



A JOURNAL OF THE
SOCIAL IMAGINARY



Eppur si muore

Lucilla Mininno

l.mininno@unidarc.it

Università per Stranieri Dante Alighieri (RC, Italia)

Giovanni La Fauci

giovanni.lafauci@hotmail.com

Università degli studi di Messina



Abstract

And yet we die

Starting from the hypothesis that the social effervescence around the environmental emergency is, today, closer to *chatter*, to a *covering escapism*, to that *escape* whose function, according to Heidegger (1976), would be to distract us from what is stirring in the deepest nocturnal currents of the social imaginary, we will try to link the theme of the environmental apocalypse to the material principle common to every living being: the body. Compared to its possibilities of transformation and existence today, the human body remains the most concrete limit to the attainment of any possible *utopian place* (Plessner, 1975). With reference to the recent cinematographic works of Valdimar Jóhannsson (*Lamb*, 2021), Ruben Östlund (*Triangle of sadness*, 2022) and David Cronenberg (*Crimes of the Future*, 2022), we will try to show how artistic production is able to anticipate all the transformations of the body, the evolution of its images in relation to its nature, offering us an ever-new vision of the precipice that awaits us all and indistinctly: the end of the body.

Keywords

Chiacchiera | *Utopischer Standort* | Digital Virtuality | Cyberspace | Community



La moderna sensibilità ecologica e animalista è la prova della difficoltà di considerare il mondo umano separato, se non addirittura avverso, a quello della natura.

Gianpiero Vincenzo (2021)



Quando, nel 1928, Max Scheler descriveva *la posizione dell'uomo nel cosmo*, offriva alla filosofia e all'antropologia un fronte comune di ricerca che avrebbe prodotto profonde implicazioni sulle scienze sociali. L'idea che il filosofo tedesco contribuiva in maniera massiccia a chiarire, com'è ormai noto, è quella peculiare *eccentricità* che designa l'umano come quell'essere *illimitatamente aperto al mondo*¹, quindi capace di sfuggire al consueto perimetro che Madre Natura sembra aver disegnato attorno ad ogni forma vivente. Arnold Gehlen, qualche anno dopo, si spinse ad affermare che *Der Mensch* (1940), nel suo stato di natura, è un essere deficitario, non definito, e sarebbe stato *da gran tempo eliminato dalla faccia della terra* (Gehlen, 1983: 60), se non fosse esonerato da questa *apertura*. Sarebbe dunque grazie a questa peculiare virtù organica che l'uomo non si adatta meramente alla natura che lo circonda, ma opera una distanza «dall'immediatezza esterna e interna alla sua corporeità per mediarle all'interno di un proprio mondo» (Marzo, 2022: 26). La sua *plasticità*² lo smarca per così dire dall'arco breve dello stimolo-risposta, offrendogli un prima e un dopo, una ricognizione del passato, una prospettiva sul futuro. Quello umano è, in tal senso, un ambiente ultra sommatorio che perde la sua luce naturale per diventare complesso artificio scenotecnico, una seconda natura, un «*mondo culturale*, cioè quella parte della natura da lui dominata e trasformata in un complesso di ausili per la vita» (Gehlen, 1983: 64-65).

Provando però a inquadrare l'uomo nello scenario naturale come specie tra le specie, si potrebbe dire che quella dote adattativa e creatrice, a lui congeniale e de facto salvifica, altro non è che la sua *costante etologica* (La Fauci, 2022: 178). La facoltà immaginifica è la prova organica sulla quale il sapiens ha fondato tutta la sua capacità di sopravvivenza e finanche la sua evoluzione: in tal senso, l'uomo crede³ di trascendere sé stesso, crea un dipinto nella sua mente e, attraverso la tecnica della vita, traduce tale dipinto in azione. La creatività umana, nelle relazioni della vita associata, è poi strumento di quel processo immaginifico che «fuoriesce dalle interiorità individuali per incanalarsi nelle spirali del pensiero collettivo» (Marzo, 2022: 20-21). Si realizza così lo scenario dinamico che è la vita sociale, uno scenario in perenne bilico, pensato *in vista di* uno scopo futuro (Gehlen, 1983).

¹ Scheler M. (1928), *La posizione dell'uomo nel cosmo*, Roma, Armando Editore, 1997, p. 146.

² Un interessante approccio teorico alla «plasticità esperienza-dipendente» umana ci è offerto da un recente lavoro di Louis Cozolino, *The Neuroscience of Human Relationships: Attachment and the Developing Social Brain*, NY, Norton & Company, 2006; trad. it. *Il cervello sociale: neuroscienze delle relazioni umane*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2008, p. 83.

³ «E finché crede, l'uomo va sempre a casa» scriveva Helmut Plessner (2006: 368).

Tale dote immaginifica, però, presenta il suo conto. Il riflesso della mente fa presto a diventare un caleidoscopico abbaglio. La fervida scena interiore della nostra immaginazione non coincide mai del tutto con quanto accade *al di fuori* e ciò è fonte di costante frustrazione: la sfera esteriore, il grande artificio scenotecnico che abbiamo contribuito a costruire e condividiamo coi nostri simili e le altre forme viventi, è un dipinto collettivo mai completamente risolto, è una fabbrica aperta *ad libitum*. A partire da una tale delibera, Helmuth Plessner (1975) ebbe l'intuizione che l'esistenza umana si concretizzasse nel tentativo continuo – quanto goffo e irrisorio, si potrebbe aggiungere – di trovare tale, sospirata, unità. Il senso stesso e la dinamica evolutiva dell'esistenza umana restano inghiottiti, come in un vortice, nella frattura generata dal tentativo incessante, e utopico per definizione, di realizzare l'ambiente umano perfetto.

Proprio sullo svelamento plessneriano dell'impossibilità di conseguire la perfetta congruenza tra una sfera interiore e la sfera esteriore, si insinua una possibilità di lettura da declinare nell'odierno rapporto ecologico globale e nell'ingaggio umano con la natura e il destino che l'attende. Sorgono dei quesiti a tale proposito: perché, nella visione di Plessner, il riflesso della mente e la sfera esteriore non potranno mai congiungersi completamente? Perché l'ambiente artificiale perfetto che gli umani contribuiscono a costruire da millenni è da ritenersi *utopico* per definizione? Perché tale incompiutezza si palesa ancora oggi, nonostante quelli già compiuti ci appaiano come traguardi tecnologici e scientifici mai raggiunti prima? La risposta sembra giacere proprio sul terreno organico, quello che condividiamo da milioni di anni con altre specie e sul quale vegeta la nostra rassicurante esistenza artificiale. Quel terreno è la porzione limitata di materia che ci individua: il corpo. La necessità di avere un corpo è la fatale conclusione a cui è giunta tutta una tradizione computazionale della mente ispirata all'afflato cartesiano. Possiamo rinvenire quella zolla organica nella più ordinaria quotidianità: si esprime nel ciclo sonno veglia, nei bioritmi, nel metabolismo cellulare, nelle bilance elettro-chimiche che governano le nostre forme di relazione, nella difesa del corpo per tenerlo in vita, nell'obbligo della nutrizione, nella sopportazione di un mal di denti o un'emicrania che condizionano le nostre possibilità di azione, nella cocente delusione amorosa, nelle patologie invalidanti e croniche che affliggono noi e i nostri cari. Così fino alla fine. Quell'angoscia che ci ricorda sistematicamente la nostra *totalità incompiuta* (Cusinato, 2009) sembra risiedere nell'esercizio di un potere organico che attacca entrambe le sfere della nostra esistenza. In prima battuta, se ci si attiene al riflesso interiore della mente, il corpo implica l'ineluttabile diminuzione della nostra potenza di agire. Potremmo dire che è pienamente all'opera l'*affectus* spinoziano del patimento, provocato dalla variazione continua di quel potenziale umano di immaginare oltre i limiti e costatare che non possiamo superarli, in quanto – per dirla sempre con Spinoza – paghiamo il fio dell'essere *automi spirituali* (Spinoza, 1677b, §85). Ma se osserviamo la scena esterna, dove ammiriamo la vitale relazione che si istaura tra il nostro e gli altri corpi, non necessariamente umani, realizziamo subito che siamo in una composizione di corpi e ogni composizione di corpi non può che produrre *affectio* (affezione), quella circostanza che vede un corpo agire e l'altro essere segnato





dalla traccia del primo⁴. Gilles Deleuze, nella sua lezione introduttiva sulle premesse e le dirette conseguenze di *cosa può un corpo*, non ha certo risparmiato la questione, commentando che l'*affectio* spinoziana si impone con potenza ogniqualvolta entriamo in relazione con l'ambiente e coi corpi che lo compongono, dando origine a estese e dinamiche matrici affettive in grado di lasciare tracce. Quel che chiamiamo mente, nella prospettiva deleuziana, sembra essere *una* tra le possibilità del corpo, di sicuro non *la* sola possibilità. L'affezione, continua Deleuze, indica più la natura del corpo *affetto* che quella del corpo *che affetta*⁵. L'incontro con un corpo che sta morendo, o già privo di vita, mostra più l'ancestrale costituzione del nostro corpo (chi è affetto) e del suo destino che non quella del cadavere (chi affetta). Non ci sarebbe dunque da meravigliarsi se, ciò che manca per realizzare l'autentica affezione tra un corpo umano e un corpo macchina, fosse giusto la traccia che di questa relazione dovrebbe permanere sull'hard-drive della macchina, quella traccia che l'essere umano è capace di rielaborare nell'orizzonte interiore di una personale biografia esperienziale, e che invece manca all'algida intelligenza della macchina, in grado solo di elaborare orizzonti razionali, dove ogni traccia è opaca, flusso sordo e muto di segni in una mente che non prova affetti. Una mente, per dirla con Spinoza, che non patisce perché affetta, ma non è in grado di provare affetti. Come farebbe dunque una macchina a *patire* la scomparsa dell'umano che l'ha alimentata? La macchina, in sintesi, non sa di dover morire, ma la morte, ci ricorda Heidegger, è la possibilità di esistenza più propria dell'essere umano e del suo corpo, affermandosi come il dilemma antropologico che agita l'uomo da sempre, impedendo la totale realizzazione del suo sogno artificiale.

Così la morte si rivela come la possibilità *più propria, incondizionata e insuperabile*. (...) Questa possibilità più propria incondizionata e insuperabile, l'Esserci non se la crea accessoriamente e occasionalmente nel corso del suo essere. Se l'Esserci esiste, è anche già gettato in questa possibilità.⁶

Noi siamo corpi che si agitano in un mondo di relazioni, dunque di *affezioni*, che si compiono nell'azione reciproca. Per quanto artificiale possa essere il nostro ambiente, la natura urla dentro di noi, risuona producendo effetti-affetti. Della natura, nonostante tutto, non possiamo liberarci, non finché avremo un corpo. Se ne conviene che è il nostro corpo a produrre uno speciale rapporto con essa, tanto forzato quanto appagante, tanto necessario quanto estremamente conflittuale e, per definizione, incompiuto. Per quanto la si possa contrastare, piegandola ai canoni della nostra artificialità – come quando vestiamo, trucchiamo e imbellettiamo i nostri animali domestici credendo di far loro cosa gradita, o costringiamo un fiume a scorrere dove non avrebbe dovuto – la natura e i suoi effetti concreti ci impongono di

⁴ Cfr. Deleuze G. (2013), *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Verona, Ombre corte, ed. digitale.

⁵ Scrive Deleuze «Spinoza dice che l'*affectio* indica la natura del corpo modificato, ma implica la natura del corpo che modifica», Cfr. *Ibidem*, § Lezione introduttiva (24.1.1978).

⁶ Heidegger M. (1927), *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1976, p. 306.

far parte di essa, e con essa, essere parti del tutto. Quella umana sembra dunque una sineddoche in perenne conflitto con sé stessa e con il miraggio del tutto.

Nell'epoca che ci vede martiri e carnefici del cambiamento di questo pianeta, la frattura appare più drammatica quando indugiamo nell'autoritratto di quella mente umana collettiva che si immagina *causa* impotente, solo perché si ritrae come l'unica protagonista della storia naturale. L'ambiente umano vanta, tecnicamente e simbolicamente, più che in ogni altro momento della sua storia, una vasta gamma di alternative di esistenza ben distanti e distinte dai processi e dai cicli naturali terrestri. Non stupisce che, di fronte a questo dominio del diurno, del delirio razionale, della capacità predittiva e dell'efferato esercizio del controllo, l'umanità finisca per rimuginare sul proprio destino e si ritrovi drammaticamente a far parte del destino della Terra che ci ha visti fiorire come specie. È dunque della Natura che ci stiamo preoccupando? O le preoccupazioni per le sue rivolte, i suoi cataclismi, e le conseguenze di questi sulla nostra incolumità, non tradiscono invece dei timori più profondi, notturni *affetti* di quella corporeità che si ritrae smarrita, minacciata da sé stessa, ma alla quale tuttavia non possiamo rinunciare? C'è la concreta possibilità che il rischio ambientale che percepiamo sia, in realtà, una sorta di metafora del fallimento che ci attanaglia rispetto all'occasione, offerta dall'evoluzione della tecnica odierna, di portare finalmente a compimento quel mondo sognato per non estinguerci. Dopotutto, anche a fronte delle gravissime manomissioni umane, tali cataclismi apparirebbero del tutto normali se inquadrati nella lunga biografia di questo pianeta, da sempre costellato da profonde trasformazioni geologiche, processi insindacabili che hanno garantito un equilibrio che necessita della distruzione per rinnovarsi. Tali eventi hanno il potere di scuotere le menti umane perché riflettono il più grande limite alla realizzazione di qualsivoglia utopia: un corpo che possiede ancora un progetto biologico e, alla stregua di un piano inclinato, segue la sua traiettoria naturale.



L'individuo viene a cozzare con la morte: in questa collisione rifiuta la sentenza della natura che pure legge con chiarezza nella decomposizione; le sue opere soprannaturali, che cercano una via d'uscita, lasciano intendere con altrettanta chiarezza la loro opposizione a questa natura. Si sforza di essere un angelo, ma il suo corpo è una bestia che marcisce e si decompone... è uomo, vale a dire inadatto alla natura che reca in sé, dominandola ed essendone dominato. Questa natura è la specie umana che, come tutte le specie evolute, vive della morte dei suoi individui: vi si intravede non soltanto un'impossibilità esteriore e generale dell'uomo di adattarsi alla natura, ma anche un'intrinseca impossibilità dell'individuo umano di adattarsi alla sua specie. (Morin, 2021: § Introduzione generale, Cap. II)

La fortunata serie britannica *Black Mirror* (2011-2022) ha saputo raccontare, con lente distopica, come le odierne tecnologie informatiche ci forniscano il sogno di trascendere la finitezza del corpo. Le nostre vite e le tracce che di noi consegniamo ogni giorno (consapevolmente?) alla potenza di calcolo degli elaboratori, non solo diventano riproducibili con algoritmi sempre più sofisticati, ma implementabili per

mezzo di codici in costante aggiornamento. In definitiva, potremmo sognare i sogni che vogliamo. Basterebbe elaborare l'enorme mole di tracce audiovisive e dati biometrici, archiviati e condivisi nel cloud o sui social network, perché sia possibile farci resuscitare. Una volta deceduti, potremmo d'un tratto riapparire su uno schermo e dire frasi che non abbiamo mai pronunciato, ma che pure ci appartengono. Tutto questo è già una realtà. In tal senso, una forma tangibile di immortalità simbolica è già in piena opera. Non dobbiamo nemmeno sforzarci di immaginarla, la nostra immortalità: è qui tra le nostre mani, di fronte ai nostri occhi, forte nelle nostre orecchie. Il sogno è ormai presente nel riflesso della mente collettiva.

Eppur si muore, si muore di un corpo che è soggetto alla gravità e all'entropia dei sistemi naturali, al pari di ogni altro corpo su questo pianeta. Il suo destino è il precipizio. Non serviranno decine di sedute di chirurgia estetica, brillanti protesi in titanio, complesse tecniche di trapianto e migliaia di trasfusioni, a tenerlo in vita per sempre. L'invecchiamento cellulare è necessario ai turn over della biosfera. Lo sforzo richiesto per tenere in vita un essere umano, in termini ecologici, è enorme. E non si traduce solo in un "costo" per la collettività. Si tratta di una complessa strategia di riduzione dell'entropia che governa ogni processo naturale. Quella umana è una specie a bassa entropia. Ma c'è un'affezione più profonda, autentica, e questa, talvolta, ci indicherebbe di lasciar andare il sofferente al suo destino, piuttosto che contrastarne la caduta. Soprattutto quando si è consapevoli che il destino del morente è appeso a un filo, ma fuor di metafora, giacché materialmente attaccato alle macchine che lo tengono in vita. Ecco allora insinuarsi il fallimento di ogni futuro scopo, la pianta sempreverde dell'angoscia umana. La promessa di raggiungere l'*utopischer Standort* (Plessner, 1975) finisce, così, per essere infranta in ragione del nostro stesso corpo. Proprio quando ci sembrava di aver raggiunto lo spettacolare miraggio dell'immortalità, plasmando i nostri corpi *in vista del* futuro scopo, ora la Natura ci minaccia, ci rigetta via come la risacca di un'onda, mostrandoci il nostro più grande limite: la caducità del corpo.

Proseguendo nella prospettiva di una sociologia del profondo, cercando, cioè, di scavare tra le manifestazioni ed evoluzioni dell'immaginario sociale, per giungere ai nodi archetipici dell'odierna questione ambientale, si può, quindi, sostenere che preoccuparsi per il destino della Natura, significa, in sostanza, essere protagonisti di un'affezione collettiva: essa ci *indica* la posizione finita che abbiamo nel cosmo e, al contempo, *implica* la Natura che modifica, che affetta. Da qui l'angoscia pervasiva di un'apocalisse ambientale imminente che estinguerà il corpo e ogni sua possibile, e futura, affezione.

Come alcune produzioni artistiche rivelano, e che analizzeremo a breve nell'orizzonte contemporaneo, si ha la netta sensazione che il corpo chieda il suo riscatto, proprio ora che la battaglia sembrava più che mai vinta dalla *società della mente* (Minsky, 1989). Lo sconcerto di fronte ai potenziali cataclismi e l'ammissione del senso di colpa per essere stati complici di tutto questo, è la veste esasperata con cui (ri)elaboriamo la paura di ammettere che il corpo resta, sempre, l'unica realtà che ci rende umani. L'ecologismo diventa, allora, quella che Martin Heidegger ha definito



chiacchiera, un modo per evadere dal faccia a faccia con l'estinzione del corpo. Contestualizzando il pensiero più che mai attuale del filosofo tedesco, l'ecologismo finisce per essere l'ennesima espressione di un'umanità che pratica una psicoterapia collettiva della *paura*: l'*Esserci*, ossia l'essere umano in quanto ente *gettato* nel mondo, nello scenario terrificante di un'apocalisse ambientale è rapidamente assorbito dal mondo naturale e, sentendosi parte di esso, vive l'affezione autentica dell'incontro con la Natura. Come affrontare il trauma se non con il potente palliativo della parola? La società delle emergenze finisce così per perdersi in sproloqui che nascono dal sentito dire e che si traducono in una chiacchiera continua. Si tratta di un'«attività» *sfrenata* (Heidegger, 1976: 223), uno stordimento che imprigiona la chiacchiera in sé stessa. L'ecologismo, secondo tale prospettiva, non diventa altro che una *deiezione*, un'*evasione coprente* (Heidegger, 1976: 311), una *fuga* (Heidegger, 1976: 231), una grande animazione collettiva che si agita intorno al nulla, perché di fatto non produce nulla. Il simposio globale sulla paura di una catastrofe ecologica imminente è indizio, per dirla con Heidegger, di un'esistenza inautentica, è il modo in cui l'umanità fugge dal trauma che gli impone il vero soggetto e oggetto di ogni affezione: il corpo, nella sua finitezza.



FIG. 1 – A sinistra, *Discobolo* di Mirone di Eleutere, 455-450 a.C., copia marmorea di epoca romana (Lancellotti). A destra, *Heimat*, scultura in bronzo di Aron Demetz, 2010.⁷

⁷ Se il *Discobolo* di Mirone incarna un'idea del corpo umano come specchio della perfezione innata della Natura all'opera, dove l'armonia è affezione percepibile e sensibile suggerimento di pace interiore, i bronzi e i legni di Aron Demetz sono frutto di un immaginario contemporaneo, segnato dalle contraddizioni dell'odierno rapporto uomo-natura, dove il corpo è materia fragile, ferita, soggetta all'invecchiamento naturale. La differenza nella composizione delle figure e nella materia degli artefatti rivela diverse

L'Arte e il baratro del corpo

Una certa produzione artistica, precorrendo il fondo delle questioni ecologiche, sta già elaborando temi di ricerca che presto arriveranno sui tavoli del dibattito scientifico e tecnologico. Non si può trascurare che il campo di battaglia dell'Arte, in particolare del Cinema, su cui ci si vuole concentrare in questa sede, si stia popolando di figure e storie nelle quali la natura è *limite* impenetrabile, barriera ad ogni definitiva possibilità di compimento del luogo utopico, storie in cui il "naturale" interviene come ontologia del corpo.

Nella storia della cultura umana non esistono esempi di un consapevole adattamento dei diversi fattori della vita individuale e sociale alle nuove estensioni, se non negli sforzi deboli e periferici degli artisti. Essi raccolgono il messaggio della sfida culturale e tecnologica decenni prima che essi incomincino a trasformare la società. Dopo di che, costruiscono modellini o arche di Noé per affrontare il mutamento che si prepara. «La guerra del 1870» diceva Flaubert «non sarebbe stata combattuta se la gente avesse letto la mia Educazione sentimentale.» (...) per usare le parole di Wyndham Lewis, «l'artista è sempre impegnato a scrivere una minuziosa storia del futuro perché è la sola persona consapevole della natura del presente». (McLuhan, 2015: 78)



Il cinema, quando non è pura inchiesta, si libera infatti dall'obbligo della rendicontazione e della restituzione accurata dei fatti, per lanciarsi invece nella pura intuizione poetica, in grado di anticipare orizzonti umani in cui il dilemma del corpo ribolle sotto la superficie visibile, dilemma di cui *l'esserci* non sembra ancora consapevole, tanto ne è coinvolto. Mentre la vita sociale si logora nella *chiacchiera* dell'ecologismo, allontanandosi via via dal punto di non ritorno, emerge una cinematografia che punta dritto al cuore della questione: il corpo messo in scena da certi autori si sostituisce a frane e inondazioni, ricollocandosi prepotentemente al centro del dibattito sul "naturale", scavalcando ogni bagarre ambientalista. Si tratta di una cinematografia che sta realizzando, davanti ai nostri occhi, il superamento di tutta una corrente filmica d'ispirazione apocalittica, non solo quella da milioni di incassi, declinata esplicitamente sulla catastrofe ambientale, ma anche quella popolata da una teoria di mostri, alieni e intelligenze artificiali che irrompono *da fuori* per sterminare la razza umana e che raccontano, invece, un fallimento del mondo artificiale umano dall'*interno*. Quello mostrato in queste opere non è più il corpo che si stringe nelle danze macabre di tante pitture, trasversali a epoche e mondi, danze in cui l'immortalità simbolica era ricostruita nell'affezione condivisa di un comune stato. La minaccia che ci attende non viene più *da fuori*. È il corpo a produrre l'abisso, perché assediato da una soggettività ormai esausta che si affanna nel costante esercizio autologico.

immagini dell'uomo, circa il suo posto nel mondo. Immagini profondamente diverse, se non diametralmente opposte.

Le opere prese in esame suggeriscono una via: ridefinire la società umana a partire dal corpo e, da qui, ricostruire un'idea di realtà che è innanzitutto istanza di corpi in azione reciproca. Pertanto, si è scelto di trattare quelle opere capaci, in modo esemplare, di indagare la nostra fragile corporeità e le dinamiche contraddittorie che essa innesca. In particolare, si è trattato di elaborare una trilogia del corpo strutturata lungo tre direttrici: quella *natura-corpo*, quella *corpo-corpo* e quella *corpo-natura*.

Se *Triangle of sadness* (2022) di Ruben Östlund esibisce, in modo rocambolesco e tragico, la vittoria che la natura esercita sull'uomo, *Lamb* (2021) di Valdimar Jóhannsson ci offre uno spaccato inquietante del precipizio prodotto dall'inattesa ibridazione col naturale-animale, mentre *Crimes of the Future* (2022) di David Cronenberg ritrae un'umanità che sperimenta una serie di mutazioni biologiche di origine indeterminata, ridisegnando, a partire da nuovi corpi, un'idea completamente nuova di realtà. Si tratta di opere che, superato il malessere ormai consumato verso intelligenze aliene o macchiniche e problematiche dichiaratamente ambientaliste, riportano con forza il fuoco di ogni riflessione sull'origine stessa della sottomissione al naturale, cioè il protagonista ancora vivo dell'ambiente artificiale umano, il nostro corpo e le sue possibilità di trasformazione.



FIG. 2 – Fotogramma da *Triangle of Sadness* di Ruben Östlund (2022). Il capitano Thomas e l'interprete Darius cercano di mantenere un contegno durante la tempesta, facendo i conti con la gravità.

L'opera di Östlund si fa beffa del modo in cui la chirurgia estetica, sprezzante del dato naturale, etichetta il triangolo di rughe che si forma, insinuandosi tra le arcate sopracciliari, quando il volto è crucciato dall'*annoyance* esistenziale, imprimendo all'intera espressione facciale un velo costante di tristezza, appunto. L'artificio della chirurgia estetica ambisce, secondo Östlund, ad eliminare l'espressione autentica di un disagio che l'essere umano produce inevitabilmente nell'incontro col mondo, in quanto essere capace di affezione, anelando un'imperturbabilità che poco ha a che fare coi volti limpidi e marmorei della Grecia classica. Radicata già nel titolo, l'attenzione al conflitto tra forma naturale e intervento artificiale permea tutto il film

di Östlund, la cui *ouverture* ritrae uno degli emblemi della modernità, quello della moda, che, per antonomasia, è il laboratorio dell'utopia corporea. Quello della moda, è un corpo dato in pasto a giurie umane, un corpo che deve impressionare con le sue movenze, che deve interpretare e farsi espressione di sentimenti grossolani tipici della vita frenetica delle ricche metropoli occidentali, un corpo il cui volto deve essere liberato da ogni angoscia per lanciarsi nel sogno sfavillante dell'emancipazione da ogni disagio.



FIG. 3 - Fotogramma da *Triangle of Sadness* di Ruben Östlund (2022). Durante il set fotografico, il corpo del modello è sfregiato per esigenze performative.

Nel film, lo scarto con l'idealizzazione del corpo, distratto dalle affezioni e precipitato nell'aporia delle relazioni, viene prodotto dalla scena di un enorme yacht ormai in alto mare, dove una coppia di modelli e influencer è ospite di una crociera di lusso, insieme a una manciata di persone estremamente ricche. La vita sullo yacht si consuma tra capricci a tavola e la boria della carriera, dell'assoluto controllo sulle proprie finanze, sui subordinati e gli inservienti. Il ritmo quotidiano ruota intorno allo sfoggio di denaro e potere, allo spreco di cibo, all'inarrestabile successo del capitalismo, all'importanza della prestazione sessuale e politica.



FIG. 4 – Fotogramma da *Triangle of Sadness* di Ruben Östlund (2022).

C'è l'intera tavolozza dei toni saturi e patinati dell'ambiente artificiale contemporaneo, quando una tempesta arriva a sconvolgere l'elegante cena riservata ai ricchi ospiti, costringendoli a fare i conti con la miseria più totale del loro corpo, violando ogni formalità. Östlund non si concentra sulla tempesta, non focalizza perciò il racconto attorno alla questione strettamente ambientale, il suo non è un discorso sulla lotta dell'uomo contro la natura, ma sugli effetti che la potenza di questa produce sulla sanità dei passeggeri, alle prese con la gestione, attraverso tecniche di contenimento suggerite loro dall'equipaggio, del disagio corporeo e del suo infelice equilibrio fisiologico. Da uno stato di controllo dell'emergenza, che passa anche attraverso il tragicomico contegno che gli ospiti cercano di mantenere, si procede vertiginosamente verso il disfacimento di ogni regola e ogni garanzia. La reazione dei corpi fa da specchio a una natura implacabile, sorda a ogni appello di salvezza. Una natura *matrigna*⁸, indifferente al destino umano e alla costruzione sociale di ogni argine che ne impedisca la realizzazione, ivi compresa la goffa gestione dell'emergenza. La Natura è dentro e fuori i corpi, li pervade e urla sottraendo loro ogni possibilità di controllo. Sono corpi alla deriva, alle prese con le loro stesse deiezioni.



FIG. 5 – Fotogramma da *Triangle of Sadness* di Ruben Östlund (2022). I superstiti si ritrovano su un'isola sconosciuta. Non hanno contatti col mondo.

Ricalcando l'epilogo di *The Meaning of Life* dei britannici Monty Python, in cui il corpo del personaggio esplode dopo aver ingurgitato una mentina che conclude un pasto esageratamente abbondante, i corpi degli occupanti dello yacht di Östlund tornano alla radice di ogni sottomissione. Si scompongono, si frantumano, perdono

⁸ «La natura non ci ha solamente dato il desiderio della felicità, ma il bisogno; vero bisogno, come quel di cibarsi. Perché chi non possiede la felicità, è infelice, come chi non ha di che cibarsi, patisce di fame. Or questo bisogno ella ci ha dato senza la possibilità di soddisfarlo, senza nemmeno aver posto la felicità nel mondo. Gli animali non han più di noi, se non il patir meno; così i selvaggi: ma la felicità nessuno» scriveva Giacomo Leopardi nello *Zibaldone*, il 27 maggio del 1829, anticipando di un secolo l'antropologia filosofica di Scheler (1928) e, successivamente, di Gehlen (1940).

tutto quanto è di artificiale in loro. Si dilaniano nello spasmo, fino a morire, dispersi e ingoiati dai flutti.

È interessante notare che la crociera, di fatto, non terminerà a causa della tempesta, ma per l'intervento di un gruppo di pirati che, una volta scampata la furia delle onde, prende d'assalto lo yacht alla deriva. Östlund pone, prima, l'essere umano al limite del suo abisso, evidenziando la pochezza delle sue difese al cospetto della natura, e poi, si fa scherno della sua evasione coprente, delle sue chiacchiere: saranno gli stessi pirati a concludere il lavoro, affondando la lussuosa imbarcazione, e i suoi personaggi, con gli stessi esplosivi che i ricchi armaioli in crociera hanno commercializzato. L'artificio umano messo in scena da Östlund è una lama a doppio taglio, una moneta che da un lato mostra la ricchezza e dall'altro la più profonda miseria. I pochi naufraghi si ritroveranno su un'isola. A comandare adesso, con sagacia animale, è l'unica donna che sa procacciare del cibo, una volta esaurite le poche confezioni di *pretzel sticks*: lei è l'unica che sa accendere un fuoco.



FIG. 6 – Fotogramma da *Triangle of Sadness* di Ruben Östlund (2022).

In *Lamb* di Valdimar Jóhannsson, ci troviamo sulla direttrice *corpo-corpo*. La storia è ambientata nelle vastità naturali dell'Islanda, lì dove le case sorgono isolate ed immerse in paesaggi quieti e commoventi, ai confini del nulla, e ha come protagonista una giovane coppia senza figli. Lo scenario naturale è ancora una volta pretesto gestaltico per ritagliare, sullo sfondo, l'incompiuto artificio umano. In questa storia, l'imprevisto si concretizza nel momento in cui, nell'ovile che sorge presso la fattoria dei coniugi, nasce Ada, una creatura che possiede la testa di agnello e il corpo umano.

La donna decide di prelevarla dal recinto e crescerla in casa, secondo costumi umani, come avrebbe voluto fare con quella figlia che ha perduto anni prima. Jóhannsson dissolve ogni intento comico, costruendo, invece, in modo profondamente angosciante, il lento processo di umanizzazione di Ada. La neonata, sottratta al regno animale, diventa una bambina che dorme nella culla, viene vestita, cammina assumendo la posizione eretta. Ma la piccola, che mai pronuncia parola umana, sembra appartenere a un regno che non sarà mai del tutto umano e non è

mai del tutto animale. È un teriantropo, una ibridazione tra un corpo umano e un corpo animale, la cui origine è inspiegabile alla coppia che l'ha presa in adozione.



FIG. 7 – Fotogramma da *Lamb* di Valdimar Jóhannsson (2021).

Il debito naturale di Ada risiede nel rapporto muto che la bambina intrattiene con una delle pecore del recinto, la sua genitrice biologica. La donna umana, preda del conflitto interiore, decide allora di sopprimere la pecora che ha messo al mondo Ada, per recidere il vincolo naturale. Nel volto e nell'assenza del linguaggio articolato di Ada, nonostante ci appaia "quasi" umana, si manifesta in tutta la sua potenza l'ineluttabile fallimento di compiere il salto in un mondo totalmente artificiale.



FIG. 8 – Fotogramma da *Lamb* di Valdimar Jóhannsson (2021). La donna sopprime l'animale che ha partorito Ada che, con la muta presenza, chiede di riavere la figlia.

Per Jóhannsson l'affezione tra corpi geneticamente differenti è possibile e risiede nelle tracce di un'autentica reciprocità: la piccola è affetta dal vincolo umano, tanto quanto l'umano è affetto dall'animale. Il loro legame è autentico, sebbene si tratti di un ardito esperimento familiare voluto dall'uomo. Dopo una lunga serie di avvicendamenti, un giorno, giunge l'Uomo-Ariete, padre naturale di Ada, per



eliminare il padre adottivo e riprendere con sé la figlia. Jóhannsson, per la scena dell'omicidio, mette nelle mani del teriantropo un fucile, ricorrendo dunque alle stesse modalità con cui la donna aveva ucciso la madre naturale di Ada.

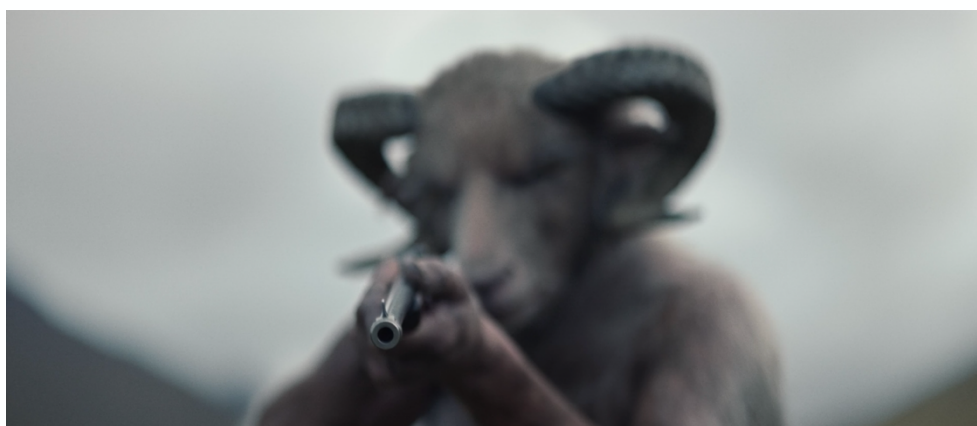


FIG. 9 – Fotogramma da *Lamb* di Valdimar Jóhannsson (2021). L'Uomo-Ariete, genitore naturale della piccola Ada, uccide il padre adottivo.

L'intento di Jóhannsson è oltremodo chiaro. È un corpo a corpo, dove il naturale volta la canna del fucile verso il suo stesso creatore, sebbene fosse chiaro che il teriantropo avrebbe potuto uccidere l'uomo con la sua sola forza. Come per Östlund, anche in questo finale, c'è tutta la grande ironia della vacuità di ogni artificio. Con un sofisticato meccanismo speculare, il regista racconta che la natura potrebbe ucciderci con le sue forze ma, invece, indugia nel farsi beffa delle nostre, illusi di essere padroni del nostro destino. Il lungo processo di personificazione della Natura⁹, che la ritrae come *madre ferita*, *implica* che l'apocalisse ambientale è dunque *causa* nostra, figli ingrati. Se non fosse per un dettaglio: la Natura non ci vede come figli. Dunque potrebbe agire in un modo che rimane precluso alla nostra immaginazione, come alla nostra potenza.

⁹ Si ricordi in proposito che, con la *Dichiarazione Universale dei Diritti della Madre Terra* (2010), la Natura acquisisce personalità giuridica, ovvero è trasmutata da *oggetto* a *soggetto* titolare di diritti. Attualmente, nei corsi di diritto all'ambiente comparato di molte università occidentali, si parla di un vero e proprio *teatro giuridico* (Louvin, 2019) sulla sua qualità di persona, bene o valore.



FIG. 10 – Fotogramma da *Lamb* di Valdimar Jóhannsson (2021).

La terza linea di confronto la troviamo sulla direttrice *corpo-natura*. In *Crimes of the future* (2022), la tesi sulla centralità del corpo nella costruzione sociale della realtà è radicale: *body is reality*. Il corpo è generatore di realtà e, in quanto tale, rappresenta il confine di ogni possibile idea di natura. La vicenda ruota tutta intorno alla possibilità, o meno, di poterlo ancora esperire, dopo che il progresso medico scientifico lo ha liberato di alcune delle sue dotazioni essenziali alla sopravvivenza: il dolore e la malattia. Quella del futuro immaginato da Cronenberg è una società umana asettica, diradata tra i resti di un'apocalisse già consumata, dove le città sono vuote e non sembra esservi alcuna traccia animale, solo vicoli tetri e poco illuminati, carcasse di automezzi, parchi industriali abbandonati la cui giurisdizione è incerta, imprecisabile.



FIG. 11 – Fotogramma di apertura di *Crimes of the Future* di David Cronenberg (2022).
La catastrofe ambientale è già avvenuta.

Per un'umanità che ha conseguito l'immunità contro ogni forma di dolore e patologia, giunta a un livello di sofisticazione biologica tale che è impossibile dare un significato univoco al "naturale", l'Arte sembra essere l'unica istituzione sociale in grado di restituire un'idea di corpo. Gli artisti del futuro si fanno territorio di performance che hanno lo scopo di stimolare l'empatia dello spettatore, sottoponendosi a un complesso di interventi chirurgici a porte aperte, autentici spettacoli di bisturi e sangue. La chirurgia invasiva del corpo diventa atto performativo dotato di un'aura sacrale. Incisioni, tagli e sanguinamento, sotto gli occhi di avidi spettatori che riprendono tutto in tempo reale, coi loro dispositivi digitali, sortiscono infatti un inedito, inaspettato, effetto-affetto: «la chirurgia è il nuovo sesso». Il corpo anestetico e antisettico che ci propone Cronenberg è vittima di una «sindrome da evoluzione accelerata: il corpo diventa molto creativo e tira fuori un mucchio di cose nuove. Forse vuole vedere cosa rimane per le prossime generazioni. [...] È patologico, non è salutare. È un guasto del sistema. A un organismo serve organizzazione, altrimenti crea solo tumori».

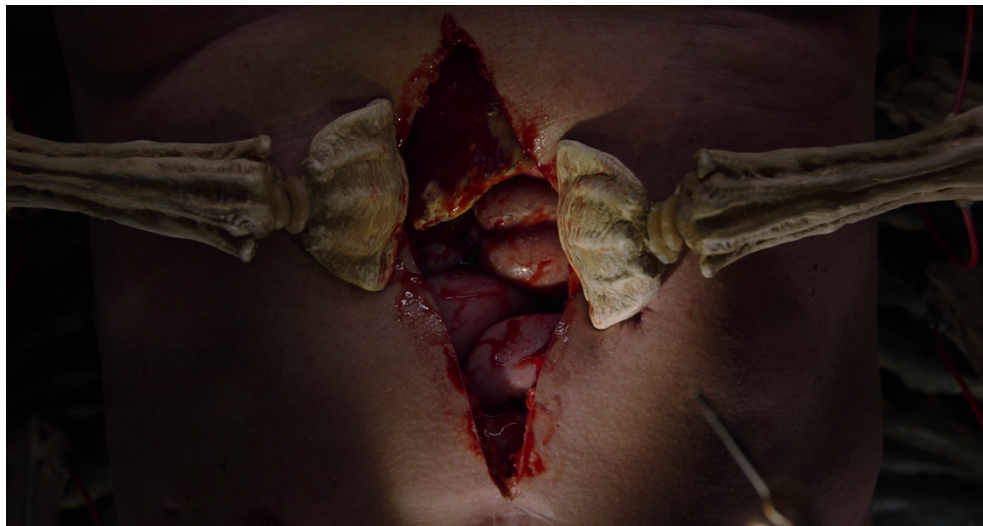


FIG. 12 – Fotogramma da *Crimes of the Future* di David Cronenberg (2022). Il corpo di Saul Tenser nella prima performance del film.

In questo scenario, si muove la figura iconica di Saul Tenser, l'unico artista il cui corpo è provato dal patimento autentico che gli procura, ciclicamente, la speciazione di nuovi organi all'interno del suo addome. Queste organiche superfetazioni sono veri e propri tumori. È la partner di Tenser in scena, la giovane Caprice, che interviene per asportarli, grazie a speciali e futuristiche apparecchiature che consentono di operare da remoto. In un'apocalisse ambientale che *fuori* si è già compiuta, il baratro si produce *dentro*. Il vuoto lasciato dalla rimozione scientifica del dolore e della malattia consuma l'umanità dall'interno, al punto che le stupefacenti e rare proliferazioni organiche di Saul Tenser diventano reliquie da ammirare, adorare, studiare e custodire in speciali "registri dei nuovi organi".

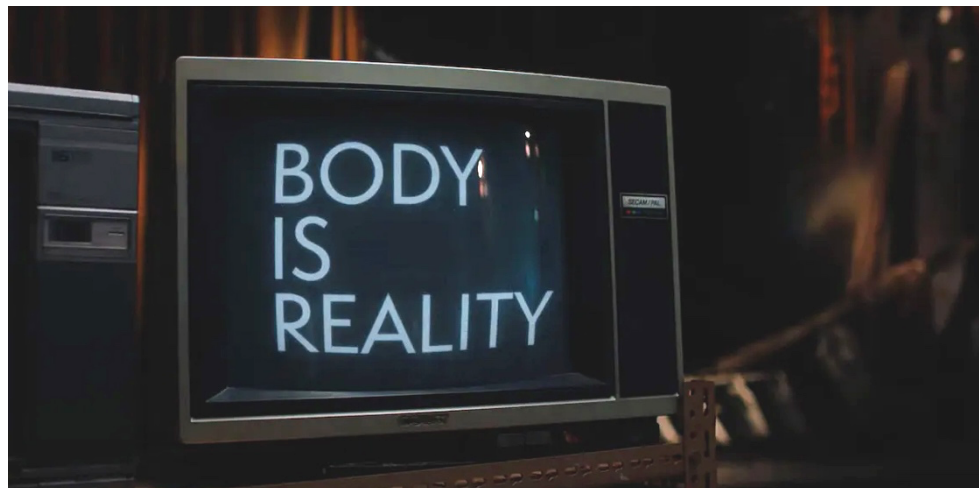


FIG. 13 – Fotogramma da *Crimes of the Future* di David Cronenberg (2022).



Mentre Saul Tenser vive il suo martirio, offrendo il suo corpo a una collettività affamata di senso, un gruppo di ribelli, che si è già sottoposto all'esperimento, cerca di dimostrare come, intervenendo sull'apparato digerente attraverso sofisticate tecnologie di *body-hacking*, l'organismo umano possa abituarsi al consumo alimentare di plastica e scarti industriali. La scarsità di fonti alimentari di origine naturale, infatti, spingerà inevitabilmente gli esseri umani a provare un adattamento forzoso, al fine di scampare all'estinzione. Un qualunque essere umano, che non si sottoponga all'intervento, morirebbe se solo ingerisse piccole quantità di quella plastica e di quegli scarti. Uno dei ribelli, in rappresentanza di tutti gli altri, crede sia arrivato un momento cruciale nell'evoluzione della specie: dimostrare come i figli, nati da genitori geneticamente riconvertiti per il nuovo consumo alimentare, possano nascere già dotati di questo speciale apparato digerente, realizzando così il sogno di incorporare l'artificio nel progetto naturale. Per questo, sfruttando la fama degli artisti, chiede a Saul e la sua partner Caprice di compiere, durante una delle loro performance artistiche, l'autopsia sul cadavere del primo *mangia-plastica* di questa nuova generazione.



FIG. 14 – Fotogramma da *Crimes of the Future* di David Cronenberg (2022).
Il bambino mangia-plastica.



L'autopsia, però, mette in luce una manipolazione che va ben oltre la questione genetica. La biotecnologia umana può adesso intervenire anche senza aprire il corpo, tanto che, all'interno dell'addome del bambino, si rinvengono le marcature tatuate sui nuovi organi che, segretamente, un bio-hacker ha impresso sui tessuti, mandando in frantumi il sogno dei ribelli. L'intervento dell'uomo diventa ancora una volta miraggio evasivo, attività *coprente* che nulla può al cospetto di un corpo privo di vita. Per quanto ci si possa sforzare di modificare il setting corporeo che la natura ci ha dato, questo seguirà la sua traiettoria naturale, il suo piano inclinato.

Saul Tenser affronta quindi l'ultima prova, ingerendo quella plastica e quegli scarti prodotti dall'umanità stessa, rischiando perciò in prima persona, per nulla sicuro che i nuovi organi che proliferano nel suo corpo, spontaneamente, saranno in grado di digerire il nuovo cibo sintetico. Eppure, accetta il rischio. E mentre pone fine ai dolori del suo corpo, muore, pervaso dall'intima felicità di aver svelato, a sé e al mondo intero, la verità del corpo: il suo limite.



FIG. 16 – L'ultimo fotogramma da *Crimes of the Future* di David Cronenberg (2022).
Saul Tenser esala l'ultimo respiro.



In ogni epoca e in ogni cultura, l'eccentrico ambiente umano, ciclicamente, fa ammenda del proprio operato, concependo un'apocalisse. Ma un'attenta sociologia del rischio può dimostrare chiaramente come l'odierna percezione di un'imminente catastrofe non sia affatto omogenea, né equamente distribuita. Essa è piuttosto da ricondurre alla differente composizione dei nuclei sociali che operano nel plasmare l'entità e la gravità del rischio. La costruzione sociale dell'insicurezza e dell'incertezza che sembrano permeare vaste regioni umane è diversamente radicata e, pertanto, sfugge al controllo delle istituzioni, incapaci tanto di delimitare l'emergenza da un punto di vista spaziale, sociale e temporale (Beck, 2013), quanto di sondare le profondità dell'immaginario che le sottende. Nonostante i flussi di informazione abbiano raggiunto ogni angolo della Terra, l'utopia di una consapevolezza globale sul reale stato di salute del nostro pianeta sembra lontana. L'emergenza si frantuma in zolle più o meno estese di realtà, dove la percezione del pericolo si riduce all'analisi dei differenti gradi di esposizione cui sono sottoposti gli individui. I descrittori convenzionali delle indagini sono sempre i medesimi: la condizione di appartenenza dei soggetti, il loro contesto sociale, politico ed economico, i livelli di istruzione e l'accesso all'informazione.

Una metodologia che ambisca a ricostruire scenari di profondità sull'odierna crisi ambientale, non dovrebbe mai prescindere da una stima contestuale, sensibile ai prodotti dell'Arte e alle immagini da questa profuse, sebbene queste immagini possano apparire non ancora attuali. La natura, in queste opere, chiude sempre i suoi cerchi per aprirne altri, come in un processo perpetuo che «obbedisce ad una

logica contraddittoriale che non intende superare le contraddizioni in una sintesi perfetta, ma le mantiene al contrario, in quanto tali, l'equilibrio contraddittoriale»¹⁰.

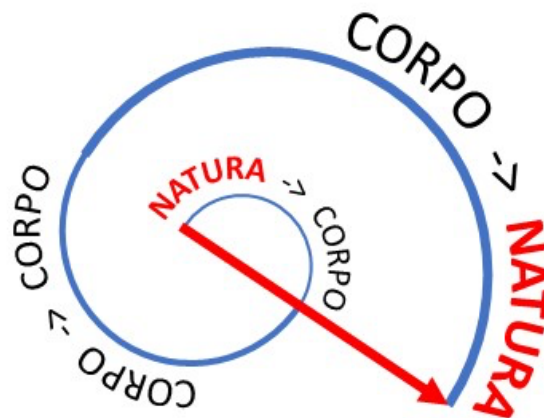


FIG. 17 - Uno schema di ricerca.

La cinematografia scelta per questo contributo vuole proporre, dunque, uno schema di ricerca, rintracciabile nello speciale rapporto che intratteniamo col nostro corpo e con le istanze, sempre nuove, che esso pone alla sua natura. Sarebbe allora possibile, a partire da questi schemi, effettuare indagini di profondità del sociale, per tracciare le nostre future affezioni, comprenderle dall'interno, sotto *il vuoto delle apparenze* (Maffesoli, 1990). Forse scopriremmo che un corpo è in grado di elaborare le sue strategie di sopravvivenza ancor prima di poterle pensare. Forse, nonostante le intelligenze artificiali mostrino il contrario, il nostro corpo è ancora più veloce della mente nell'affrontare le sfide poste dalla complessità.

¹⁰ Cfr. Maffesoli M. (1990), *Aux creux des apparences: pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Editions Plon, p.16.

Lucilla Mininno, Giovanni La Fauci
Eppur si muore

Bibliografia

Beck U. (2013), *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, Roma, Carocci Editore.

Cozolino L. (2006), *The Neuroscience of Human Relationships: Attachment and the Developing Social Brain*, NY, Norton & Company; tr. it. *Il cervello sociale: neuroscienze delle relazioni umane*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2008.

Cusinato G. (2009), *La totalità incompiuta. Antropologia filosofica e ontologia della persona*, Milano, Franco Angeli.

Deleuze G. (2013), *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, Verona Ombre Corte.

Durand G. (2022), *Introduzione alla metodologia. Miti e società*, Milano, Mimesis.

Fugali E. (2023), *Soggetto, corpo e mondo in Edmund Husserl*, Milano, Unicopli.

Gehlen A. (1940), *L'uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Milano, Feltrinelli, 1983.

Heidegger M. (1927), *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1976.

La Fauci G. (2022), «Gli immaginari sociali. Una prospettiva etologica» in D. Chiricò (ed.), *Progettare la cognizione. Nuove prospettive di ricerca interdisciplinare*, Roma-Madrid-Messina, CORISCO Edizioni, 167-185.

Leopardi G. (1898), *Zibaldone*, Firenze, Le Monnier.

Maffesoli M. (1990), *Aux creux des apparences : pour une éthique de l'esthétique*, Paris, Editions Plon.

Marzo P.L. (2023), *La creatività come metodo sociologico*, Milano, Mimesis.

Marzo P.L. Marzo e Mori L., a cura di (2019), *Le vie sociali dell'immaginario. Per una sociologia del profondo*, Milano-Udine, Mimesis.

McLuhan M. (2015), *Gli strumenti del comunicare. The medium is the message*, Milano, Il Saggiatore.

Minsky M. (1989), *La società della mente*, Milano, Adelphi.

Morin E. (1970), *L'uomo e la morte*, Trento, Erickson, 2021.



Lucilla Mininno, Giovanni La Fauci
Eppur si muore

Plessner H. (1975), *I gradi dell'organico e l'uomo. Introduzione all'antropologia filosofica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

Scheler M. (1928), *La posizione dell'uomo nel cosmo*, Roma, Armando, 1997.

Spinoza B. (1677a), *Ethica Ordine Geometrico Demonstrata*, in A. Sangiacomo (ed.), *Baruch Spinoza. Tutte le opere*, Milano, Bompiani, 2010.

Spinoza B. (1677b), *Tractatus de Intellectus Emendatione*, in A. Sangiacomo (ed.), *Baruch Spinoza. Tutte le opere*, Milano, Bompiani, 2010.

Vincenzo G. (2021), *L'ordine rituale e la società digitale. Saggio sulla natura umana*, Milano, Mimesis.

