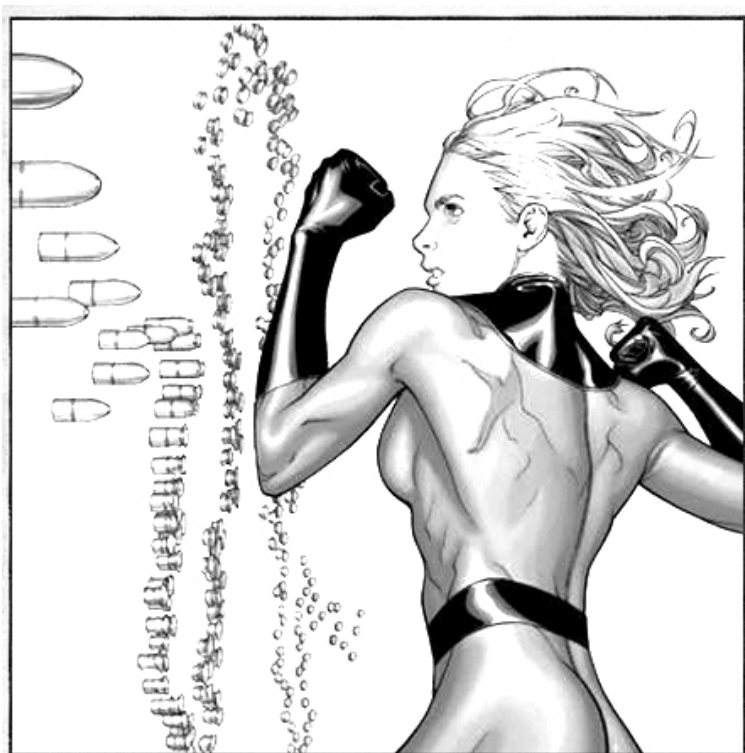


SECONDO TEMPO

La donna invisibile



Ora sono qui

Il 2 Aprile 2004 seguendo il corso di antropologia culturale, ho conosciuto Anna Valeria Borsari.

Questo incontro mi è apparso da subito fondamentale, ma ero al primo anno di accademia, con altre frequentazioni culturali dato che la mia formazione universitaria è maturata in ambito scientifico; in più venivo da diversi anni di lavoro all'interno di una grande azienda, dove la testa viene applicata alla soluzione di problemi anche molto complessi e di varia natura, ma paradossalmente in assenza di pensiero. Credo che chiunque abbia fatto questa esperienza, e sia arrivato a guadagnarsi il difficile accesso alla possibilità di stare in un sistema di relazioni da cui il pensiero non sia escluso, riconoscerà al volo quello di cui parlo. Ma non è detto che siano in molti: la razionalità economica comporta che le facoltà mentali siano indirizzate alla produzione di beni commerciabili (materiali o immateriali che siano), ed è estremamente complicato riuscire a far stare dentro questi "beni" anche quel di più in cui la testa si imbatte, quando comincia a concedersi qualche libertà. Eccedenza, si potrebbe dire, se non fosse che quel che è stato così designato rientra oggi massimamente nel commerciabile; il che ne ha ridotto di gran lunga l'effettiva libertà⁴⁶. E ho tutt'ora ben presente la sensazione fisica di quei giorni a lezione: sentivo distintamente che il mio cervello era un organo prensile, la cui massa si stava dispiegando dopo un lungo periodo di ideazioni forzate; era una specie di spugna secca, che strizzata per anni a volerne cavar fuori qualcosa sulle più incredibili faccende (sistemi di packaging, ricerche di mercato, business plan e chi più ne ha più ne metta), stava finalmente riassorbendo qualche fluido.

⁴⁶ Per una discussione sulla figura dell'intellettuale oggi, rimando ai numeri 87, 88, 89 di Via Dogana ed in particolare alla definizione di Clara Jourdan: "coloro che agiscono sul senso comune della realtà dandone pubblicamente una interpretazione con le parole e con le immagini". C. Jourdan, *Il maschile unico*, in Via Dogana n. 87, dicembre 2008.

Essendo sospettosa di natura, ed esercitandomi prima di tutto sul soggetto immediatamente disponibile, me stessa, mi domandavo allora se l'interesse che suscitava in me il lavoro di questa artista, non dipendesse soprattutto dalla mia insolita disposizione mentale unita alla mancanza di informazioni su gran parte di tutto il resto: la cosiddetta arte contemporanea.

Queste prime impressioni e la domanda ad esse collegata mi hanno accompagnato costantemente nel corso dei miei studi successivi e della pratica artistica. Ferma restando la natura inevitabilmente personale delle mie considerazioni, azzardo ora una specie di risposta:

Non posso prescindere dagli artisti che la Storia mi consegna come fondamentali, ma fondamentale diviene anche ciò su cui si insiste. Non è un caso, temo, se le mie informazioni sull'arte contemporanea ufficiale al 02/04/2004 erano così scarse. La stessa penuria si riscontra peraltro nella maggior parte delle persone che non fanno parte del Sistema⁴⁷. Oggi posso con interesse fermarmi, per esempio, davanti ad una scultura minimalista, cedere al paradossale dialogo a cui mi chiama; ma di fatto questo prima non accadeva; pur essendo sempre stata attratta dalla pratica artistica, coltivata per anni nel "tempo libero", avevo un'idea del tutto sommaria del minimalismo, che mi era arrivata principalmente attraverso la pubblicità, la

⁴⁷ Sistema dell'arte è un termine molto usato con cui in genere ci si riferisce a chi opera in modo riconosciuto a vari livelli in campo artistico e che comprende artisti, critici, curatori, galleristi, collezionisti, istituzioni museali e pubblico. Pur essendo, quindi, virtualmente aperto a tutti ha una matrice tautologica costitutiva, come evidenzia Angela Vettese ricordando Allan Bowness (1989) e le tappe da lui individuate attraverso cui un artista arriva al riconoscimento: "a suo parere queste tappe conducono l'artista "dotato" pressoché inevitabilmente al riconoscimento, purché viva abbastanza a lungo da percorrerle tutte". Al suo testo, in cui emergono in modo dichiarato ed in termini facilmente accessibili le modalità di inclusione in questo "sistema di autoriferimento", rimando per una trattazione ampia ed esaustiva del problema. A. Vettese, *Artisti si diventa*, Carocci, 2001.

moda, e attraverso la traduzione che l'immaginario popolare opera spontaneamente sul design. Il minimalismo era per me qualcosa di un po' noioso ed elegante che si poteva trovare in alcuni degli oggetti d'uso di chi voleva darsi un tono. L'idea che questo corrisponda ad un profondo successo dei minimalisti non mi abbandona. Ma è un successo che non riguarda me, che mi tiene fuori da questa storia, e come me la maggior parte delle persone a cui voglio bene. Invece, fatto strano, il lavoro di Anna Valeria mi aveva raggiunto molti anni prima che la conoscessi di persona. Avevo visto, non ricordo su quale pubblicazione, delle immagini di *Suonare Borsari*; e tempo dopo anche de *Il grande naufrago*. Nemmeno sapevo che si trattasse della stessa persona, ma me li ricordavo. E siccome invece ci tengo, in questa storia ad esserci anch'io, e vorrei che ci fosse posto anche per i miei compagni di strada, per colmare la voragine che ci separa dal giorno in cui André Breton andava bighellonando lungo Rue Lafayette, scelgo di parlare del lavoro di questa artista, riuscita misteriosamente a penetrare nel *mio* quotidiano.

Labirinti

Una fotografia a cui sono particolarmente affezionata, mostra una giovane donna in sella a una bicicletta, davanti a due siepi. Tra di esse, alle sue spalle, si intravede uno steccato, forse il recinto di un giardino. Sarà perché da piccola uno dei miei racconti preferiti era *Il giardino incantato*⁴⁸, ma su cosa ci fosse oltre quelle siepi amo fantasticare. Ho un sogno ricorrente, che non è mai del tutto svanito, in cui cammino sulla strada di casa, e a un certo punto prendo questa scorciatoia. Il luogo a cui arrivo, una specie di parco infinito, dove mi perdo con un misto di paura e piacere, assomiglia molto a quello che vediamo nella serie fotografica *Labirinto*. Questa vicenda è iniziata ai primi del secolo, tra i cunicoli delle miniere in cui

⁴⁸ I. Calvino, *Il giardino incantato*, in *Tutti i racconti*, Einaudi, 1976.

bambini consumavano la propria infanzia; all'altro capo del burrone ci sono persone sedute nel chiuso di un cinema che guardano le immagini altrettanto claustrofobiche di un'astronave. Ma ci sono anche labirinti in cui ci si perde volentieri; alcuni sono costruiti artificialmente, come il labirinto di siepi di Collodi, e sono divertenti, ma si deve prima o poi uscirne. La possibilità che illumina questo lavoro, è ancora più interessante e consiste nel trovare un labirinto in ogni giardino pubblico, in ogni casa, in ogni città, in ogni luogo di questa terra. Ed è una possibilità per tutti, detta bene, nel senso che c'è un linguaggio attraverso cui passa, che non porta via niente a nessuno. Sarà capitato anche ad altri davanti ad un'opera d'arte di riconoscere qualcosa che ci appartiene con uno spiacevole senso di espropriazione, come se quella cosa che riconosco, che era anche mia, e che ci dovrebbe unire, lì, detta in quel modo e soprattutto in quel contesto, risulta sottratta; potevo farlo anch'io, anzi lo stavo appunto facendo; e com'è che quel che ho fatto io *non vale*? O meglio, valeva fino a ieri, ma adesso che l'ha fatto un'altro, il mio gesto non vale più. Al gesto infatti si para davanti a sbarrare la strada – l'accesso al giardino incantato – l'identità di un'altro che non sono io. Quella possibilità di comunione tra noi resta proprio sullo sfondo, inaccessibile; ci sono io e dall'altra parte ci sei tu, siamo uno contro l'altro, una contro l'altra, mio, tuo, mai nostro.

Qual'è allora il segreto di queste fotografie, che sono fatte passeggiando all'aperto, che non tolgono alcuna illusione, anzi ci riportano a un sogno ricorrente, all'infanzia, al piacere di guardare e ci invitano a rifare? Come riescono a farci passare oltre, accompagnandoci in un luogo comune? Anna Valeria Borsari, che le ha scattate, ce lo spiega facendosi da parte:

Il labirinto che un giorno ho costruito sembrerebbe portare ad un solo luogo interno ad esso: un prato verde in cima ad una collina con un piedistallo vuoto nel mezzo, sul quale forse un tempo vi era una statua.

Ma tutte le strade propongono questo luogo in modo diverso, da tanti diversi punti di vista.

L'unità individuale è quindi scissa in tante facce, spiegata come una carta topografica, superata, e la sua illusorietà non è più frustrante. Così in questo labirinto smettiamo di cercarci in testimonianze esterne che ci rendono solo immagini frammentarie; smettiamo di tentare la ricostruzione di ciò che ipotizziamo potesse un tempo essere intero, mentre ci interessano le strade, i percorsi che portano al luogo che si è riassorbito in loro, differenziandosi in loro. E non vi è più una scissione tra punto di vista e oggetto, percorso e punto di arrivo, possibilità di riferimento e referente⁴⁹.

E' andata veramente così, quindi: l'autrice si è persa, inutile cercarne l'identità.

Questo suscita una enorme curiosità nei curiosi, che poi chiedono alla ricerca di un indizio: ma chi è quella donna? Sei tu? E' un'amica? Una parente? Qualcuno addirittura sostiene di averla conosciuta. Può darsi, ma io non ne ho la più pallida idea.

Ex statue

Qualcuno (non io) potrebbe dire che sia troppo facile; Anna Valeria Borsari è una persona in carne ed ossa dotata di una precisa identità anagrafica. Le fotografie le ha scattate lei, come testimonia, fra l'altro, il catalogo da cui ho preso le immagini. Di fronte a questa obiezione legittima, che immagino possa essermi rivolta, o che in fondo mi rivolgo io stessa alla ricerca di una forma di coerenza, si apre una voragine. Intuisco che questa voragine di senso, ha qualcosa a che vedere con il baratro tra le due possibilità realizzate dei tristi labirinti claustrofobici. Noi faticiamo parecchio, per via di molti secoli di storia o forse non solo, ad ammettere qualcosa di pienamente bello di cui invece è possibile fare

⁴⁹ A. V. Borsari, *Opere*, Electa, 1996, pag. 30

esperienza, e che si colloca al di là dello sbarramento che il pensiero ragionante costantemente ci pone. Esperienza di attraversamento di cui AVB, come tante altre donne, ci lascia testimonianza⁵⁰; forse non solo donne, ma questa volta – come nel caso di Sander o di altri autori, la cui fama li precedeva e formava in me un’opinione tutta da verificare – a raggiungermi anzitempo (cioè prima del momento in cui coscientemente ho iniziato a interrogarmi sopra) è l’esperienza della mistica femminile. Purtroppo, di nuovo, in prima battuta non dalle parole tramandate da chi l’esperienza l’ha fatta, ma da chi l’ha raccontata. Forse a questo punto si potrà legittimamente pensare che sono piuttosto distratta, passiva nella ricezione delle informazioni sul mondo; può darsi; da questa mia condizione, a cui posso porre rimedio solo a posteriori, tento di trarre il meglio: la mia esperienza è come quella di tanti altri ricevitori passivi, e i tempi *che corrono* spesso non consentono a chi non ha avuto occasioni per fermarsi, una selezione accurata dei fatti. Su questa base precaria e indifferente si forma buona parte dell’immaginario collettivo. E’ con questo che faccio i conti, essendo ad un certo punto arrivata in quel luogo centrale che AVB ci indica.

Ci sono immagini che hanno una tale ampiezza di circolazione, che è praticamente impossibile sfuggirle a chi viva nel tempo presente, nell’occidente globalizzato. E incidono.

Una di queste, per restare agli esempi più eclatanti, quelli che sono alla portata di tutti, è l’*Estasi di S. Teresa d’Avila* di Gian Lorenzo Bernini. Nella vita *prima* ho incontrato questa scultura, *poi* ho saputo dell’esperienza delle mistiche attraverso

⁵⁰ I riferimenti all’esperienza di attraversamento si possono rintracciare lungo tutto il lavoro di Anna Valeria Borsari, ma in modo più esplicito si possono trovare in *Attraversarsi* (1977), in *Autoritratto in una stanza*, edizioni del Cavallino, tiratura limitata (500 copie), 1977 e nel libro d’artista *Il punto nullo, alcune istruzioni per costruire castelli di sabbia*, (1979-’96), Campanotto, 2001.

i racconti di un'altra donna⁵¹. Non sembra mica tanto la stessa storia. Si potrà non essere d'accordo, ma questo tentativo di sublimare nelle raffinate pieghe del marmo la palese assenza di esperienza, per me ha qualcosa di sottilmente insultante, vicino all'invidia di chi reagisce con orgoglio per non voler ascoltare o imparare qualcosa dalla vita di un'altra. Oggi, dopo aver sentito come si suol dire "altre campane", mi prendo la libertà di pensare che quel lavoro mostra più limiti che linguaggio; senza nulla togliere alla bravura di uno scultore, forse se a circolare invece dell'*Estasi di S. Teresa* del Bernini fosse il labirinto di AVB, in cima al quale la *statua* non c'è, può darsi che sarebbe maggiore il numero di coloro che sostano in quel luogo silenzioso e quieto a cui noi tutti apparteniamo. E' l'idea stessa di cosa sia il linguaggio l'oggetto della mia ricerca. Quello che mi è parso di capire dalle immagini di AVB è un linguaggio alto, eppure è per tutti. Non è la tecnica di un Bernini, che non tutti ovviamente possono coltivare, ma un linguaggio che richiede altre capacità. *Altrettante*. Ma la cosa bella, che mi piace davvero, è che questa lingua "bene detta", che io la parli o meno, mi tiene comunque dentro ed io mi ci ritrovo.

Protagonista della storia

Ma quale bisogno spinge una persona a imparare questa lingua, per parlare con chi? Ho dei ricordi legati all'infanzia, delle vacanze in un paese straniero, in cui facevo amicizia con altri bambini e bisognava trovare dei modi per intendersi che erano fatti di gesti, di cose indicate, di disegni, di facce. Con il desiderio di stare insieme, in queste vacanze, si forma una specie di discorso parallelo che non andrebbe né studiato né interrotto, non si dovrebbe appunto impedirgli di scorrere. Invece succede spesso che prevalga la tentazione di strappare

⁵¹ Mi riferisco agli studi di Luisa Muraro che ho incontrato in L. Muraro, *Il Dio delle donne*, Mondadori, 2003.

qualcosa, una parola, un accenno, un brandello di conversazione per immortalarlo. E' questa inquadratura il disastro da cui salta fuori "la protagonista della storia", la famosa final girl condannata a sopravvivergli. Lo *strappo* AVB ce lo mostra a posteriori in una vecchia fotografia di famiglia. Ma mentre leggo il testo che l'accompagna⁵², incentrato sulle sorti dell'eroina che ne costituisce il soggetto principale, il mio sguardo si sposta di lato sulla bambina a cui scappa da ridere, mentre cerca di recuperare il contegno che il momento solenne richiede, aiutandosi con un dolce, magari una cioccolata in tazza.

E' come quando ci scappa da ridere con le compagne a scuola, o in qualsiasi altro luogo serissimo, in cui si fanno Le Cose Importanti. Sarà capitato a tutti, almeno una volta spero, nel posto più impensato (e proprio per questo) di non sapere più dove nascondersi, e finire a ridere sotto il banco, dietro un libro, o far finta di dovere andare in bagno. A me è capitato anche pochi anni fa, quando lavoravo in una grande azienda, e questa "ventura" mi lascia ben sperare: può essere che la vita scorra ancora, proprio dove mai la si cercherebbe.

La *protagonista* non è sola, quindi, e negli occhi delle sue compagne lampeggia una specie di sicurezza. Ma il loro discorso è stato interrotto ed è probabile che per continuare debba entrare in clandestinità. E' un tipo di nascondino, però, molto diverso da quello di Sander e di metà dell'avanguardia⁵³.

⁵² Il testo a cui mi riferisco è quello di presentazione di Rosalba Pajano, a *Strappo* (1998), disponibile in A. V. Borsari *Visita guidata*, Città di San Donato Milanese, 2001.

⁵³ *L'altra metà dell'avanguardia*, come ha messo in luce Lea Vergine nel 1980 utilizzando questo termine per riferirsi alle ricerca artistica condotta dalle donne tra il 1910 e il 1940, è rimasta infatti a lungo fuori dalla storia. Le pratiche femminili lungamente costrette ad un occultamento forzato dal ruolo sociale che le relegava alla sfera domestica, si sono sviluppate a contatto con questo contesto, più vicino ai bisogni primari. Per questo molte delle produzioni che ne sono derivate mostrano non solo una grande originalità, ma sono anche più vicine al punto in cui l'arte non si separa

Là si vedeva un discorso pubblico prendere strade tortuose per sopravvivere ai grandi eventi storici. Si trattava di conflitti importanti, questioni di vita o di morte, e non è un modo di dire.

Quello che ci mostra questa fotografia invece, è il punto in cui si inabissa un altro discorso, che si svolgeva tra le mura di casa, spuntava nel quotidiano del lavoro domestico, tra questioni di vita o di vita, *fuori legge* rispetto ai processi produttivi. Non a caso la ritroviamo appesa al muro di una galleria con tanto di tappezzeria casalinga: la protagonista, ora esposta al pubblico, ci dice che il *casting* si è svolto nel privato. Questo passaggio, la scoperta dell'ultimo possibile rifugio, è imprescindibile per capire il fenomeno di accerchiamento in cui oggi ci troviamo. Protagonisti o incastrati in un qualche altro ruolo, siamo tutti sotto tiro, bombardati da messaggi a noi personalmente diretti. Al centro del cono prospettico, definitivamente stanati, siamo noi il punto di fuga e infatti non facciamo che scappare da un impegno all'altro, tra mille occupazioni. E cosa mai ci dovrebbe fermare? Del fatto che questo altro discorso sia realmente esistito si può anche dubitare; quello che ne resta sono delle specie di reperti archeologici, di cui manca in fondo una precisa chiave di lettura. Non c'è un qualche marcatore

dalla vita stessa. Che questa preziosa differenza si possa mantenere anche oggi con la presenza sempre più numerosa delle donne nella sfera pubblica, non è un fatto scontato; molto dipende dal modo in cui verrà condotta la nostra pratica politica e dallo spazio che troverà. Mi auguro che la società contemporanea non rinunci a questa eredità, che la sappia accogliere in modo che trovi diffusione non solo e non necessariamente nel genere femminile; nei limiti del possibile cerco di lavorare in questa direzione, da cui dipende fondamentalmente la qualità della nostra vita. Per un approfondimento si veda la sezione dedicata alle pratiche artistiche femminili in bibliografia. L. Vergine, *L'altra Metà dell'Avanguardia*, 1910-1940, Il Saggiatore, 2005

come il ^{14}C , che indichi con precisione il momento in cui la vita ha iniziato a decadere⁵⁴.

E chi è poi questa artista, perché dovremmo dare retta proprio a lei? Artisti ce ne sono tanti. Certo, la bambina che vediamo al centro ha l'aria convincente, ma adesso non si trova più da nessuna parte e neanche le sue amiche: quello che abbiamo di fronte in fondo non è altro che un muro e con tutto quello che abbiamo da fare non c'è proprio il tempo di starci a pensar su.

E' in questa situazione che nasce il particolare linguaggio che parla, fra le altre, AVB. Un linguaggio costretto dalle circostanze, l'esilio nella terra straniera in cui si ragiona così, a praticare quello che in matematica si chiama una dimostrazione per assurdo. E' vero, la prova provata qui non c'è. Tuttavia, proviamo per un attimo a supporre, per quanto incredibile possa sembrare, che la protagonista e le sue amiche siano state persone in carne ed ossa; che conclusione possiamo trarre dal fatto di non trovare nessuna evidenza certa del momento in cui hanno smesso di esserlo?

Non voglio tradire il segreto di questa fotografia con una risposta precisa: ma a ben guardare gli occhi di queste bambine sembrano piuttosto vivaci.

⁵⁴ Il carbonio – 14, ^{14}C , è un isotopo radioattivo del carbonio che si trova presente in natura per azione dei raggi cosmici, in percentuali note. Come tutti gli isotopi tende a decadere verso un atomo più stabile. Finché un organismo vive, il suo metabolismo fissa carbonio e la percentuale di ^{14}C presente nell'organismo si mantiene uguale a quella ambientale; quando muore il carbonio non viene più fissato dall'esterno, mentre il ^{14}C presente continua a decadere senza più essere sostituito; perciò dal livello di ^{14}C che si trova nel reperto di un organismo si può risalire all'epoca in cui ha cessato di vivere.

Oltrepassato

In questo modo come *Gli Ambasciatori* di Holbein⁵⁵, ma con esito diametralmente opposto, lo *Strappo* di AVB ci induce a voltarci indietro un attimo prima di abbandonare la stanza in cui ogni cosa pareva dirci che ormai non siamo altro che immagini e pura virtualità.

Il suo lavoro è come quei cartelli stradali che indicano un “punto oltrepassato”; punto panoramico, negozio delle grandi occasioni, luogo di soggiorno, della cui esistenza veniamo informati un attimo dopo che l’abbiamo lasciato alle spalle, con l’invito ad infrangere la legge del progresso: tornate indietro. Invito che, per quanto mi riguarda, accolgo di buon grado, anche perché la meta del viaggio la cui esistenza, contrariamente al resto, non viene mai messa in discussione, non sembra più tanto appetibile. Mi volto, quindi e vedo *Quello che ha visto la moglie di Loth*. Si tratta di un trittico a parete in cui riconosco un mare rosso, o una terra senza vita, ai cui piedi è gettato un pugno di sale. Oltre al racconto biblico, ricordando un *mercante di sale* e i suoi giochi di parole⁵⁶, penso ai mercanti delle sale della galleria dove il trittico è appeso. E così mi sento subito meglio, mi consolo per dirla tutta, del fatto che non sono io la protagonista, che nel casting mi è toccato un altro ruolo, cosa che in un primo momento mi era parsa una grossa sventura. In tempi più recenti è stato appeso alla parete

⁵⁵ *Gli ambasciatori*, di Hans Holbein è un quadro il cui effetto visivo è giocato sull’anamorfosi, applicata all’immagine di un teschio che campeggia al centro della tela; questo oggetto apparentemente informe, riconoscibile solo nella visione laterale ha attratto l’attenzione di Jaques Lacan, la cui interpretazione è nota quasi più del quadro stesso. Nel Seminario XI Lacan vi si appoggia per introdurre il suo discorso sull’alienazione, dove la ricomposizione postuma dell’immagine del teschio presintifica la morte del soggetto. Dal mio punto di vista questa esperienza è tuttavia più determinata dalla lettura di Lacan che dagli elementi interni al quadro, ed è un esempio abbastanza chiaro di come una interpretazione possa risultare condizionante. J. Lacan, *Il Seminario XI*, Einaudi, 2003.

⁵⁶ M. Duchamp, *Marchad du sel*, Le terrain vague, 1959

direttamente il mercante⁵⁷, ma non è che cambi molto: la cosa si capiva anzi molto meglio qui, dove in assenza di effetti speciali ognuno, gallerista compreso, poteva ancora fare il proprio mestiere. Farci vedere onestamente quello che è, senza toglierci la possibilità di accettarne anche i limiti, per riportarci in vita, e non il contrario. Che da vivi si fa tutto più volentieri; si può per esempio dar retta al cartello e tornare a quel negozio, una specie di centro all'ingrosso, dove si trovano oggetti più a buon mercato da usare un po' come si vuole, senza nulla togliere alla bellezza dei quadri della galleria. Comprare anche qualche regalo per gli amici, o mettere su a propria volta un piccolo commercio. Magari ci andiamo insieme: non sarà un critico d'arte ad accompagnarci, ma non è detto che sia un gran male, ci divertiremo lo stesso. E mentre torniamo come si dice sui nostri passi, vediamo anche delle cose che prima ci erano sfuggite: quella casa diroccata per esempio, con i due ritratti sembra proprio il soggiorno di quell'artista, quell'isola più avanti ha la forma di una donna, quella nuvola in cielo sembra un cavallo. Peccato che il critico non sia voluto venire con noi: chissà queste cose come gli sarebbero piaciute.

In altre parole il modo di operare di AVB apre il linguaggio, ma lo rispetta, apre tutti i confini, ma senza colonizzare il territorio. Ognuno può poi decidere di restare ad abitare nella propria isola, ma si vede bene che si potrebbe andare fuori, la porta è aperta; lo sguardo si spinge ben oltre quello che sembrava il nostro limitato orizzonte, ma allo stesso tempo ciò che vediamo ci restituisce ad esso, ci induce a restare con i piedi per terra e ad apprezzarne la qualità. Rifondarsi nell'altro, si potrebbe dire con un leggero spostamento rispetto alle indicazioni che AVB stessa ci dà sul proprio modo di operare: porsi al di là dei propri confini senza invadere, costruire un

⁵⁷M. Cattelan, *A perfect day*, 1999

*amicizia stellare*⁵⁸. Che non si tratti certo di Utopia, un modo come un altro per confinare una serie di possibilità in un non-luogo, lo dicono le tracce disseminate *qui e là*. Per quelli che decideranno di non seguirle, AVB lascia comunque alcune indicazioni scritte, che chiama *Istruzioni per la regressione*:

*Si può cominciare in modi diversi, ma si tratta sempre di rifiutare il proprio desiderio. Perché incestuoso, perché illegale, perché imprevedibile, perché punibile, perché socialmente inaccettabile. Poi non resta più niente da fare, e gradualmente ci si lascia invadere. Sempre con maggior lentezza si eseguono le poche azioni indispensabili alla sopravvivenza, finché altri non sono costretti a sopperire alle nostre carenze, a sostituirci gradualmente. In questo modo nessuno si accorge di niente. E finalmente vincono le istituzioni, i sindacati, le previsioni del tempo. Bologna, 27 gennaio 1978, venerdì*⁵⁹.

Dio è ovunque

Sia ben inteso: entrare in un supermercato, trovare un senso in ciò che vi si trova, perfino desiderarlo è un'impresa tutt'altro che semplice che merita rispetto, e i "nostri eroi", sulla via del ritorno incontrano ben più di un ostacolo.

A spiegare il perché è il personaggio interpretato da Meryl Streep in *Il diavolo veste Prada*⁶⁰; Miranda, dirigente di una prestigiosa rivista di moda, inquadra un'aspirante segretaria e in poche battute ne demolisce il look. Ci spiega che quello che si trova al mercato, super, iper o rionale che sia, non sarà mai nostro: ogni cosa che ci circonda, tutto quello che desideriamo e compriamo, inclusa la soddisfazione che ci dà sono solo gli scarti della produzione di senso di un'élite; e su questa scia mi viene il dubbio che perfino le impressioni mie e di altri, sul

⁵⁸ A. V. Borsari, Ibidem, pag. 42. Il termine "amicizie stellari" l'ho incontrato in M. Cacciari, *L'arcipelago*, Adelphi, 1997.

⁵⁹ A. V. Borsari, Ibidem, pag. 51

⁶⁰ D. Frankel, *Il diavolo veste Prada*, film, 2006.

problema di look dei soggetti di August Sander non siano che i rimasugli di idee pensate altrove.

D'altra parte questo film che purtroppo ormai ho visto è insostenibile, l'esatto equivalente del pullover comprato a buon mercato che descrive con tanto disprezzo. Lo stesso disprezzo con cui viene gettato addosso al pubblico il film che sta guardando: una paccottiglia cinematografica esplicitamente insultante, un po' come scrivere "asino chi legge". I tanti che si trovano nella condizione di ricevere questo trattamento, implicito ai sistemi piramidali di valore, cioè la sistematica sottrazione di senso ai propri gesti e alle proprie possibilità di azione e di pensiero per fondare il significato di pochi, sarebbero indotti forzatamente ad ascendere i gradini, a portarsi in un punto più elevato; le notevoli energie che verrebbero così impiegate, andrebbero ad alimentare la catena competitiva che muove tutto il meccanismo.

Uso il condizionale e faccio apposta: a forza di sentire che le cose vanno così si finisce per convincersi che così devono andare; si crea perciò un panorama piuttosto desolato, fatto di confini introiettati, una specie di sistema di caste (di casting, appunto) per cui la mobilità sociale, la possibilità di passare da una casta all'altra, da un ruolo all'altro, si sconta nell'impossibilità di ogni casta di essere altro da sé stessa. *Io*, termine vago, mi muovo e se mi impegno e ho fortuna posso migliorare la mia condizione: ma ogni ruolo resta chiuso in sé.

Questa libertà condizionata in regime di stretta sorveglianza si attua attraverso una serie di descrizioni, i vari messaggi che ci circondano, che ci informano di quello che siamo, dei nostri bisogni, desideri e aspirazioni⁶¹. Ma è proprio fissando

⁶¹ Questo discorso è stato ampiamente sviluppato da Michel De Certeau, nel tentativo di dare una lettura dei comportamenti quotidiani non progettati come forme di resistenza alla sistematica sottrazione di senso che si produce in seno al sistema capitalistico; questa privazione grava come una minaccia sui consumatori che lo stesso sistema alimenta.. M. de Certeau, *ibidem*, pag 6-12.

l'attenzione sul "sistema impersonale" di cui sto parlando ora, che esso stesso si rafforza: perché si possa realizzare un circolo virtuoso, come qualcuno all'inizio si augurava, tra la produzione dei sistemi di rappresentazione e noi che li riceviamo, bisogna innanzitutto cominciare a dire che questo esterno altro non localizzabile non esiste. Questo dio, è stato a sua volta prodotto, lo produciamo noi, ed è dal famoso morso alla mela che abbiamo la facoltà di decidere quale forma dargli e dove metterlo; io lo ricolloco in me, e quello che era parso ai surrealisti il non luogo da cui siamo guardati⁶², nel momento in cui smettiamo di scappare, e ci decidiamo a corrispondere allo sguardo, rivela in un baleno la propria natura. Non si tratta di un *non-lieu*, ma di una *liaison* quella a cui ci richiama; relazione con *tutti* gli altri che come noi producono, aspirano, desiderano e si impegnano per questo nella creazione di un film, di una campagna pubblicitaria, di una mostra d'arte, di un centro commerciale. E con chi, per tutto questo, naufraga sulle sponde di un paese. Si tratta semplicemente del fatto che siamo più d'uno, siamo qui, ed esistiamo tutti. E volendo possiamo anche chiamarci dio; ma un dio presente, è molto più difficile di un dio assente⁶³, perché allora di fronte a *me* ci sarai sempre *tu*, con i tuoi bisogni e desideri; e se ci credo alla tua esistenza, e a questo punto non posso più non crederci, dovrò tenerne conto. Non è l'assenza che ci ha fatto così paura, è la presenza di tutti: dal momento in cui ci siamo realizzati, ben prima del taglio di Piero, ci siamo sempre stati; e più ci penso più mi convinco che in questo *tutti* sta ogni creatura, fino all'ultimo sasso della Terra; pienamente viva e

⁶² Per una trattazione dei temi chiave del surrealismo come rovesciamento della piramide prospettica si veda R. Krauss, *Corpus Delicti* in *Teoria e storia della fotografia*, Mondadori, 1990, pag. 185-188. Questa interpretazione si muove nel solco della teoria sull'alienazione di Lacan. J. Lacan, ibidem.

⁶³ Per una messa in discussione dell'assenza come struttura fondativa del pensiero occidentale rimando alla già citata discussione su *Via Dogana* ed in particolare alla lettera di Cristina Mecenero in *Via dogana* n. 89, 2009.

Gaia⁶⁴. Sarà per questo che stanotte, pensando a quello che dovevo scrivere qui, ho sognato il Tigri e l'Eufrate, e l'antica Mesopotamia la ho rivista, proprio com'era sulla carta geografica del mio sussidiario di scuola⁶⁵: una fessura sulla terra che ci ha generati.

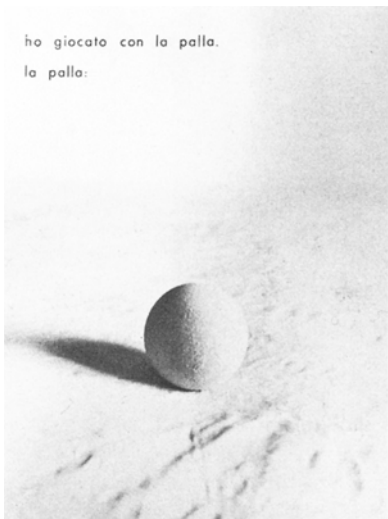
Adesso sì che sono libera, e posso usare il condizionale per restituire attraverso questa lingua che è la nostra le cose a loro stesse. Torno indietro anche se non posso tornare a "casa": la casa non c'è più; la stanno distruggendo in questo momento, mentre scrivo; sento i muratori che picchiano, ma comunque non mi fermo; continuo a scrivere che stanno distruggendo anche la tua, che devi uscire in fretta, venire subito fuori da quella maledetta galleria; che dobbiamo unirci agli altri, che non stanno affatto andando in un centro commerciale, e nemmeno all'aeroporto; questo è quello che credevamo fino a un attimo fa; ma adesso sappiamo che stanno andando in un posto bellissimo. E' un'isola con una forma strana; si vede bene passando sopra a quel ponte in ferrovia; se la guardi dall'alto ricorda la figura di una donna e sopra c'è qualcuno: verrebbe da dire che c'è su questa grande donna un piccolo uomo; ma siamo poi sicuri che sia un uomo? E si trova veramente sull'immagine di una donna? A questo punto della storia io direi che si tratta semplicemente di una delle tante persone che camminano su una lingua di terra. Anzi, scendo anch'io e vado a vedere da vicino.

⁶⁴ L'ipotesi Gaia è una teoria formulata per la prima volta dallo scienziato inglese James Lovelock. Nella sua prima formulazione l'ipotesi Gaia, il nome del pianeta Terra derivato da quello dell'omonima divinità femminile greca, si basa sull'assunto che gli oceani, i mari, l'atmosfera, la crosta terrestre e tutte le altre componenti geofisiche del pianeta terra si mantengano in condizioni idonee alla presenza della vita grazie ad una serie di relazioni di mutua influenza. L'esistenza di questi rapporti omeostatici porta a considerare l'intera terra come organismo vivente. J. Lovelock, *Gaia. A New Look at Life on Earth*, Oxford University Press, 2000.

⁶⁵ Anch'esso, del resto, pensato, scritto e stampato da alcune persone per lavoro.

Ecco, guarda: siamo *Noi*.

ho giocato con la palla.
la palla:



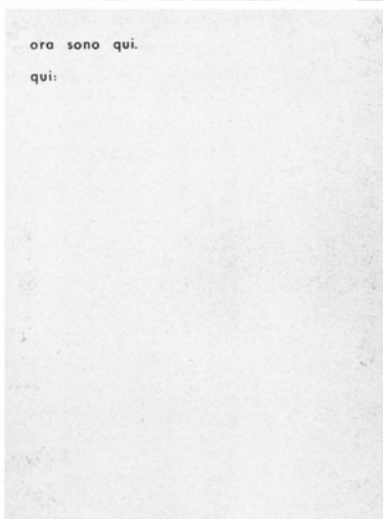
ho corso in giardino.
il giardino:



mi hanno perso sulla spiaggia.
la spiaggia:



ora sono qui.
qui:



AnnaValeria Borsari, *Testimonianze* - particolare (1976)



Fotografia anonima, *Senza titolo* (?)



Anna Valeria Borsari, *Labirinto* (1976)



Anna Valeria Borsari, *L'orto privato del custode del museo* (1978)



Anna Valeria Borsari, *Strappo* (1998)



Anna Valeria Borsari, *Quello che ha visto la moglie di Loth* (1981)



Cartello stradale, *oltrepassato* (2009)



Anna Valeria Borsari, *Spaccato urbano* (1998)



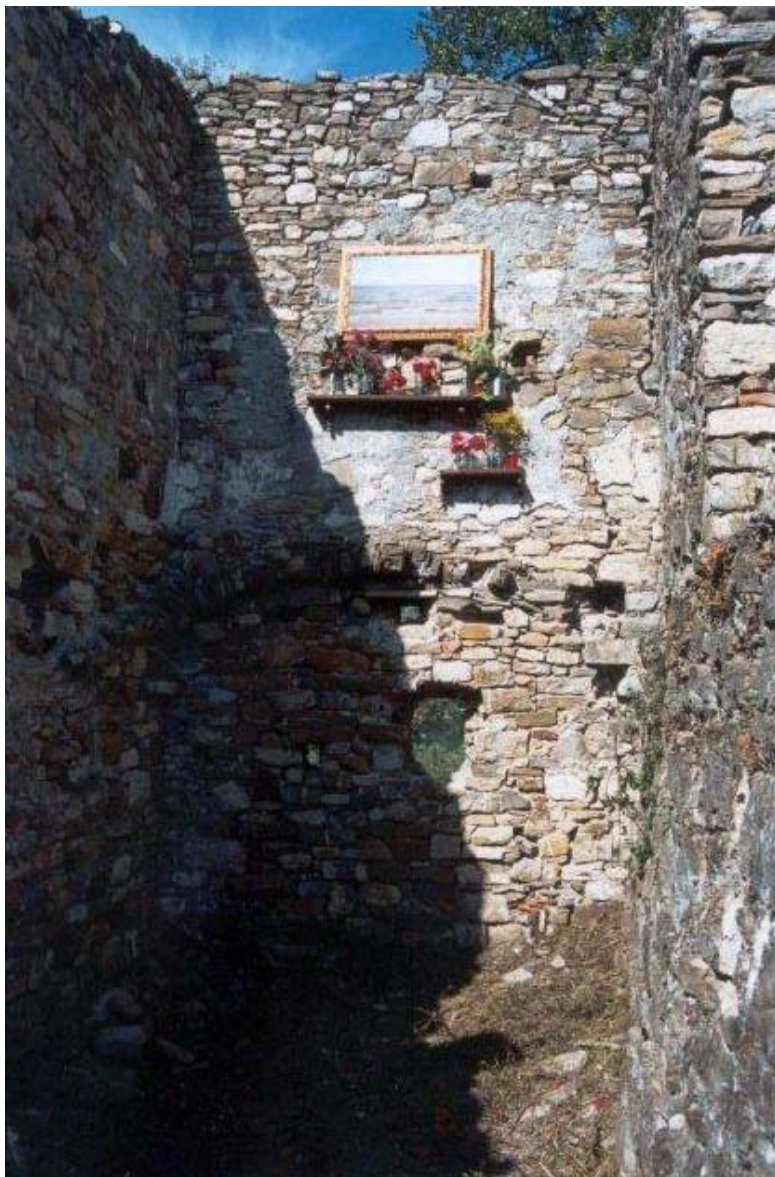
Anna Valeria Borsari, *Condomini, grattacieli ed ecomostri* (2006)



Anna Valeria Borasi, *Il grande naufrago* (1984)



Anna Valeria Borsari, *Donna isola e ponte* (1982)



Anna Valeria Borsari, *Dio è ovunque* (2002)