' della performance. È importante che il pubblico non sia al corrente dell'evento: il 'sistema' sorge all'improvviso, in pochi istanti il carnefice fronteggia la vittima, il muro diviene un fondo e il pubblico si trasforma in testimone dell'evento somatico, a sua volta esperimento la vibrazione della carne per via uditiva. La sola esperienza collettiva possibile – ma in quanto esperienza residuale – sembra essere ormai quella del sussulto della carne, *fondo* comune ai corpi del performer e del pubblico messi in vibrazione dal colpo tattile o uditivo.

Un testo apparentemente 'immediato', che sembrava esaurirsi nella portata scioccante di un'azione autolesionista, riacquista così spessore semiotico. Al contempo, proprio la collisione generata a partire dal presente consente di illuminare, di accendere delle 'aree di senso' nelle opere del passato. Il cono del passato che poggia con la punta nel tempo presente è

⁵¹ Ivi, p. 25 trad. it.. La dimensione di reciprocità appare ancor più chiaramente in questo passo decisivo: "The interrelationship between cultural memory and its self-reflection is like a constant dialogue: texts from chronologically earlier periods are brought into culture and, interacting with contemporary mechanisms, generate an image of the historical past, which culture transfers into the past and which like an equal partner in a dialogue, affects the present. This process does not take place in a vacuum: both partners in the dialogue are partners too in other confrontations, both are open to the intrusion of new texts from outside and the texts, as we have already had cause to stress, always contain in themselves the potentiality for new interpretations" (ID., *Universe of the mind*, cit., p. 272).

una figura dinamica e di rapporto reciproco tra le due dimensioni temporali, ma quel poggiare puntiforme assume, nel caso del nostro *insieme*, i tratti di una collisione, di un “lampo”, di un’“illuminazione” produttiva. Lotman ci ha lasciato una immagine potente per questa dinamica:

“Immaginiamo un campo minato. Alcune mine esplodono subito, altre dopo molto tempo. Altre sono ancora sotterrate, e non sappiamo se e quando esploderanno. Noi oggi non possiamo dire quante di queste mine inesplose si trovino nell’arte contemporanea, magari sepolte nelle sue viscere. Gli eventi della storia e della cultura hanno traiettorie diverse e di diverso raggio”⁵².

L’esplosione differita del senso di un oggetto storico introduce una fenomenologia dei tempi della cultura ben diversa dalla progressione cronologica e fatta piuttosto di ritmi disgiunti, di momenti di collisione che, come dice spesso Lotman, si situano “fuori dal tempo”, nel senso che essi si sottraggono alla progressione lineare unidirezionale per produrre, appunto, traiettorie diverse. Walter Benjamin ha parlato a questo proposito di “storia dell’arte come storia di profezie”, attribuendo ad una collisione che si fa a partire dal presente il potere di “illuminare” il senso che “fermenta” nelle opere del passato⁵³. La mina inesplosa è quella parte di senso che, in oggetti culturali e storici prodotti in un dato momento, non può essere colto nell’epoca della loro produzione, ma che si rivelerà solo in modo differito, grazie ad un contatto anacronistico che lo farà esplodere. Questo contatto può essere provocato dalla specifico bagaglio culturale che lo sguardo *situato* dello spettatore o del ricercatore necessariamente possiede nel presente, ma anche, come abbiamo visto, dai “testi contemporanei”. *Shoot* contribuisce a rileggere il ruolo del rapporto tra corpo-involucro e carne – e anche il ruolo dell’intrusione dell’animale – in una delle opere cruciali per l’emergere della pittura moderna; al contempo lo sparo di Burden mostra il proprio statuto residuale e l’esito estremo per cui, sullo sfondo di un palese svuotamento passionale, il sussulto della carne emerge come solo evento collettivo possibile.

Ci sembra però necessario, in chiusura di questa riflessione, dar conto del senso più ampio di questo esito estremo, del senso di una figura della carne messa in scena con tanta forza all’inizio degli anni Settanta.

Sarà sufficiente seguire ancora una volta Lotman, laddove egli, a più riprese, ricorda che la collisione tra elementi eterogenei, tra atti linguistici non completamente traducibili, ed il senso che si produce in questa non-traducibilità o inadeguatezza hanno la funzione di aprire

⁵² ID., *Cercare la strada* cit., p. 94.

⁵³ Non è possibile qui approfondire la questione che è riconducibile al concetto di immagine dialettica (*Dialektisches Bild*) in Benjamin, riportiamo solo questo passo significativo che suggerisce alcune analogie con il concetto lotmaniano di ‘esplosione’: “La storia dell’arte è una storia di profezie (*die Geschichte der Kunst ist eine Geschichte von Prophetien*). Essa non può essere descritta che dal punto di vista immediato, attuale; poiché ciascuna epoca possiede una possibilità nuova, ma non trasmissibile per eredità (*unvererbbar*), che le è propria, di interpretare le profezie a lei rivolte racchiuse nell’arte delle epoche passate. Il compito più importante per la storia dell’arte è decifrare (*entziffern*), nelle grandi opere d’arte del passato, quelle profezie che conferivano loro valore all’epoca della loro creazione. Al futuro, infatti, e non sempre futuro immediato e mai completamente determinato (*der Zukunft – in der Tat – und nicht immer unmittelbar bevorstehenden, niemals einer durchaus bestimmten*). Del resto, non vi è niente che sia più soggetto a trasformazione nell’opera d’arte di questo oscuro spazio dell’avvenire che in essa fermenta” (“Paralipomena zur zweiten Fassung von *Das Kunstwerk im Zeitalter seines technischen Reproduzierbarkeit*”, Benjamin-Archiv, ms 397, ora in: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1990, vol. 1, p. 1046 (trad. mia).

un varco verso quella realtà extralinguistica “anch’essa concepita come una certa lingua [e a cui] viene ascritta un’organizzazione strutturale”⁵⁴. Lo spazio semiotico appare come un’intersezione a più livelli di vari testi che formano uno “strato” con complesse correlazioni interne:

la realtà esterna sarebbe, conformemente alle rappresentazioni di Kant, trascendentale, se lo strato della cultura disponesse di un’unica lingua. Ma le correlazioni del traducibile e dell’intraducibile sono a tal punto complesse che vengono a formarsi possibilità di uno sfondamento nello spazio oltre i confini. Svolgono questa funzione anche i momenti di esplosione, che possono creare come delle finestre nello strato semiotico. Così il mondo della semiosi non è fatalmente chiuso in sé: esso forma una struttura complessa che continuamente ‘gioca’ con lo spazio che gli è esterno.⁵⁵

Negli stessi anni in cui *Shoot* è messa in scena, Michel Foucault sviluppa la propria riflessione su quella che chiamerà una “biopolitica della vita”, cioè un nuovo regime di rapporti tra potere e corpo che si installa a fianco del regime disciplinare esistente, o che, meglio “lo contiene, lo integra, lo modifica parzialmente”⁵⁶. Questa nuova forma di potere inizia ad emergere tra la fine del XVII e l’inizio del XVIII secolo, ma *traversa* pienamente la nostra epoca⁵⁷. Il potere premoderno si esercitava sulla vita dei sudditi in quanto potere negativo, potere che limita, che preleva, che può “far morire (in guerra, ad esempio, per difendere il sovrano) o lasciar vivere”, ma che non assume al centro delle proprie preoccupazioni politiche la gestione della vita dei sudditi. L’Occidente ha conosciuto una profonda trasformazione di questi meccanismi di potere; la forma della limitazione è stata progressivamente affiancata da un potere che si esercita *positivamente* sulla vita “che intende gestirla, aumentarla, moltiplicarla, esercitare su di essa controlli precisi e regolazioni d’insieme”. Ciò che Foucault chiama *soglia di modernità biologica* sarà allora “l’ingresso dei fenomeni propri della vita della specie umana nell’ordine del sapere e del potere, nel campo delle tecniche politiche”⁵⁸. Per comprendere questo cambiamento è necessario specificare il concetto di *vita*; alcuni interpreti contemporanei lo hanno fatto a partire dalla parola greca che indica con *bios* la vita in quanto ‘forma di vita’ dell’individuo o del gruppo in rapporto con la *polis*, la “vita qualificata” in un mondo comune; da questo concetto si distingue quello di *zoe* che rinvia piuttosto “al semplice fatto di vivere che è comune a tutti gli esseri viventi” o alla “vita nella sua mera tenuta biologica”⁵⁹. Certo, il corpo è da sempre al centro delle relazioni di potere: “quando

⁵⁴ Riportiamo la citazione per intero: “La realtà extralinguistica è anch’essa concepita come una certa lingua. A essa viene ascritta un’organizzazione strutturale e una potenziale possibilità di comparire come contenuto di *un insieme eterogeneo di espressioni*” (J.M. Lotman, *Kul’tura i vzryv* cit., p. 16 trad. it., corsivo mio).

⁵⁵ Ivi, p. 38, trad. it..

⁵⁶ M. Foucault, 1976, *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité I*, Paris, Gallimard, (trad. it. *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*, Milano, Feltrinelli, 2001); ID., 1997, “Il faut défendre la société”, Cours au Collège de France, 1975-76, Paris, Seuil-Gallimard, (trad. it. ‘Bisogna difendere la società’, Milano, Feltrinelli, 1998).

⁵⁷ Sulla questione del prolungamento di un ‘avvenimento’ dalla storia nel presente si veda la voce “Actualité” in J. Revel, 2002, *Le vocabulaire de Foucault*, Paris, Ellipses, pp. 5-6. Vi si leggono queste parole di Foucault: “J’essaie de saisir quel est l’événement sous le signe duquel nous sommes nés, et quel est l’événement qui continue encore à nous *traverser*” (corsivo mio).

⁵⁸ M. Foucault, *La volonté* cit., p. 125 tr.it..

⁵⁹ La prima definizione è di Giorgio Agamben (*Homo sacer*, Torino, Einaudi, 1995) la seconda di Roberto Esposito (*Bios*, Torino, Einaudi, 2004, p. 4), si tratta di due testi di riferimento per il dibattito

il potere è penetrato più a fondo nella vita biologica che nel lungo periodo in cui il corpo degli schiavi era pienamente disponibile alla dominazione dei loro padroni?”⁶⁰. E, tuttavia, la padronanza sulla vita biologica dello schiavo era conseguenza di una ‘forma di vita’ stabilita dalle regole della comunità e dunque assunta come politica. Alla soglia dell’età moderna è piuttosto la *zoe*, cioè il *fondo* dei processi che regolano il vivente, ad essere assunta progressivamente nei meccanismi e nei calcoli del potere e ad entrare in rapporto inscindibile e funzionale con esso. In una lezione al Collège de France del 17 marzo 1976 Foucault ha così riassunto in una formula divenuta celebre: “Mi sembra che uno dei fenomeni fondamentali del XIX secolo sia stato ciò che potremmo chiamare la presa in carico della vita da parte del potere: se volete, una presa di potere sull’uomo in quanto essere vivente”. Foucault ha indagato a fondo le tecniche attraverso le quali il biopotere gestisce il vivente, dal ‘dispositivo di sessualità’, al progressivo diffondersi fuori dalla propria sfera d’origine dell’esame di coscienza. Non possiamo qui ricostruire questa tesi in tutta la sua portata e in tutta la sua complessità, tuttavia, ci interessa segnalare come rilevante per la nostra analisi la semantica del corpo utilizzata da Foucault per pensare e descrivere questo processo: si tratta di un modello fondato sulla differenza tra il corpo individuale (identificato dall’involucro corporeo di ciascuno) su cui si esercitano le tecniche disciplinari (che sorvegliano e puniscono), ed il fondo vivente che è comune a tutti gli esseri umani, quello della carne. Queste due dimensioni si traducono nell’opposizione tra “uomo-corpo” e “uomo-specie”: la ‘nuova’ tecnologia non-disciplinare che sorge sul filo della modernità si indirizza “alla molteplicità degli uomini, ma non in quanto essi si riassumano in dei corpi, ma in quanto essa forma, al contrario, una massa globale, affetta dai processi d’insieme che sono propri della vita, come la nascita, la morte, la riproduzione, la malattia”⁶¹. L’uomo-specie è l’uomo in quanto vivente e non in quanto individuo.

Il processo che assorbe dentro la sfera del potere la dimensione del vivente provoca una progressiva indistinzione tra una vita politicamente qualificata e la *nuda vita* della *zoe*, presupposto necessario ma non sufficiente per la strutturazione di una ‘forma di vita’. La soglia di articolazione tra il mero vivente e la forma di vita è quella su cui si gioca la dimensione politica dell’umano, dal momento che essa distingue la vita chiusa in una pura autoconservazione dalla vita che si dà una forma politica; Lotman torna a più riprese sulla distinzione tra la circolarità iterativa del mondo animale, scandita dalla sequenza delle cause e degli effetti, e quella capacità di produrre un comportamento imprevedibile ed una molteplicità di possibilità future che è fondamento del passaggio in cui “l’uomo diviene tale”⁶². Anche se la riflessione di Lotman si concentra sull’articolazione molto generale tra natura e cultura, la questione dell’impossibilità di segnalare il confine tra *bios* e *zoe* non è così distante. Se questa articolazione e distinzione diviene impossibile, l’essere politico non si differenzia più, di fatto, dalla condizione di un essere unicamente votato alla propria conservazione e ai processi viventi che la regolano.

Non si tratta allora di pensare che *Shoot* ‘illustri’ la complessa trasformazione cui Foucault ha dedicato gli ultimi della sua riflessione, ma di cogliere il cortocircuito tra testo singolo e *forme* dell’esperienza, sulla base di un isomorfismo strutturale con quella semantica del corpo che attraversa il pensiero foucaultiano della biopolitica e con le relazioni che la reggono.

sulla questione del *bios*, assieme al testo di Pietro Montani che indaga il rapporto tra biopolitica e tecnica in ambito estetico (*Bioestetica*, Roma, Carocci, 2007).

⁶⁰ R. Esposito, *Bios* cit., p. 49.

⁶¹ M. Foucault, *Il faut défendre la société*, cit., p. 216 (trad. e corsivo miei).

⁶² Si veda, tra gli altri passi, l’inizio del capitolo dedicato al “Laboratorio dell’Imprevedibilità” (*Cercare la strada*, p. 78 e sgg.).

Nel colpo che fa sussultare il performer appare, in un istante, la soglia che *separa e articola* la dimensione comune della carne e quella individuale del corpo-involucro; con *Shoot* Burden fa (e fa fare) esperienza del momento in cui la “zona d’indiscernibilità, d’indecidibilità tra l’uomo e l’animale”⁶³, la della carne già sempre inclusa nel corpo si manifesta nella sua distinzione da esso. L’esplosione che colpisce la carne diviene qui il luogo in cui il corpo fa esperienza della non-coincidenza con se stesso. In fondo, la ferita che Burden produce con questa performance manifesta l’iteratività biologica che presiede alle funzioni dell’uomo specie (vi appare la pulsazione ciclica del sangue e vi si innesca un inevitabile serie di trasformazioni biologiche orientate) colta però nel momento in cui emerge e si distingue dall’involucro che identifica quel singolo corpo capace di forgiarsi una ‘imprevedibile’ forma di vita.

“La ricombinazione è l’analisi dell’essenza nascosta”, sintetizza Lotman⁶⁴. Il montaggio anacronistico che abbiamo costruito non sarà allora stato vano se è servito a cogliere il senso profondo del colpo di fucile ‘postumo’ di Chris Burden, sussulto che mostra la non-coincidenza tra carne e involucro, nel momento in cui il corpo contemporaneo sembra sempre più serrato nel movimento inesorabile che riduce il politico al mero vivente.

pubblicato in rete il 10 dicembre 2008

⁶³ G. Deleuze, 1981, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, La Différence, (trad. it., *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 1995) p. 52 trad. it.

⁶⁴ J.M. Lotman, *Cercare la strada* cit., p. 82.