



Feticci incarnati

Massimo Canevacci

Qui si esplorano possibili ibridizzazioni estreme tra etnografie di ricerca e tecnologie avanzate, corpi panoramatici urbani e sperimentazioni performativo-visuali. A tal fine ho tentato di elaborare un quadro teorico di riferimento alla comunicazione visuale applicando la prospettiva del feticismo metodologico. Esplorazioni e rappresentazioni neo-feticiste possono caratterizzare il terreno mobile e frammentario di questi nuovi scambi etno-tecno-performativi.

L'ipotesi è riassumibile nel modo seguente: le forme contemporanee assunte dalla fantasmagoria visuale si differenziano profondamente dalla potenza estraniante di quelle tradizionali ("moderne"). Per cogliere i codici delle nuove fantasmagorie è possibile ripartire dalla nozione di feticismo per adattarla ai nuovi livelli della comunicazione. E allora i feticci visuali sono a tal punto incorporati nei "testi" che il metodo stesso dell'osservazione etnografica e della rappresentazione polifonica ne deve tener conto.

La mia ricerca si basa su una metodologia che utilizza come indicatori concettuali la vita sociale delle merci-visuali, la biografia culturale delle merci, le macchine biologiche, applicati ai nuovi panorami corporali e visuali: bodyscape e visualscape. Su questi panorami feticisti scorre la nuova antropologia.

Ne emerge un nuovo tipo di feticismo visuale che "vede" le merci sempre più come soggetti, con una loro biografia, una loro biologia, una loro vita sociale. Un edificio ha una sua soggettività semiotica come un visore, una strada come un corpo, una insegna luminosa come una pelle: gli slittamenti semiotici si innestano tra

zone una volta rigidamente separate e che ora “si vedono” intrecciate lungo seriali possibilità espressive.

L’antropologia della comunicazione inquadra i nuovi panorami visuali come il suo oggetto che si trasforma in soggetto biografico - in feticci biologici - e tenta di pervenire, attraverso le stesse trame della rappresentazione, a una critica politico-comunicativa. Per questo il soggetto-ricercatore deve connettersi lungo un processo uguale e contrario a quello osservato e mutarsi in cosa-che-vede e che-si-vede.

Ora applicherò tale metodologia feticista (sviluppata in dettaglio altrove) su alcuni flussi estremi tra loro separatamente interconnessi: la performance del gruppo Krypton “Il corpo sterminato” (bodyscape) - l’estensione immateriale e incontenibile della metropoli contemporanea (cityscape) - Tetsuo come il film più estremo sulle mutazioni inorganiche (videoscape).

1. *Bodyscape incarnati*

1. Narcisismi visuali. La ragazza giace stesa di schiena su una specie di brandina piuttosto alta. È nuda, con solo un particolare tipo di mutandine bianche che le arrivano sopra l’ombelico. Ha i capelli molto corti, i lineamenti minuti e regolari - mobilissimi - come i seni. La testa è reclinata verso l’alto, quasi protesa a incontrare qualcosa di altro - una immagine - che si riproduce alle sue spalle. Qui è collocato un monitor, le cui immagini rinviano sempre e costantemente il viso di una ragazza: un viso dai lineamenti minuti, regolari e mobilissimi. La ragazza si contorce lungo tutto il corpo, come attraversata da un fluido visuale e, nello stesso tempo o proprio per questo, fortemente erotico. È un corpo sommosso, il suo. Un corpo percorso da potenti, irresistibili immagini-feticcio. Poggiandosi sulle spalle e roteando la nuca, la ragazza riesce a strusciare il viso, le guance, la fronte sullo schermo del visore e, in tale sfregamento, provare un suo - e mio - irresistibile piacere. Il corpo è come percorso da correnti orgasmiche sia per le dinamiche proprie del suo movimento innaturale, sia per qualcosa di più sottile e fantasmatico che trova una probabile spiegazione nei flussi-piacere sincroni ai flussi-visuali. Il piacere è sintetico al visuale. Appare subito chiaro che l’immagine riflessa e ripodotta dal visore è la stessa immagine della ragazza. E che il massimo dei desideri o dei legami sensuali si

manifestino nell'interfacciarsi con se stessa. È un'interfaccia particolare: non è il tipo che si diffonde nella comunicazione virtuale o via internet, dove si intende una possibilità di scambi dialogici a distanza tra chi si connette in rete. Qui siamo in una variante dell'interfaccia, in cui si innesta una radicale mutazione della nozione storicamente tramandata di narcisismo. Nel narcisismo mitico, il soggetto si innamora di se stesso (in realtà in alcune versioni egli ignora di chi sia quella faccia ambigua e seduttiva) in quanto riflesso dell'acqua. In tal modo si sviluppa - secondo l'impostazione freudiana - il blocco della relazione oggettuale, in quanto la pulsione del narcisista non inonda il suo oggetto, ma si richiude in se stessa. Il blocco della relazione con l'altro provoca una sorta di autismo erotico. La pulsione si ritorce sul soggetto che l'ha emanata, oggettualandolo. Come è noto, di tale mito sono state date molte altre versioni, tra cui quella di Marcuse che è significativa per il nostro discorso, in quanto l'autore tedesco vedeva nel narcisismo la possibilità di favorire una sessualità non genitale né riproduttiva. Tale era il suo Narciso: il campione di un erotismo polimorfo, che rovesciava il perverso in alternativo. Le patologie in patofilie. Qui sembra prefigurarsi una mutazione su questa direzione: la ragazza nuda è narcisisticamente legata a una se stessa forse ri-conosciuta o forse no, ma in ogni caso fonte di un enorme piacere di tipo nuovo: forse perverso ma ancor più visuale. Un erotismo pervisuale. Allacciarsi alla propria immagine riflessa - o autoriflessa - nel circuito visuale produce un flusso fantasmatico irresistibile, fonte di piaceri nuovi, non autistici (si è pur sempre in due, anche nel raddoppio fantasmatico di una parte del proprio sé), piaceri interfacciabili, visuali. Carezzarsi lungo la pellicola elettronica del video, sentire la propria pelle a contatto con un'altra possibile pelle - una pelle-di-visore, calda e luminosa, che emana i suoi stessi lineamenti minuti e mobilissimi - non può che rendere il piacere riproducibile, forse all'infinito. La ragazza, infatti, continua a contorcersi e a rivoltarsi verso se stessa, verso la sua immagine immaginaria, per tutta la durata della performance: quindi, per tutto il tempo disponibile. È come assistere a un'analisi in progress: il performer mette-in-scena un set in cui un nuovo narcisismo pretende la sua comprensione o legittimazione. I narcisismi non sono più legati né alla loro origine in un mito immutabile, né alla loro interpretazione storica resa ortodossa. Anche il narcisismo è mutoide e si espande secondo modalità nuove percorrendo inespressi flussi visuali. FLUSSI PERVISUALI. E così quello che gli scienziati sociali a volte

ignorano, snobbano o proprio non possono capire, viene presentato e schiarito secondo altri linguaggi dentro la rinascita del post-teatro sperimentale. Il corpo allacciato alle tecnologie può essere un panorama percorso da nuovi flussi desideranti. IL NARCISISMO È STERMINATO.

Questo il senso - o almeno il mio senso - di tale testo panoramico. Parallelamente, secondo tempi e spazi non solo simultanei, ma anche dotati di un loro flusso di regia, si svolgono molti altri testi performativi che presenterò in modo più breve.

2. Fibre ottiche erotiche. I corpi nudi di due giovani giacciono su una specie di tavolo inclinato (post-operatorio o pre-obitorio). Hanno entrambi quelle strane mutande. E i corpi - la pelle estesa dei loro corpi panoramatici - è avvolta da lacci con fibre ottiche: piccoli tubi filiformi che trasformano la loro pelle in pelle ottica, la loro carne in fibre di carne, la loro sessualità in erotismo luminoso e avvolgente. Si abbracciano e si avvolgono in continuazione i due amanti: e ad ogni rigirarsi dei corpi le fibre-di-pelle si tirano, si attorcigliano, si sfregano. Si eccitano. La sensibilità eccitata dei corpi è simultanea alla luminosità fluorescente dei tubi-di-luce. L'amore si trasforma in eros attraverso queste nuove protesi di luce. Una luce sessuata. Fibre ottiche poligenitali. Erotiche.

3. La prigioniera di vetro. Dentro una scatola di plexiglas è rinchiusa, forse consenziente, una donna nuda. Dall'esterno un uomo-dominante utilizza dei fori per inserire un braccio e toccare il corpo che, stretto dentro la gabbia forata trasparente, non può sfuggire. Può scansare. Ma il braccio è pervasivo, la cerca, la colpisce e - alternativamente - la carezza. Il gioco continua iterativo. E allora si chiarisce che il dominante si rovescia in dominato. È un braccio virile prigioniero di un corpo di donna imprevedibile che, da dominato, si fa dominante. Un corpo che da contenuto (nel senso ambiguo di essere sia racchiuso e sia oggetto della rappresentazione) si fa incontenibile. Sterminato.

4. La ragazza dai capelli blu. Una ragazza nuda giace su una specie di branda. Ha i capelli corti. E blu. Ricorda un indimenticabile personaggio di Bilal. Ha un corpo lungo che sembra racchiudere o sterminare tutti i generi fissi. Un corpo in transito. Un corpo attraversato da ogni possibile flusso-di-genere. Un corpo poli-identitario. Un corpo polifonico. Questo corpo-in-blu si mostra, giace per mostrarsi e per sviluppare impercettibili slittamenti. Di fronte, una specie di uomo la osserva. O forse viene osservato dagli occhi chiusi e invisibili di lei.

5. La paziente in operatoria. Una donna giace su un lettino operatorio. Ha il corpo pieno di garze, segni post-operatori, spie luminose rosse infilate dentro il corpo, nel naso, nella bocca, lungo le braccia. Così una guancia si fa trasparente e fluorescente. Si fa rossa. Arrossisce. L'interno del corpo si mostra, si fa esterno. La luce chirurgica attraversa ogni porosità e la mette in scena. È un set molto "esposto" e polivocale. Il corpo parla dei suoi desideri, delle sue ossessioni, delle sue malattie immaginarie e le trasforma in immagini. La medicalizzazione dei corpi come estrema possibilità del rappresentare. Del performare e deformare. Del chirurgicizzare l'esposizione. O il chirurgo come drammaturgo dei corpi. Corpi da sterminare ovvero da rendere sterminati a colpi di bisturi.

6. Gli skaters catodici. Il senso del movimento performativo, che qualcosa o molte cose stiano per cominciare, è dato da due skaters catodici che attraversano gli spettatori-in-piedi. Sembrano ingegneri subatomici, soldati in ritardo della serie 007, scalatori oltre gli 8.000, alieni interni, infermieri mobili. Sono tutti vestiti di bianco, anzi, ricoperti di tessuti bianchi: la testa nascosta da un cappuccio, occhiali a specchio, maschera sulla bocca anti-microbi. E tutta questa tuta bianca attraversata da fibre ottiche. Per cui l'effetto visivo, in un contesto oscuro, è di sorpresa: ci si sente come attraversati da questi skaters alieni, fibrosi e fluorescenti. Ci si sente inquietati. Come se "qualcosa" ci potesse prelevare di sorpresa e contro voglia per inserirci in astronavi chirurgiche. Navi spaziali operatorie.

7. Le foto proiettive. Mentre nelle multisale si sovrappongono le scene-dei-corpi - come tanti ipertesti corporali su cui cliccare con lo sguardo performativo - in alto sono collocati schermi su cui scorrono foto di altri corpi e altri visi. Seduttivi o terribili. In tal modo il senso sterminato dell'effetto visual-corporale, la proliferazione panoramatica di corpi, il corpo inflattivo (signflation = bodyflation) si serializza senza soste.

8. La grata SM. Su una specie di grata - tra la Vergine di Norimberga in trasparenza e un ambient SM - giace un giovane nudo, col collare gestito da una donna dominante che lo supplizia con fruste, aghi, colpi. Il corpo tremolante sembra godere del supplizio. Ha ecchimosi in molte parti del corpo. È un corpo dominato che si fa sterminato.

9. Il paziente imprigionato. L'entrata nella multisala performativa deve passare vicino - troppo vicino - a un infelice paziente, ospedalizzato per forza o per piaceri estremi. Sta legato su una

sedia tipo barbiere. Le sue carni sono iscritte tra spie luminose minichirurgiche per espiare i mali del corpo. Sono carni esposte. Sono carni interne. Il corpo dell'imprigionato è legato e sconvolto da brividi intollerabili, da singhiozzi di carne. Un corpo scosso. Urla e strabuzza l'ospedalizzato, cercando di sfuggire al suo destino chirurgico, alle chirurgie dell'anima corporale. Di fronte al viso, vicino alla bocca spalancata e sputante, ha come una macchina mobile. È una mini-macchina da presa che proietta l'immagine ulteriormente deformata del paziente senza pazienza su un piccolo schermo in alto. In tal modo si realizza un effetto estraniante e straziante nello stesso tempo. La telecamera implacabile come una sonda per operazioni inesistenti - un sondare visualmente le decomposizioni della carne, le sue deformazioni segrete, le degenerazioni immonde - dilata la faccia urlante e singhiozzante dell'ospedalizzato. Così lo sguardo eccitato dello spettatore oscilla tra il fissare il corpo del prigioniero e la sua proiezione visuale sullo schermo: accentuando il disordine e l'efficienza di una sala operatoria in cui, con un certo brivido, il mio io-spettatore scopre di assumere il ruolo di inconsapevole chirurgo. Di torturante chirurgo: un chirurgo che vuole eliminare ogni imperfezione della carne - dei corpi panoramatici in attesa e senza anestesie - perseguendo linearità estetiche. Un'estetica ridotta da settore della filosofia a sala da ginnastica. È il mio io che persegue ideali di bellezze visive, asettiche e preformi: è questo mio io visivo, questo mio io visore che si fa potenziale chirurgo riparatore di ogni imperfezione. Superata questa specie di Minosse impotente, un Minosse legato e riproducibile, in attesa dell'operazione normalizzatrice, della sua estetizzazione corporale, si aprono le multisale su cui i corpi sembrano farsi disperatamente inorganici e densi di desideri feticisti cui sono sospinti dall'eccitabilità dello sguardo osservatore. Della sonda. Del mio sguardo-sonda che attraversa e stermina - rende sterminati - i panorami corporei. Le carni panoramiche carcerate e carceriere.

2. La metropoli incarnata

In un frammento fine ottocento - trovato dal maestro dei frammenti parigini - un cosiddetto "malato di mente" o meglio un viandante psichico così definiva la sua esperienza del viaggiare:

"Je voyage pour connetre ma geographie"

Ad una lettura attuale sulla geografia dell'incarnazione, appa-

re di una sensibilità anticipatrice questo collegare cartograficamente la mente “malata” - una mente deviante o viandante, che percorre sentieri inesplorati, quelle tracce incognite che deviano dalle rotte conosciute - al proprio corpo. Meglio: la mente come corpo malato, corpo selvaggio, corpo mappato. Il risultato è una geografia di carne, una geografia carnale, la carne come terra e come territorio, su cui iniziare a elaborare mappe: ovvero i segni del proprio racconto amoroso in quanto transorganico. Questa “mia geografia” si presenta come qualcosa di sottile e di incarnato: come una enorme autorappresentazione erotica. Questo è - o dovrebbe essere - il viaggiare: scoprirsi nel proprio corpo, disvelarlo, mapparlo. Denudarlo. Scriverlo e inscrivere. Esprimere il corpo, dare ad esso espressione, varcare la soglia - il limen - della propria corpografia. Il disegno immanente di un territorio che, da esterno, si fa interno: si interiorizza. Si incorpora.

Il corpo trasformato in terra è un atto attraverso il quale si transita dalla geografia propriamente detta alla geofilia. La geofilia è desiderio di terra, una gaiafilia, una passione che la transita, la attraversa. La fora. Essa trapunta la terra come si trapunta un tessuto: o un corpo. Il mio corpo, quello del “mio” altro o di tutti quegli “altri” che sono miei. I miei potenziali. I miei psichici.

Il viaggiare geografico sul mio corpo come geofilia, come atto geofilo, spinge verso nuovi sistemi percettivi che modificano tutto quello che eravamo abituati a considerare sensibilità nota. Il proprio continente-corpo. Un corpo continentale che sta in bella vista, su un mappamondo illuminato e colorato. Al contrario di una visione già determinata - già scoperta - , la percezione del proprio corpo, la autopercezione, non è data: è inverata. È una autocostruzione. Con questo termine si intende, in un paese come il Brasile, quelle case quasi cubiche che i favelados si costruiscono in una notte, passando in tal modo da una favela di lamiera e legno a una autocostruzione in muratura. Allo stesso modo, inverare il proprio corpo, autocostruire la propria pelle significa passare da una sensibilità, da un sistema percettivo di “lamiera” a uno di “intonaco”, intonacato.

Intonacare il proprio corpo come simmetrico a incarnare un edificio o una piccola, cubica casa autocostruita come secondo corpo. Come corpo inorganico. Corpo sterminato. Inverare la propria geofilia, una gaiafilia corpografica liscia, intonacata. Sterminata.

La sensibilità percettiva del corpo è estendibile alla città. Le forme di un edificio possono essere viste - o “sentite” - come

carne: l'intonaco (i mattoni o quant'altro) costituisce l'ultimo strato di un palazzo che può essere percepito come pelle. Viaggiare sul proprio corpo, allora, può significare anche percepire il tessuto urbano - come significativamente si suol dire - come dotato di una natura "altra", una natura senziente.

Ho incontrato diversi edifici il cui tessuto di mattoni, la cui pelle di intonaco, le cui forme inusuali mi hanno rivelato correnti forti di sex appeal.

Il corpo di un edificio non è solo gioco di metafora: è anche - può essere anche - potenza metonimica. E le suggestioni della retorica fanno della metonimia un intrigo di senso e di linguaggio che ruota all'interno di una delle "regole sregolate o sregolabili" più suggestive e inquietanti dell'antropologia: l'animismo. A causa di legami complessi con il sacro, con il controllo della natura, con le forme bizzarre dell'inorganico, di ciò che è "morto" - voglio dire solo apparentemente morto, spento, staccato, muto - l'animismo permette di fare rivivere il morto, di accendere lo spento, di parlare il muto, di collegare il separato.

La geografia come geofilia, quindi, appartiene al regno delle metonimie e non delle metafore, al potere della contiguità e non della differenza, del vincolo di una parte verso un tutto e non dell'arbitrario legame tra due parti separate. L'esperienza geofila permette di incontrare alcuni di questi edifici animisti, che emanano la potenza dell'animismo, che sono l'attrazione e l'alterazione animista: con "lui" (l'animismo) si ascolta il sottile linguaggio del silenzio, si accendono quelle parti scisse che "lui" attrae verso il suo tutto, un tutto parziale. "Lui" ci spinge a guardare e a essere guardati da queste forme bizzarre della natura: un sasso dall'aspetto teriomorfo, un albero eccessivo, un uccello-totem, una roccia troppo aguzza.

L'animismo è il bestiario dell'inorganico. L'animismo è la teologia dell'inorganico. L'animismo è un bestiario teologico-inorganico.

L'edificio animista naviga e appare improvviso nelle avenidas o avenues delle grandi metropoli: ti osserva mentre transiti indifferente, spia i tuoi movimenti, le tue sensibilità mute e spente. E allora "tu" - questo "tu" separato, ogni "tu" come parte scollegata - puoi avvertire il bruciore dell'accensione, dell'essere osservato, dell'essere attratto. Dell'essere acceso.

L'animismo di edifici sferici, di edifici grafisti, di edifici-ravers si assimila al corpo del desiderio, a corpi animisti, corpi graffiati, corpi murati, corpi scartati. Un corpo è scartato non

quando è eliminato, bensì quando è disvelato: come quando si apre un regalo o un pacco. Il corpo è scartato quando rivela il suo interno, le sue interiora, un interno-in-transe. Un corpo è scartato quando elimina le sue protezioni, i suoi rivestimenti, i suoi abbellimenti. Dopo essere scartato, un corpo può essere costruito - animalato, umanato, muralato - dal desiderio. Può essere legato solo per essere slegato al suo interno desiderante. Può essere trasformato in cosa inerte che supplica di essere liberato da lacci che non ha, perchè gode solo del suo essere mutato in qualcosa di diverso e insospettato. Questi lacci invisibili legano il suo corpo in un tessuto rugoso e serrato. Aderente come un vestito. Lacci invisibili incrociati da nodi. E i nodi stringono proprio dove la carne si fa più sensibile e intima. Sono nodi che animano, che collegano e che accendono. I nodi, i lacci, i legami sono parti geografiche di un corpo nuovo, "del" corpo trasformato in geofilia. UN CORPO SLACCIATO. UN CORPO SCARTATO. UN CORPO INFIAMMATO.

Viaggiare per conoscere la propria geografia significa trasformare lo spazio esterno in spazio interno: questi due spazi non appartengono a due ordini diversi, ma sono l'uno il prolungamento dell'altro lungo trame differenziate che si evocano e si richiamano in continuazione. Ma non coincidono mai. Sono trame di carne e di lacci e di scarti. Significa verificare legami profondi tra case sferiche e carne, non solo la propria carne, ma anche la carne di quei particolari edifici che sono gli edifici animisti. Essere attraversati da due correnti all'interno dello stesso spazio corporeo: per questo la geografia del corpo si disloca, si colloca su una posizione anomala, su un territorio che non è il suo luogo, il suo "locus". Ammirare, desiderare il proprio o l'altrui corpo come corpo estraniato, del tutto sconosciuto a se stesso, corpo straniero. Il desiderio si colloca proprio su questo sottile fronte di rischio, filo di rasoio arrugginito. Il desiderio svela, scarta e discarna: denuda come un bisturi una carne, una relazione con una carne chiusa, serrata come denti impauriti. Presenta i corpi come carne morta che il desiderio anatomizza e animizza per produrne la fuoriuscita. Più che estasi è un fuoriuscire di carne animata. Di una carne animale, teologica e cementica. Il rischio del desiderio sta nello scoprirsi, nello scoprire il proprio corpo inesplorato e che solo nuovi lacci amorosi, nuove corde della tensione possono riuscire a rendere trasparente.

Il corpo geografico è quello della resa: esso si arrende all'esplorazione, per scoprire e scoprirsi inesplorato nonostante i quo-

tidiani denudamenti. Il corpo geofilo, il corpo gaio, il corpo di terra della gaiafilia, il corpo animista di terra e cemento, non è quello nudo: è quello di un tessuto di pelle e di intonaco che trasloca in continuazione - senza fondersi mai - tra questo esterno e questo interno. Viaggiare per scoprirsi è un viaggiare per scartarsi. Alla fine - una fine improbabile e sempre temporanea - il proprio corpo è un pacco scartato, un pacco forato, un pacco sondato da biopsie del desiderio. Un pacco come una casa rotonda, un edificio-graffito, una interzona ex-industriale. Solo allora si può entrare dentro questo pacco scartato. E slacciarsi.

3. Il videoscape incarnato

Qualcosa di affine è stato messo in visione in un irripetibile film metallico fine anni '80: un film che mette-in-scena un vero e proprio metallo sterminato che si fa pelle, carne, corpo, Tetsuo. TETSUO. Tetsuo è un impiegato giapponese come tanti. Vestito di nero burocratico, camicia bianca démodé, cravatta stretta e scura, occhiali spessi anni '50. Le metro di Tokyo sono stracolme di persone come lui. Disciplinati, educati, sempre in orario, questi impiegati oscuri e toyotisti vengono sospinti con precisione ed efficienza dentro i vagoni da impiegati altrettanto disciplinati - vestiti allo stesso modo. Una mattina Tetsuo sta di fronte allo specchio per radersi con un rasoio elettrico (e metallico): quando scopre che qualcosa, come un filo di ferro, fuoriesce dalla sua guancia.

Nel mondo magico o folklorico, il simile attirava il simile. Ora nella metropoli compulsiva e diffusiva - una metropoli dove la civiltà industriale, quella delle macchine ferrose, sopravvive solo nella colonna sonora industrial - lo produce. Lo crea, lo innerva, lo distorce: l'acciaio del rasoio si fa carne. Fuoriesce dalla carne-di-pelle come nuova carne metallica. A nulla vale il suo tentativo igienico di rinchiuderlo con un cerotto. Ormai Tetsuo è appetato. È ammetallato. Il suo morbo è proprio il metallo, un metallo di residui, di resti, un metallo sporco, con fili d'acciaio attorcigliati, blocchi ferrosi incandescenti e incorporati, ferro incarnato. Tetsuo, infatti, è L'UOMO D'ACCIAIO.

La metamorfosi, che una volta apparteneva agli scambi tra i mondi animali, vegetali e umani, esprimeva il desiderio mitologico verso mutazioni che facessero saltare gli ordini naturali e permettessero all'uomo di viaggiare tra zoologie e zoofilie, tra

biologie e biofilie: ora questa stessa metamorfosi - oppure e meglio un'altra metamorfosi mutoide marchiata dal segno dell'orrore intessuto dal desiderio più estremo - spinge verso lo scambio con l'inorganico. L'ecologia di Tetsuo non è più di tipo natural-naturalista: è una ecologia ferrosa e arrugginita che, anziché dissolversi dalla nuova produzione di beni immateriali, si appiccica, si salda, "ti" salda. La metamorfosi inorganica di Tetsuo desidera la peste, le ulcere, le piaghe non più segnate nella corrosione della carne, bensì nei residui ferrosi - tubi, fili, placche - che si appiccicano, si incapsulano, si incorporano. Si fanno organici.

Ma questa è solo una prima mutazione. Ve ne è un'altra ancora più sottile e astratta, inquieta e ossessiva. In un certo senso questa seconda mutazione confligge e esaspera la prima. Forse ne è la giustificazione teologica. Di una teologia senza dei. È, infatti, una mutazione catodica.

Così, tra gli interstizi della metropolitana nipponica, lucida e asettica - e dove non casualmente possono diffondersi gas nervini immessi da nuove sette guidate da santoni grassi e ciechi - improvvisamente si aprono chips intelligenti che riprendono ignari passeggeri. O figli illegittimi. I chips dalle telecamere microchirurgiche "riprendono" in senso letterale: come riappropriazione, come ripresa di possesso. Come ripresa visuale. In particolare "si riprende" una donna dall'aria innocua e passeggera, che ha avuto la sorte di ritrovarsi seduta troppo vicino a Tetsuo in attesa della metro.

Lei è "ripresa" dal basso, come da un intestino che vive sotto il marciapiede. E allora la donna titubante tocca con la sua penna la "cosa" che la sta riprendendo - che se la riprende - e subito anche lei si appesta. Entra nei circuiti. Si "fa vedere". Diventa "cosa-che-vede", "cosa-in-visione" e "della visione". Cosa catodica. Con una mano mutante, piena di cascami d'acciaio, tubi e fili viscidati, pezzi di macchine assemblati e oleosi.

Ora lei deve uccidere Tetsuo: non si sa il perché, il motivo non è notificato. È solo eseguito. Lungo i corridoi bianchi e neri dell'incubo, inizia la rincorsa della donna catodica contro l'uomo d'acciaio. La MDP è accelerata come sotto l'effetto dell'ecstasy, di una sostanza troppo empatica. La MDP come una MDMA. Anche la mia visione si accelera. Il mio sguardo - normalmente distaccato e estraniato, ironico e ben addestrato - improvvisamente si fa vedere. Assumo il mio sentire-lo-sguardo come una nuova sensibilità percettiva, un sentirmi percezione. Vengo risucchiato nello spazio-tempo - nel cronotopo della visione - come

una mutante “cosa visiva”. Cosa della visione.

L’inseguimento splatter ha inizio (quello di Tetsuo e quello mio). La donna catodica “vede” Tetsuo, lo incombe e -per distruggerlo meglio - il suo corpo si adegua allo scopo. “Si fa” ferro: la mano “si fa” artiglio splatter: un coagulo ferroso come un terzo braccio di Stelarc che, anzichè moltiplicare gli arti binari dotati di simmetrie naturalistiche, si fa dispari. Si dispara. E così infrange quella che Gregory Bateson ammirava come la naturale simmetria di ogni essere vivente: la replica, nel lato sinistro, di quello destro. Questa è la fonte di ogni ecologia mentale, delle trame neo-animiste composte dall’interconnessione tra ogni essere vivente nella lunga catena dell’essere, a garanzia di felici neo-totemismi cibernetici. Forse troppo fusionali.

È un “farsi” affine a quello gergale e riflessivo di un tossico, in cui il circuito comunicativo va da se stesso a se stesso. Il transito del “farsi” si circuita dal simile al simile. La visione della contemporaneità, nel suo farsi cosa-che-vede, spezza la naturale binarietà e si fa dispari, si fa disparità, irriducibile disparità, dissonante crollo di ogni numero pari, di ogni confortante replica del doppio per ogni emi-sfero. La conciliante simmetria - antropologica e, nello stesso tempo, narcisista - per cui per ogni destra vi sia sempre e comunque una sola replica sinistra. Ora *tertium datur* ... come neo-organo. Organi multipli. Organi non più “darwinisti”, bensì lamarckiani.

La soffocante simmetria prende la rincorsa - e la forma visuale - di una altrettanto soffocante accelerazione, di una accelerazione soffocante sotto il segno della disparità: È, questa, l’infinita rincorsa della donna catodica, il cui braccio mescolato a contorti filamenti d’acciaio - questa minacciosa ulcera ferrosa - si scaglia contro il corpo inseguito di Tetsuo, fino a costringerlo a rinchiudersi in una gabbia di metallo, estremo rifugio alla fine dei corridoi metropolitani, come se si aprisse improvviso in un pollaio per accudire uomini lamarckiani d’acciaio in attesa della loro digestione.

La rappresentazione antropologica si sperimenta come feticismo metodologico: e applicare il feticismo metodologico alle nuove merci visuali significa assimilarsi ad esse. Spingere il linguaggio a circuitare dentro le perversioni e le perversioni dei nuovi feticismi visuali. Tetsuo è un film del regista giapponese Tsukamoto (1989). Questo commento è una linea di fuga antropologica: un inciso, un montaggio parallelo, un cliccare ipertestuale e iper-tetsuale, un flashback che sfida la consecutività sin-

tagmatica della parola scritta.

Le mutazioni inorganiche di Tetsuo radicalizzano le vie aperte (squarciate ...) dall'altro film fondamentale - VIDEOROME - del canadese Cronenberg (1984). Dal punto di vista dell'antropologia della comunicazione visuale, infatti, il cinema per me si divide in prima e dopo VIDEOROME. Così come Roma città aperta fu lo spartiacque del cinema neorealista. Ora la città aperta è una metropoli aperta, una metropoli spalancata sui nuovi panorami visuali. E un film come VIDEOROME pratica l'incorporamento visuale del video, tratta lo stomaco di Max - il video-eroe del film - come un VCR che si apre come una vagina per rinchiudersi sulla cassetta-fallo. In tal modo il corpo patisce il suo "farsi vedere": un trasformarsi in cosa-che-vede, in accelerazione delle facoltà percettive che si fanno carne-della-visione. Tumori del cervello. VIDEOROME, per l'appunto.

Sono questi film che sanno dare il senso delle mutazioni avvenute non solo in campo strettamente cinematografico, bensì molto più in generale. Mutazioni antropologiche, comunicative ed estetiche. Le mutazioni estetiche di Schwartzkogler, Stelarc, Orlan; quelle performative della Fura del Baus, rinnovate e deviate ora da Marcel. Lì Antunez Roca, dei Mutoid Waste Company, dei RA-M.M. berlinesi; e ora nella ripresa anche in Italia di una antropologia mutoide (dopo la decennale morte di un superficiale teatro antropologico) che attraversa le visioni e gli spazi di Raffaello Sanzio e di Krypton; e, infine, le mutazioni filmiche di Cronenberg e Tsukamoto.

L'antropologia filmica e visuale - abbandonate alle discariche le tradizioni lavorativiste e folkloriste tra campi e officine - si spinge dentro le mutazioni percettive e circuitali delle nuove tecnologie comunicative. Viaggia tra sensi e sensori. Il conflitto antropologico si sposta tra visioni allucinate, tra mutanti panorami visuali, tra inflazioni di feticismi visuali, tra neo-lamarckiani corpi-techno.

È qui che l'antropologia si fa vedere. La scena iniziale di Tetsuo è memorabile: ripresa dall'alto - all'interno di un panorama apocalittico, come un intestino ferrato - la coscia dell'uomo viene da lui stesso incisa all'altezza della grande arteria femorale con una lama d'acciaio. È una coscia "afferrata". Il sangue schizza tra residui arrugginiti, rugginosi. La mano prende un tubo metallico e lo infila, prima delicatamente poi di scatto, dentro l'arteria per una nuova via di scorrimento interno per un mix di liquidi oleosi e sanguigni. A nulla vale il tentativo di suturarla

con una vecchia cinta: dalla ferita prolifera una massa di larve. Si compie il processo di trasformare l'uomo in ruggine, ruggine interiore, corruzione del ferro e del corpo, del ferro-corpo.

Ruggine come sangue. Ruggine come sostituzione del sangue. Come suo erede mutoide. Ora Tetsuo è "ripreso" dalla telecamera e dalla peste di ferro. Essere ripresi, ora, ad un livello cognitivo più interiore, significa essere ricatturati dagli sguardi paterni. Il video-chips è un super-io circuitale della visione e in visione inarrestabile, senza limiti di spazi e di tempi. Invano egli cerca di nascondersi proprio come un appestato, coprendosi le pustole ferrose, i brandelli d'acciaio oleosi intaccati sul viso: ora è preda di calamite super-potenti (super-egoiche) che lo attirano irresistibilmente a sé trattandolo come uno spillo addomesticato. Ora è ricoperto di ferro fondente, ferro liquido che subito si raffredda e lo avvolge con una nuova pelle. Lo placca. Diventa placca. Placca ferrosa.

Tetsuo è un edipo di ferro arrugginito.

Tetsuo è sospinto dal fratello rivale ad arrugginire tutto il mondo. A globalizzare la ruggine, a placcare la globalizzazione lungo tutta questa palla di ferro vecchio ... Anziché Gaia, la terra ha le sembianze di una civiltà industriale in disuso: una no-zone archeologica da riciclare. O forse da trasformare in un theme park. In un incubo alla ruggine.

Un incubo rugginoso ... Antropologie metalliche ... Ruggini sterminate ...