

Rendere conto di sé. Parliamone in 5341 parole

Carolyn Christov-Bakargiev

“Non lo vedo come un secondo mondo, fa parte del nostro [...] principalmente io faccio video utilizzando tecnologie generate al computer. I miei video parlano allo stesso tempo della struttura e del modo in cui le immagini vengono prodotte; parlano di aspetti fondamentali dell’esperienza umana, amore, morte, sesso: più genericamente, parlano di relazioni. [...] Ho sempre fatto fatica a puntare una telecamera su qualcuno; se si genera un’immagine al computer, invece, non ci sono vittime. Le figure nei video sono surrogati, sostituti di persone reali. Visto che non sono reali, e visto che sono io a crearli, mi sembra di poter andare oltre, di poterli trattare peggio. [...] Il mondo generato al computer è un posto inospitale. Certo, mi piace creare video, ma non sono una creatura che vive in una teca. I video sono faticosi, implorano, pretendono un riconoscimento. Voglio che la gente vi si immerga totalmente, ma non come al cinema, dove lo spettatore si dimentica di se stesso; no, voglio che si ricordi di se stesso in ogni istante.”¹ *Ed Atkins*

Il volume che avete in mano è fondamentalmente un libro d’artista, in quanto la parte centrale è stata costruita da Atkins come un collage di immagini, testi ed elementi grafici provenienti dai tanti universi descritti nei suoi video degli ultimi quattro anni, o comunque da essi ispirati. Troverete ad esempio un’immagine del *Fauno Barberini*, la scultura in marmo di epoca ellenistica di un satiro ubriaco e addormentato, ora conservata nella gliptoteca di Monaco di Baviera. Rinvenuta nei fossati di Castel Sant’Angelo, era rimasta per duecento anni nella collezione della famiglia Barberini. Dopo numerosi tentativi di acquisizione susseguitsi nel corso dei secoli, Ludovico di Bavaria riuscì finalmente ad ottenerla nel 1814; la statua fu spedita in Germania cinque anni dopo. Con le gambe spalancate e il pene flaccido e scheggiato, in un atteggiamento sfacciatamente sessuale, il fauno ancora sorprende per il paradosso ossimorico che incarna: come può un’opera d’arte creata con tale accuratezza e precisione, nel freddo e immobile marmo, rappresentare un essere tanto irrimediabilmente inconsapevole – addormentato, ubriaco, magari anche morto? La versione contemporanea del *Fauno Barberini* di Atkins, scrupolosamente riprodotta in tre varianti, è il personaggio disperatamente solo di *Ribbons* (2014), oggi visibile in questa mostra: un surrogato digitale che si ubriaca nei bar fino all’incoscienza; cerca un po’ di amore, e invece trova solo *glory holes* in cui infilare il naso, le dita, o il pene².

Un’altra immagine di questo libro mostra due braccia e mani che sembrano reggere un pallone invisibile, o una testa in grembo; richiama un disegno a sfondo erotico di Pierre Klossowski intitolato *Suprême vision de frère Damien*, raffigurante un giovane che soffoca un invalido. Il saggio di Klossowski su Friedrich Nietzsche fa parte dell’elenco di letture suggerite da Ed Atkins, pubblicato a p. 238 in questo volume. Abbiamo acquistato tutti i libri consigliati da Atkins per la Biblioteca del Castello di Rivoli, dove resteranno riuniti in un

corpus secondo il “principio di provenienza” degli archivi, a vantaggio dei lettori e dei curiosi del futuro. Nel suo lungo saggio, Klossowski fornisce un resoconto d’artista dell’intensità di Nietzsche, della sua depressione, l’euforia dionisiaca, la voglia di vivere e la visione circolare dell’“eterno ritorno” e della ripetizione ciclica dell’esistenza. Ed ecco Nietzsche *personaggio* che combatte contro l’incoerenza e la restrizione, con quell’impulso primordiale di “restituire all’*atto stesso del pensare* la sua virtù di resistenza a qualsiasi ‘concettualizzazione’”³. L’immagine delle braccia e delle mani nell’attitudine di reggere o contenere compare nel video *Happy Birthday!!!* (2014)⁴, che si apre con il fotogramma in alta definizione di un uomo dalla bellezza stereotipata, nel fiore dei suoi anni, che esibisce la data 2016 scritta sulla fronte in una grafia distorta che fa pensare a un tatuaggio e al tempo stesso rende palese la tecnica digitale.

Happy Birthday è un’espressione così banale, una formalità, pronunciata senza alcuna consapevolezza di ciò che il riferimento alla nostra nascita sottende: ossia l’inesorabile e costante presenza della morte, documentata dallo scorrere degli anni della nostra vita. La banalità delle parole “buon compleanno” rispetto all’immensità della vita a cui si riferiscono richiama alla mente un contrasto molto simile nella poesia di Gilbert Sorrentino *The Morning Roundup* (1971), in epigrafe a questo libro, nella voce del video *Warm, Warm, Warm Spring Mouths* e nella performance *Synonyms: One or Two Noise-making Rifts* durante la quale Atkins recita senza sosta la poesia, reiterando all’infinito questo impossibile tentativo di recupero:

Non voglio ascoltare notizie alla radio
su come sarà il clima nel weekend. Parliamone.

Una volta
vivevano un paio di persone
erano amici miei.

Il clima, il clima in cui vivevano!
Santo cielo, il sole di quei sabati.⁵

Nel folle e istrionico collage di date che compongono *Happy Birthday!!!*, quelle riferite al padre (1950-2009) compaiono insieme ad altre meno riconducibili alla vita dell’artista, come per esempio 1872. L’opera fa riferimento al tempo, agli istanti che lo costituiscono e alla loro ripetizione, alla perdita di quei momenti, alla sofferenza di quella perdita, ai modi in cui diciamo continuamente addio alle persone mentre le interiorizziamo, a come l’abbraccio di un altro potrebbe essere un abbraccio di se stessi. Il flusso di immagini che costituisce il video è accompagnato dalla voce di Atkins che narra in prima persona di un presente che è un eterno ritorno: “Ogni domenica, ogni domenica nel 1951 [...] è il 1872. Ricordo, ricordo [...] questo momento del prossimo anno”.

Ora è l’autunno del 2016 e il libro che avete in mano è stato creato nel corso degli ultimi sei mesi per la mostra di Ed Atkins al Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea e alla Fondazione Sandretto Re Rebaudengo. È passato un anno da quando l’artista ha presentato il video *Hisser* su due piani di una vecchia e fatiscente casa in legno che, fino a poco tempo prima, era un ricovero per malati. L’edificio si trova sull’isola di

Büyükaada nel Bosforo, antico luogo d’esilio; originariamente era appartenuto a una famiglia greca, parte di una comunità che aveva vissuto in quella zona per migliaia di anni ma che poi, come quella armena, era stata cacciata dalla Turchia ai primi del Novecento. *Hisser* si ispira a una storia vera accaduta in Florida: un uomo morto nel sonno mentre la sua casa sprofondava in una dolina. Nei venti minuti del video si susseguono una serie di scene che descrivono le ultime fasi della vita del protagonista, di notte, prima che un terremoto inghiotta lui e la sua stanza in un finale di liberazione estatica (morte? orgasmo?), rappresentato come un irrealistico tuffo nell’acqua. L’uomo dorme, sogna, poi si sveglia e si masturba davanti a una cartolina del dipinto *Ennui* (1914) di Walter Sickert e a un’altra del *Fauno Barberini*. *Hisser* è l’opera più narrativa e quieta fra i lavori recenti di Atkins e, se non fosse per le tende mosse dal vento, nulla lascerebbe presagire il cataclisma finale. Il personaggio è solo, in uno stato di attesa, come esiliato dalla vita attiva.

Adesso sono passati sei mesi dalla presentazione della video-installazione *Safe Conduct* nel white cube dello Statens Museum for Kunst di Copenaghen: uno spazio totalmente neutro che, ricordando un aeroporto, appariva del tutto coerente con il tema centrale dell’opera, in cui tre video a parete, molto simili a quelli che mandano i notiziari nei terminal, trasmettevano il *Bolero* di Ravel. L’aeroporto è uno spazio contemporaneo di passaggio “sicuro”, ma anche uno spazio di paura, dove in nome della sicurezza i passeggeri devono sottoporsi a ogni tipo di controllo e perquisizione per poter essere difesi dai potenziali terroristi, dai pazzi che tormentano l’immaginazione del potere come personaggi assetati di sangue alla ricerca di una verifica della nostra fisicità tramite la distruzione e frammentazione dei nostri corpi: stati paranoici di eccezione.

E sono passati trentaquattro anni dalla nascita di Atkins. E sette dalla morte di suo padre nel 2009.

Di solito i padri muoiono prima dei figli: un dato di fatto che per Atkins è stato tuttavia un momento essenziale, poco prima del diploma alla scuola d’arte, poiché ha segnato l’inizio della sua attività di videomaker con la realizzazione del video HD *Paris Green*. Il padre era un graphic designer, artista e scrittore di talento ma non aveva mai voluto mostrare al mondo le sue creazioni. È difficile dire quanto la morte e il lutto per il padre siano associati all’emergere dell’opera artistica di Atkins; tuttavia costituiscono il tema principale di un suo fondamentale scritto autobiografico (riprodotto in questo libro a p. 188), una testimonianza sui diari tenuti dal padre di cui Atkins ha potuto leggere degli stralci solo dopo la sua morte⁶. In questo saggio, pubblicato online pochi mesi dopo la perdita, l’artista scrive: “Qualche tempo fa mio padre è morto. Tutto è stato improvviso e allo stesso tempo protratto nel tempo, come succede con le malattie moderne, e abbiamo avuto poco tempo per ‘prepararci’; ma ha lasciato un vasto corpus di opere grazie alle quali è possibile conoscerlo meglio”⁷. Mentre era in ospedale, ridotto in una condizione di totale passività nelle mani di medici e infermieri, il padre continuò a scrivere quasi ogni giorno, fino alla fine, in taccuini “dolorosamente sinceri” che “descrivono il suo terribile declino in termini tanto disinibiti da sorprendere”. Atkins suggerisce che proprio grazie a questa capacità introspettiva di osservare il disfacimento della propria

vita il padre era riuscito a trascendere la sua condizione di passività conquistando una sorta di indipendenza e quindi di libertà: “Nella cronaca della malattia e nella resa disperatamente riluttante all’affronto della dipendenza, mio padre afferma la propria autonomia più che cederla”⁸.

E sono passati diciannove anni dal 1997, la data impressa come un tatuaggio digitale sulla fronte del protagonista di *Happy Birthday!!!*. Quando gli chiesi a cosa si riferisse quella data, visto che per me il 1997 è stato un anno importante (quell’anno avevo visto la documenta di Catherine David a Kassel), Atkins rispose semplicemente: “il 1997 è più che altro una sensazione. Non è storia, non è presente, è solo 1997. Ha qualcosa di ambivalente e di lirico...” Ambivalente e lirico: ovvero instabile, incerto, un tempo fuori dal tempo, un tempo che si ripete ciclicamente, senza fine, un tempo che unisce in potenza la semplicità dell’esperienza e la profondità della conoscenza. La sensazione di qualcosa che sta nel mezzo: non proprio Storia, come il 1872, ma nemmeno presente, il qui e ora del 2016. Qualcosa tipo il 2009, forse.

Nel venire a patti con una serie di opposti, analogico e digitale, offline e online, il corpo innamorato e le relazioni proiettate e sincopate, differite nel tempo e nello spazio, viene in mente un altro personaggio, ugualmente ambivalente e lirico: René Daumal, poeta e scrittore francese del gruppo dei “Simplistes” (in opposizione ai surrealisti). Daumal morì di tubercolosi nel 1944 a soli trentasei anni, forse a causa dell’abitudine di inalare droghe che, sin dal 1924, gli avevano procurato potenti esperienze mistiche. Quando morì, Daumal stava scrivendo un breve romanzo allegorico, *Le Mont Analogue*, pubblicato postumo in Francia nel 1952 e oggi incluso da Atkins nell’elenco di letture consigliate.

In un linguaggio dettagliato, chiaro e scientifico, questo romanzo narra la storia della scoperta e della scalata di una montagna, la cui base è accessibile agli esseri umani ma non la vetta, impossibile da conquistare: metafora di un viaggio effettivo ed empirico che non può raggiungere la sua destinazione metafisica. Lungo la strada i protagonisti trovano i *peradam*, oggetti fatti di sostanza materiale che però si rivelano in modo visibile e tangibile solo a chi li cerca. La storia termina con una frase sospesa, cupa, una virgola che suggerisce il paradosso di ecosistemi moribondi: “senza di loro, una gran quantità di piante fondamentali allo scopo di rendere più stabili terreni incerti.”. La frase descrive l’estinzione di una specie di ratti che avevano mangiato delle vespe malate; come conseguenza della sparizione dei roditori, la malattia delle vespe si era diffusa a quelle sane finché anche le vespe si erano estinte: presagio di una terribile reazione a catena con futuro collasso della flora, la cui riproduzione dipende dalle vespe, e così del terreno sotto i nostri piedi e della Terra stessa.

Nelle “Note trovate tra le carte dell’autore”, pubblicate in appendice al romanzo filosofico di Daumal, compare una delle frasi più citate nel web:

Non puoi stare in cima per sempre – Devi scendere di nuovo. E allora perché andarci? Quello che c’è sopra sa cosa c’è sotto. Ma quello che c’è sotto non sa cosa c’è sopra. Sali, lo vedi. Scendi e non lo vedi più. Ma qualcuno ha visto! Esiste un’arte di orientarsi nelle

regioni basse grazie al ricordo di quello che si è visto in alto. Quando non si vede più, si può almeno ricordare.⁹

In un bizzarro capovolgimento del mito della caverna di Platone (in cui i mortali sono affossati nella materia ma sanno che c’è un mondo più elevato, un mondo delle idee, di cui riescono solo a cogliere un barlume nelle ombre proiettate dalle fiamme sulle pareti della caverna), per coloro che – come Atkins – sono cresciuti in un’era dominata dai computer, non possono forse le “regioni superiori” essere nient’altro che la cosiddetta RL, real life, la vita reale e corporea? E non può “l’arte di orientarsi nelle regioni basse” essere l’etica e le modalità con cui scegliamo di agire (o non agire) nella dimensione virtuale, come impegno consapevole a vantaggio del fiorire rigoglioso della vita corporea sul pianeta?

Fino a qualche tempo fa esisteva il sito www.edatkins.co.uk ma ora non lo trovo più da nessuna parte. Se lo clicco, internet mi dice che il sito è scaduto o l’hosting è stato rimosso. Parliamone. C’era una volta il film fatto di celluloidi, e c’erano i DVD.

“È difficile scrivere di Ed perché è così intelligente; forse è proprio lui la persona che meglio può parlare del suo lavoro”, ha detto un amico comune che desidera restare anonimo. Questo indica una forma estrema di consapevolezza di sé, insieme sintomo e resistenza alla conclamata ed esplosiva “fase dello specchio” in cui si trova la società contemporanea: un mondo digitale della gratificazione immediata e dell’accesso istantaneo alle informazioni, un mondo che ci include tutti, un mondo in cui l’autenticità, la sincerità e il vecchio concetto di spontaneità sembrano nozioni scomparse da tempo, senza più valore alcuno. Secondo i “vecchi” termini psicanalitici lacaniani del XX secolo, della mia generazione, il nostro è un mondo in cui il reale non sembra più accessibile tramite “l’immaginario” e “il simbolico”, poiché l’ordine simbolico, ovvero quello del linguaggio, è stato espulso dall’“immaginario”: il mito di un futuro perfetto che la tecnologia dovrebbe riuscire a offrirci, fino al punto da farci inseguire follemente una relazione diretta tra l’organico (la cosiddetta “vita”) e l’immaginario tecnologico (gli strumenti e le protesi digitali “smart” e ciò che possono e potranno fare per noi in futuro).

E ora raccontiamo questa storia in un altro modo: per parecchi anni Atkins ha sperimentato e analizzato criticamente l’HD, avvalendosi di vari strumenti fra cui il libro di Maurice Blanchot *Lo spazio letterario* (1955), anch’esso incluso nell’elenco di letture suggerite dall’artista. Blanchot parla della scomparsa di un referente di “vita reale” a cui le immagini sembrano alludere, e dunque del cadavere come immagine paradossalmente perfetta in cui il “reale” e il “referente” vengono a coincidere, visto che nel cadavere il soggetto è sicuramente scomparso – è morto. Negli scritti critici sulla propria arte e nelle dichiarazioni rilasciate durante le interviste Atkins sottolinea spesso come la sua opera cerchi di rivelare le qualità cadaveriche, i violenti impulsi e l’aspirazione alla morte che sottendono il desiderio di ottenere quelle rappresentazioni estremamente mimetiche e iperreali a cui la tecnologia HD aspira, voracemente, capitalisticamente: la pelle che sembra pelle vera, peli e imperfezioni incluse. All’inizio ciò si poteva ottenere con la strategia tipicamente modernista di svelare la verità dietro l’illusione, rendendo visibile ciò che il video HD cerca di

nascondere dietro un flusso di immagini apparentemente prive di soluzione di continuità. Ora invece si ottiene tagliando, incollando e stratificando senza sincronizzazione suoni e immagini; con improvvisi salti e rotture, brevi apparizioni di messaggi promozionali; con l’uso di filtri visibili, e molto di più: in termini modernisti, è la tecnica del collage. La ribellione di Atkins contro la fluidità dell’HD ricorda il lavoro dei primi modernisti, che all’inizio del XX secolo rifiutarono la macchina della pubblicità e dello spettacolo; un’epoca tragica, di fede cieca nel progresso, che portò poco dopo alla catastrofe. Atkins ricorda a questo proposito l’opera di una delle madrine del collage, l’artista dada tedesca Hannah Höch (1889-1978); il modo in cui usava le forbici per tagliare giornali e riviste e poi riconfigurava attentamente i frammenti per trasformare questo materiale in modo “cattivo” era un violento atto politico di opposizione e resistenza; consapevole (“*reflexive*”, direbbe Atkins) e letteralmente *cutting-edge*.

Come equivalente contemporaneo del collage, Atkins ha acquistato il modello CG (Computer Generated) di un personaggio maschile dal sito Turbosquid.com, che vende modelli 3D e mappe di texture a consumatori creativi (*prosumers*) che vogliono creare giochi, progetti VR (Virtual Reality) o AR (Augmented Reality); e ha usato Faceshift, un programma che (come Microsoft Kinect e un mucchio di altri software) cattura i movimenti e le espressioni di un individuo e le trasferisce alla figura generata dal computer, animandola. Con questi strumenti Atkins ha cominciato a usare se stesso come “attore”, trasferendo la sua voce e le espressioni del suo viso al surrogato o avatar nel laptop: una forma di video selfie, essendo la webcam del computer orientata verso di lui¹⁰. È un po’ quello che tentavano di fare i ventriloqui, cioè trasferire la vita dal corpo del ventriloquo al pupazze attraverso il movimento e la voce. In questo modo, i tratti peculiari dell’individuo sono perduti e la sua “essenza” – espressioni, movimenti, voce – viene distillata e “rimappata” in un nuovo personaggio, una nuova versione che tuttavia non può reggere il confronto, quanto a sfumature espressive, con l’originale.

Con questo procedimento Atkins ha dunque catturato se stesso, registrando la sua voce e le sue espressioni per dare vita ai personaggi dei video, poi proiettati negli spazi espositivi, spesso su pareti autoportanti o inclinate. Questi avatar solitari vivono in un mondo di fragilità emotiva, solitudine, depressione e malinconia: patetica evocazione del disorientamento e potenziale declino del maschio bianco all’inizio del XXI secolo. Lavorando anche con la performance, in cui l’artista è presente, più o meno vicino allo schermo di proiezione, oppure semplicemente si mostra mentre legge qualche bellissimo testo davanti al pubblico, “la quarta parete” di brechtiana memoria è portata dentro lo spazio dell’opera. Se la produzione di giochi virtuali ha lo scopo ben preciso di costruire la migliore illusione possibile, Atkins invece, in un impulso tipicamente moderno verso l’autenticità, svela il “trucco del mago”. Che sollievo proviamo all’idea che da qualche parte, e in qualche modo, ci sia un soggetto che è semplicemente una persona. E se c’è una persona ed è reale, allora anche la tecnologia è abbastanza reale da consentirci di indagare le politiche della sua produzione: chi sono gli operai che hanno costruito il telefono, il tablet, e la sua “cover”, quanto guadagnano, e se hanno del tempo libero.

Vogliamo tutti raccontare le nostre storie. Ma cosa vorrebbe dire rendere conto di noi stessi cercando di essere totalmente, dolorosamente onesti e privi di inibizioni? Forse vogliamo rivendicare il nostro agire e, così facendo, ricostituire le nostre relazioni.

Anche se sono così diversi in apparenza, oltre che da un punto di vista generazionale, i video e le performance di Atkins possono essere letti dalla prospettiva di un dialogo storico con una serie di precedenti pratiche pre-digitali. Dai precursori surrealisti ai lavori di artisti del tardo XX secolo come Bruce Nauman, Joan Jonas e Dan Graham, la soggettività è indagata tramite l’osservazione e la registrazione dell’esperienza dell’artista mentre viene alterata o costruita con tecnologie di registrazione. Con modalità differenti, questi artisti si sono chiesti: “Chi sono, e come mi plasmano gli strumenti di tecnologia ottica?” In effetti Nauman aveva esplorato i limiti del corpo e della quotidianità riempiendo videocassette da un’ora con azioni ripetute nel suo studio: rimbalzare contro una parete nell’angolo di una stanza (*Bouncing in the Corner*, 1968) o truccarsi davanti a una telecamera per dieci minuti (*Art Make-Up*, 1967). In opere come *Organic Honey’s Visual Telepathy* (1972), Jonas aveva studiato la relazione tra il suo corpo, impegnato sul palco con maschere e specchi, e la sua immagine registrata e mediata, proiettata sullo stesso palco a creare un feedback continuo, dimostrando così che il sé è sempre frammentato e mobile, si raddoppia e si divide di continuo. Graham aveva esplorato la propria consapevolezza della fisicità tramite la sua relazione con i media; la cinepresa è una vera e propria estensione del corpo in lavori come *Body Press* (1970-1972), in cui due persone letteralmente si premono contro il corpo due cinesprese da 16mm, filmandosi a vicenda.

Come i video di Atkins, queste opere possono apparire narcisistiche. Eppure in molti casi registrare un soggetto – ossia dare un resoconto di se stessi – può funzionare solo con un eccesso di consapevolezza di sé: sapersi osservare mentre si “recita”.

Nel suo libro del 2005 *Critica della violenza etica*, anch’esso fra le letture consigliate da Atkins e nella collezione della nostra Biblioteca, Judith Butler avanza l’ipotesi che questo tentativo sia associato all’imperativo etico della responsabilità, del rendere conto di se stessi agli altri. Butler riassume la visione di Adorno sull’emergere in un soggetto di questioni morali, espresse con il rifiuto di norme violentemente imposte dalla società una volta che queste hanno smesso di essere scontate nella vita di una comunità: “tra ethos e moralità sembra allora instaurarsi una certa tensione, nella misura in cui il declino del primo risulta condizione della crescita della seconda [...] L’ethos, cioè, si fa violento quando diviene anacronistico. E l’aspetto che da un punto di vista storico – e temporale – risulta anomalo in questa specifica forma di violenza è che, pur divenendo anacronistico, l’ethos non si consegna al passato ma continua a insistere sul presente come anacronismo”¹¹. Allo scopo di veder diminuire la violenza nel mondo (che poi è il fine ultimo di Butler, sotteso in tutti i suoi scritti) è necessario riflettere, prosegue, su come il soggetto in divenire cerca di rispondere alla domanda “Chi sei tu?” rivoltagli da un altro soggetto, la cui relazione con noi attraverso quella domanda costituisce la base stessa della nostra formazione soggettiva. Il libro esplora la

difficoltà e la complessità di “rendere conto”, in modo autentico e sincero, a chi ce lo chiede. Se l’“io” si costituisce in relazione a un “tu”, allora la prima domanda da farsi (come suggerisce anche la filosofa Adriana Cavarero, che Butler cita, parlando di una socialità costitutiva del sé¹²) è la seguente: come posso rendere conto di ciò che mi precede e quindi mi supera come soggetto consapevole? Secondo Butler, questo tentativo è destinato a fallire a causa della nostra fondamentale opacità *nei confronti* di noi stessi, un concetto che prende a prestito alcune nozioni psicanalitiche sull’impossibilità di accedere al nostro sé nel primo periodo della vita, quello precedente all’emergere di una consapevolezza, che compare solo nel momento in cui siamo in grado di rispondere a quella prima domanda.

Simili tentativi di offrire resoconti sinceri abbondano nella storia della letteratura documentaria; molti sono riuniti nella straordinaria raccolta di testimonianze che John Carey pubblicò nel 1997 con il titolo *Eyewitness to History*, anch’essa nella bibliografia consigliata da Atkins. Nella sua introduzione Carey scrive: “Qualsiasi sapere del passato che non sia solo supposizione proviene, in fin dei conti, da persone che possono dire ‘Io c’ero’, e la vasta gamma di passanti, viaggiatori, assassini, vittime e reporter professionisti che ho riunito qui possono farlo. Un altro vantaggio è di tipo stilistico. Le testimonianze oculari danno una sensazione di verità perché sono rapide, soggettive e incomplete, a differenza della storia obiettiva o ricostituita, che è elaborata ma sostanzialmente morta”¹³. Leggere i resoconti raccolti nell’antologia di Carey rende la realtà più terribile e scandalosa di quanto avremmo mai potuto immaginare. Inizia con la descrizione di Tucideide della peste di Atene nel 430 a.C.: “La malattia ebbe origine, si dice, in Etiopia, oltre l’Egitto, e poi discese in Egitto e in Libia e si diffuse in gran parte del territorio del re. Poi all’improvviso invase la città di Atene, e attaccò prima gli abitanti del Pireo [...]. Dovrei descrivere il suo decorso e spiegarne i sintomi, affinché le persone siano in grado di riconoscerli se la malattia dovesse ripresentarsi. Io stesso l’ho avuta e ho visto molti che l’hanno contratta”¹⁴. La collezione di scritti, intensamente macabra e grottesca nel suo accumulo di orrori, termina con un reportage del massacro di Sabra e Chatila del 1982, compilato poche ore dopo l’evento: “Erano ovunque, nei vicoli, nei cortili, nelle stanze di case distrutte, sotto le macerie e in cima ai cumuli di spazzatura. Gli assassini – gli uomini delle milizie cristiane che Israele aveva guidato nel campo per ‘cacciare i terroristi’ quattordici ore prima – se ne erano appena andati. In alcuni casi, il sangue era ancora fresco. Dopo aver visto centinaia di cadaveri, avevamo smesso di contare”.

Le opere di Atkins piangono il soggetto e il fallimento della sua rappresentazione nell’era digitale. L’artista esprime questo lutto negli scritti, nei video e nelle performance, attraverso una poetica del *bathos* che travalica le modalità di comunicazione: sequenze di frasi e dichiarazioni che si attutiscono in un “etc.”, o si interrompono con stacchi cinematografici, o paesaggi, o facce, o scoregge. Il mondo che Atkins evoca sta andando in pezzi, non diversamente dal mondo manierista la cui (cattiva) fede nelle religioni e nel progresso tecnologico e scientifico è efficacemente descritta nei poemi erotici e religiosi di John Donne, inclusi nell’elenco di letture consigliate da Atkins. Riporto qui in frammenti un celebre canto di lutto, *Anatomia del mondo* (1611):

Quando quell’anima ricca, che è ascesa al suo Cielo, celebrata da tutti coloro che fanno di aver anima (infatti, chi è certo di aver un’anima, se essa non vede, e giudica, e persegue cose degne, e non le onora con le azioni? Chi non lo fa potrà forse dare albergo ad un’anima ospite, che però non è sua) [...]

Questa grande consunzione si cangiò in una febbre e il mondo ebbe accessi convulsi; gioì, e pianse; e, come gli uomini pensano che le febbri siano medicina, e, una volta passata la febbre, cessano le apprensioni, così tu, Mondo infermo, credi a torto di stare bene, mentre, ahimè, sei soltanto in letargo. [...]

E liberamente gli uomini confessano che questo mondo è finito, dato che nei pianeti e nel firmamento ne cercano tanti di nuovi; essi vedono che questo si è di nuovo frantumato nei suoi atomi. È tutto in pezzi, scomparsa è ogni coesione, ogni equa distribuzione, ogni rapporto: sovrano, suddito, padre, figlio, son cose dimenticate, dacché ciascun uomo per proprio conto crede di essere divenuto Fenice, e che allora non possa esserci alcun altro di quel genere, cui egli appartiene, al di fuori di lui. [...]

colei, riferendosi alla quale il mondo deve definirsi Suburbio, o Microcosmo di lei, ella, ella è morta; ella è morta; quando tu sappia questo, saprai che storpio difforme sia il mondo.¹⁵

Eppure, c’è una profonda umiltà nel riconoscere la nostra incapacità di rendere conto di noi stessi, che Butler considera positiva e taumaturgica: “L’io’ scopre che, in presenza di un Altro, si sta deformando. Scopre che non conosce se stesso e che forse non potrà mai farlo. Ma è proprio questo il compito, conoscere se stessi? Davvero il senso ultimo è di raggiungere una narrazione adeguata della propria vita? E dovrebbe trattarsi solo di questo? Davvero il compito è quello di ricoprire con una narrazione la rottura, lo strappo che costituisce quell’io’ che quasi a forza tiene insieme elementi diversi come se ciò fosse semplicemente possibile, come se lo strappo potesse essere ricucito e una padronanza arroccata su di sé reinstaurata? Di fronte all’altro, non si può dar conto di quell’io’ che finora ha cercato di dar conto di sé. Una certa quale umiltà deve far breccia in questo processo, fors’anche una certa consapevolezza, una ammissione dei limiti di ciò che si può e si deve sapere e capire”¹⁶.

Credo che Atkins potrebbe essere d’accordo. È così che finisce il mondo. Non già con uno schianto, ma con un lamento¹⁷.

- Dichiarazione dell’artista durante un’intervista in occasione della mostra allo Stedelijk Museum di Amsterdam nel 2015: http://arttube.nl/en/video/Stedelijk/Ed_Atkins, ultimo accesso 29 agosto 2016.
- Molti dei video di Atkins hanno a che fare con una messa in scena del corpo maschile come atto politico. Un atto che potrebbe essere letto come femminista,

poiché il maschio raramente ha un corpo proprio nell’arte, più spesso è ritratto come agente di trasformazione sociale. In un saggio intitolato “Whose Body Matters? Feminist Sociology and the Corporeal Turn in Sociology and Feminism”, Anne Witz scrive: “La donna è satura di corporeità mentre l’uomo ne è privato; allo stesso tempo, lei è privata di socialità mentre lui ne è investito. Le donne assenti della sociologia erano donne “di corpo”, ma del tutto escluse dal sociale. Sono i corpi maschili che animano il sociale – appaiono in un attimo fugace per sparire immediatamente nello spazio fra corpo e società. Quindi, non si tratta semplicemente di recuperare il corpo nel sociale, ma di indagare il significato sottinteso dei generi e capire prima di tutto la ragione di questi diversi ruoli. Il punto cruciale qui non è il cliché del corpo femminile saturo di fisicità, piuttosto la storia molto meno familiare di cosa sia successo al corpo maschile. Ovvero: come hanno fatto i sociologi maschi a mettere in atto la sparizione dei propri corpi nelle strategie testuali della sociologia?”, in “Body and Society”, giugno 2000, vol. 6, n. 21-24: http://bod.sagepub.com/content/6/2/1, ultimo accesso 26 agosto 2016.

- P. Klossowski, *Nietzsche, il circolo vizioso*, Adelphi, Milano 2013, p. 345.
- In *Happy Birthday!!!* le braccia e le mani sono nude, ma la loro posizione ricorda le braccia ricoperte da pizzo bianco nel video *Even Pricks* (2013), dove sono decisamente più femminili e materne, sospese nell’ambiguità fra amore e aggressione.
- G. Sorrentino, *New and Selected Poems 1958–1998*, Green Integer, Copenaghen e Los Angeles 2004, p. 143.
- Atkins è uno scrittore prolifico. In questi tempi digitali di capitalismo cognitivo, i fornitori di contenuti sono le figure chiave al servizio del potere, e dunque sono anche coloro in grado di minare o influenzare la narrativa dominante attraverso una scrittura alternativa e non produttiva. Le sceneggiature di Atkins, i testi critici e gli altri suoi scritti sono istrionici, iperbolici, melanconici. Patetici discorsi che parzialmente richiamano la scrittura surrealista. Non a caso, i *Chants de Maldoror* (1874) del Conte di Lautréamont sono inclusi nell’elenco di letture suggerite dall’artista per la Biblioteca del Castello di Rivoli. È di prossima uscita una raccolta degli scritti di Ed Atkins: *A Primer for Cadavers*, Fitzcarraldo Editions, Londra 2016.
- Publicato in “Art Vehicle” online, n. 48, 2009, rubrica *Asides* n. 13: http://www.artvehicle.com/asides/13, ultimo accesso 26 agosto 2016.
- Ibid.
- R. Daumal, *Il monte Analogo. Romanzo d’avventure alpine non euclidee e simbolicamente autentiche*, Adelphi, Milano 1991, pp. 135-136.
- “Un nuovo mondo si spalanca”, disse la prima volta in cui aveva usato la tecnologia di riconoscimento del viso. “Seduto qui, a fare smorfie per divertirmi con un avatar di me stesso, un feed live? È come dire: Oddio, potrei restare intrappolato qui per sempre, sai? Questa orrenda stretta tra me e – me e cosa?” (Ed Atkins in “The New Yorker”, 20 maggio 2016).
- J. Butler, *Critica della violenza etica*, Giangiacomo Feltrinelli, Milano 2006, pp. 12-13.
- A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Giangiacomo Feltrinelli, Milano 1997.
- J. Carey, *Eyewitness to History*, William Morrow Paperbacks, New York 2003, p. xxix.
- Idem, p. 1.
- J. Donne, *Liriche sacre e profane. Anatomia del mondo. Duello della morte*, a cura di G. Melchiori, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1983, pp. 103 sgg.
- Butler, *Critica*, pp. 95-96.
- The Hollow Men* di T.S. Eliot, a cui alludo qui, non è nell’elenco di letture di Atkins. Si veda T.S. Eliot, *The Complete Poems & Plays*, Faber & Faber, London 2004.