

Béré nice, n. s., VIII, 24 (novembre 2000)

Abbigliamento e moda dalla guardia all'avanguardia

Béré nice, n. s., IX, 25 (marzo 2001)

La Menzogna nelle Arti e nelle Scienze (1ª parte)

Béré nice, n. s., IX, 26 (luglio 2001)

La Menzogna nelle Arti e nelle Scienze (2ª parte)

Béré nice, n. s., XI, 27 (febbraio 2003)

Speciale Madagascar

Béré nice, n. s., XI, 28 (marzo 2003)

L'idea U.S.A.

Béré nice, n. s., XI, 29 (luglio 2003)

Studi romanzi

Béré nice, n. s., XI, 30 (novembre 2003)

Speciale Giovanni Dotoli

Introduzione alla lettura di Béré nice - Che cos'è una rivista? Innanzitutto 1) scelta e 2) precisione: 1) La scelta, come tale, è sempre partigiana e quindi soggetta a giudizio critico. Le riviste che oggi si trovano in *reprints*, divenute "storiche", perché anticiparono il percorso degli eventi oppure perché vi si opposero, non sono quelle che pubblicarono a suo tempo articoli più o meno interessanti, lavori "dignitosi", talvolta perfino encomiabili, in una mescolanza di punti di vista eclettici, ma quelle, appunto, che furono coerenti con le teorie del gruppo che le promosse. 2) La precisione, intesa nel senso più pregnante, è attenzione rivolta contro la sciatteria, l'approssimazione, la superficialità non solo delle idee, ma anche del linguaggio. Non mi riferisco quindi a irregolarità, anticonformismo, originalità, errore pure, che se ragionati, voluti, costituiscono un livello sempre auspicabile, risultato di vera creazione, ma tanto raro quanto il cosiddetto "genio".

Che cos'è *Béré nice*? Oltre a questo, è una rivista che si accresce di altri requisiti: a) volontà del nome; b) riflesso o contraccolpo della storia; c) presenza "extra cuna"; d) *équipe* o *casting*; e) essenzialità del discorso; f) settore operativo; g) forza trainante. Mi soffermo sui vari punti: a) La volontà del nome. Nel primo numero della Nuova Serie, marzo 1993, dopo più di dodici anni di silenzio sull'origine del nome, spiegavo che non si trattava di un omaggio alla letteratura francese per i più o meno noti riferimenti a Racine, Corneille, Barrès, Verlaine, Claude Simon, à Bertozzi lui-même - caso mai a Berenice Pancrisia, mitica e perduta città egiziana dell'oro e dei papiri -, ma alla celebre chioma per gli evidenti riferimenti con l'infinito e l'infinitesimale, riscontrabili soprattutto nei saggi dedicati all'Inismo. b) Il riflesso o contraccolpo della storia. Lo spirito reazionario degli ultimi decenni del Novecento, proprio nel 1980, anno di nascita della rivista, inizia la sua folle accelerazione che giunge ai nostri giorni. Da tempo avevamo espresso in mille modi che "la fede in un'idea vince lo stato più forte della Terra", precisando sempre però che la fede in un'idea può essere un mostruoso errore se germogliata dal seme delle barbarie e non da un'ideologia avanzata (... ed è nella sua grettezza perfino controproducente perché sollecita un *Unanimisme* alla Jules Romains a favore del suo bersaglio). Nella mia *Guida del Rivoluzionario* scrivevo: "Arriviamo fino all'insolenza; la creatività rivoluzionaria e l'insolenza sono sempre state sorelle. Ma distinguiamo: l'insolenza senza creatività è pura idiozia". Le grandi teorie dunque si sono affievolite, sono svanite, ma *Béré nice* resta sul campo, isolata da un mondo la cui mancanza di valori, di identità permette il proliferare di false forme di misticismo, di esoterismo, di *new ages* più *old* del cucco (eppure non dovremmo dimenticare che il maggior bersaglio dei poeti rivoluzionari di fine Ottocento, i cosiddetti "poeti maledetti" fu rappresentato dalla lotta contro la degenerazione del Romanticismo). Le grandi ricerche prima sull'alchimia, sulla magia, sulla potenza delle antiche scritture vengono banalizzate. Un esempio canonico è l'Egitto, ormai protagonista delle nostre edicole con Cd e dispense, librerie con romanzi e saggi, film colossali, trasmissioni televisive, i quali, tutti, continuamente ci svelano finalmente il grande segreto delle piramidi. Anche il resto della vecchia avanguardia, prima indeciso tra il comico e il grottesco, sceglie definitivamente la via del *bricolage*, sotto il nome di sperimentazione. Delitto, frustrazione e castrazione trovano il loro più grasso alimento non tanto nella mancanza di identità, quanto da una errata ricerca d'identità. Ma *Béré nice*, ripeto, resta sul campo e si associa alla Terza Fase dell'avanguardia rappresentata dall'Internazionale Novatrice Infinitesimale. c) La presenza "extra cuna". Intendo dire che *Béré nice* non viene divulgata solo nella stretta area di produzione (Roma, Pescara), ma è presente, ogni primavera, al Salon du Livre di Parigi. Talvolta è stata la sola rivista italiana con uno *stand*. Perché? Eppure è noto il potere anche politico della nostra editoria. La risposta è semplice: i nostri mass media mirano alla quantità più che alla qualità, perché è con la prima che va l'*établissement*. Non solo figura al Salon du Livre (marzo), ma per fare altri esempi parigini, partecipa pure al Salon Euro-Arabe (giugno), e nel Salon de la Revue (ottobre). È pure a Torino, Bologna, Nizza, Francoforte! d) *Équipe* o *casting*. Devo dire che siamo stati sempre molto severi nella scelta dei collaboratori, ma anche molto fortunati. Collaboratori nel senso più ampio perché una rivista come la nostra non si fa solo scrivendo, come illustra la quarta di copertina del n.7 (marzo 1995): "ASI SE HACE LA REVISTA". Primo fra tutti il primo, l'editore Luciano Lucarini

€ 31,00

(segue a pagina 160)



NOVEMBRE 2004



Béré nice

31-32

ANGELUS NOVUS



Béré nice

RIVISTA QUADRIMESTRALE
DI STUDI COMPARATI E RICERCHE SULLE AVANGUARDIE

Diretta da
Gabriele-Aldo Bertozzi



L'Eros
nelle Arti
e nelle Scienze

Béré nice ISSN (Paris): 1128-7047

ANNO XII - N. 31/32 - NOVEMBRE 2004 - SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

Béré nice, n. s., I, 1 (marzo 1993)

Di qua e di là dalla parola. La Lettera e il Segno nelle "Scritture" contemporanee

Béré nice, n. s., I, 2 (luglio 1993)

"Prefuturismo belga"

Avanguardia spagnola

Béré nice, n. s., I, 3 (novembre 1993)

Le riviste dalla "Belle Époque" ai nostri giorni

Béré nice, n. s., II, 4 (marzo 1994)

Letteratura odeporica e arte postale iniste

Béré nice, n. s., II, 5 (luglio 1994)

Realtà virtuale - Suoni % Segni

Béré nice, n. s., II, 6 (novembre 1994)

Le riviste dalla "Belle Époque" ai nostri giorni, II

Béré nice, n. s., III, 7 (marzo 1995)

Messina '96. Avanguardia e Modernismo Manifesto della fotografia inista

Béré nice, n. s., III, 8-9 (luglio-nov. 1995)

Arti comparate. L'idea di "visionario"

Semiologia inista

Protomanifesto inista

Béré nice, n. s., IV, 10-11 (mar.-lug. 1996)

Arti comparate. L'idea di "visionario", II

Béré nice, n. s., IV, 12 (novembre 1996)

Arkitettura & Avanguardia

Manifesto inista

Béré nice, n. s., V, 13 (marzo 1997)

Speciale Internazionale

Pluridisciplinare sulla Magia

Béré nice, n. s., V, 14 (luglio 1997)

Magia again

Béré nice, n. s., V, 15 (novembre 1997)

Futurismo Dada Surrealismo etc.: inediti sui "precursori" dell'Inismo

Béré nice, n. s., VI, 16 (marzo 1998)

Dal Futurismo all'Inismo e altre escursioni

Béré nice, n. s., VI, 17 (luglio 1998)

Speciale Letteratura occitana

Inchieste inediti codici

Béré nice, n. s., VI, 18 (novembre 1998)

Speciale Teatro italiano e spagnolo contemporaneo

Béré nice, n. s., VII, 19 (marzo 1999)

I mostri

Béré nice, n. s., VII, 20 (luglio 1999)

I mostri II

Speciale per il Salon du Livre 2000

Béré nice, n. s., VII, 21 (novembre 1999)

Speciale Poetas en Buenos Aires

Béré nice, n. s., VIII, 22 (marzo 2000)

Speciale Salon du Livre Paris 2001

Béré nice, n. s., VIII, 23 (luglio 2000)

Speciale Brasile

Illustrazione di copertina:

Opera digitale a cura del C.U.S.M.A.R.C., 2004

BÉRÉNICE

Rivista quadrimestrale di studi comparati e ricerche sulle avanguardie
diretta da **Gabriele-Aldo Bertozzi**
anno XII, n. 31-32, Novembre 2004

SOMMARIO

L'Eros nelle Arti e nelle Scienze

Gabriella Fabbricino	<i>Variazioni dell'Eros nel contesto teatrale settecentesco francese.</i>	pag. 7
Giovanni Brancaccio	<i>Stato e disciplina dell'Eros nel regno di Napoli</i> »	17
Nicola D'Antuono	<i>L'Eros in Benedetto Croce</i>	» 25
Alfonso De Petris	<i>La teoria platonica dell'Eros in</i> Simposio, 209e6-212a12	» 36
Domenica Iaria	<i>Se Don Giovanni seduce il romanzo: La Confession anonyme di Suzanne Lilar</i>	» 56
Giuseppe Siano	<i>Pan, Psiche-Amore nella scrittura teatrale de La Signora Proteo di Gabriele-Aldo Bertozzi</i> »	67
Elena Ricci	<i>Buffy the Vampire slayer: bacio o paletto?</i> . . »	80
Gabriella Giansante	<i>L'Eros in Le Nègre di Philippe Soupault</i> . . . »	92
Ugo Perolino	<i>Eros e negazione ne La bella estate di Cesare Pavese</i>	» 100
Anita Trivelli	<i>Eros e corpo nel cinema di Maya Deren</i> »	107
Antonio Gasbarrini	<i>Il sublime dell'energia erotica. Dall'Origine du Monde di Courbet all' "eresia orgasmatica" di Wilhelm Reich</i>	» 118
Antonio Del Giudice	<i>L'Eros nella comunicazione: il caso Lady D.</i> . »	135
Francesca Rosati	<i>Eros e anti-Eros nella narrativa di Yvonne Vera</i>	» 144
Giovanni Dall'Orto	<i>L'Eros che non c'è. Perché non esiste un dibattito in lingua italiana sull'eros omosessuale nell'arte?</i>	» 151
Eduardo Quiles <i>Erotismo y teatro del personaje</i> . . . »	162
Carla Buonomi	
Emiliano Bellini	<i>Francisco de Quevedo: Amore? Un parossismo in versi</i>	» 171
Nunzia D'Antuono	<i>La storia millenaria del genio della specie Erotismo e superstizione in Flor de Santidad di Ramón del Valle-Inclán</i>	» 176
Rosalba Gasparro	<i>Erotismo, censura e anticlericalismo nella Ginevra di Antonio Ranieri</i>	» 187
Fabrizio Di Marzio	<i>L'Eros mascherato nel Settecento francese: tra romanzo e teatro</i>	» 195
Bernardo Razzotti	<i>Il desiderio di giustizia. (Note impressionistiche su Eros e Diritto ai tempi del postmoderno)</i>	» 205
Brigida Di Leo	<i>L'Eros in Platone tra realismo e innatismo</i> . . »	209
		» 214

Argentina Capriotti	<i>Erotismo ed arte</i>	
	<i>Aspetti politici dell'Eros nell'Internazionale</i>	pag. 222
Stefania Scodanibbio	<i>situazionista</i>	
	<i>Tra Eros e sessualità: la costruzione di un</i>	» 232
Lorella Martinelli	<i>desiderio</i>	
	<i>Eros e trasgressione ne "Le Rideau cramoisi"</i>	» 243
Vincenzo Castelli	<i>di Barbey D'Aurevilly</i>	
	<i>L'Eros tra etica ed estetica. Per una rigenera-</i>	» 250
Fernando Cipriani	<i>zione epistemologica dei distretti del piacere . . .</i>	
	<i>Il discreto fascino dell'erotismo adolescenziale</i>	» 255
<hr/>		
	Rubrica di Filosofia a cura di Bernardo Razzotti	» 270
<hr/>		
Federica D'Ascenzo	<i>A proposito di una recente biografia di Rimbaud</i>	
	» 276
Massimo Verzella	<i>Per una poetica dell'impegno. Il "realismo</i>	
	<i>politico" di Edward Bond</i>	» 287
Gabriele Mastellarini	<i>Giornalismo e menzogna</i>	» 302
Schede a cura di	F. E. Albi	» 305
Gabriele-Aldo Bertozzi	<i>Portfolio</i>	» 307

IL SUBLIME DELL'ENERGIA EROTICA

Dall' *Origine du Monde* di Courbet all' "eresia orgasmatica" di Wilhelm Reich

di ANTONIO GASBARRINI

Il sublime dell'energia erotica

Più demone che angelo, ma anche più vita che morte, Eros è, alla stregua di una stella, un dissipatore d'energia, e, per essa, di luce e calore. Un donare il suo, disponibile ed aperto alla vastità degli spazi celesti e dei tempi senza clessidra, agli interminabili percorsi degli anni-luce ed agli irreversibili risucchi dei buchi neri. Perfettamente conscio del suo precario destino inscritto persino negli esili segni di una mano, sa andare, come l'arte moderna e d'avanguardia, solo in avanti, anche se non disdegna, alla pari di Orfeo, di guardare indietro per incrociare l'ultimo sguardo dell'amata Euridice (l'arte del passato).

La sua sublimità letteraria, ereditata dallo Pseudo-Longino e coincidente agli inizi con le aristoteliche, catartiche emozioni suscitategli da un'opera d'arte, sarà radicalmente trasmutata dalla sublimità scientifica di Copernico, Galilei e Newton che lo ricollocheranno in questo o quell'angolino buio degli incommensurabili tempi-spazi da cui proveniva: e gli umani, pervasi adesso dall'angoscia di una inguaribile solitudine, pur avendo terrore dei loro limiti terrestri sono irresistibilmente attratti dai cangianti riflessi del suo efebico nudo in procinto di precipitare da una vetta per essere sprofondata negli abissi (da Edmund Burke a Kant).

Da questo momento la conflittualità, la lotta che si instaurerà tra i due sublimi kantiani par excellence ("la legge morale in me ed il cielo stellato sopra di me"), è vieppiù mediata dalle conquiste e dalle sconfitte di un Eros partecipe della coscienza del proprio tempo-spazio proiettata nel futuro (modernità), la cui archetipica libidine, per dirla con Wilhelm Reich, è tutta concentrata in una particella bio-energetica da lui scoperta e tuttora mi-sconosciuta o semplicemente ignorata dalla maggior parte degli scienziati: quell'androgino orgone proveniente da tempi-spazi remoti e scorrente, come linfa vitale, dal protoplasma delle galassie agli amplessi di ogni genere.

Perché l'orgone è padre, madre e figlio di Eros, inizio e fine di ogni spinta alla vita, originata, checché se ne dica, da polveri di stelle più antiche, immense e roventi del sole, polveri le cui indelebili tracce di elementi chimici oltrepassanti il numero atomico del ferro, sono ora depositate nelle catene molecolari del vivente.

Anche la modernità del sublime erotico attraversa, dalla seconda metà dell'Ottocento ai giorni nostri, i principali capitoli della storia dell'arte prima e di quella della psicanalisi poi.

Rileggiamone insieme alcune pagine esemplari.

A L'eros nell'arte moderne e contemporanea

1.0 *L'Olympia* di Manet: e tutto il resto è letteratura!

Baccanti e satiri, veneri, diane, ninfe, dèi ed eroi popolano, con la loro cruda evidenza fallica e vaginale, il pulsante universo erotico letterario e visivo (in ambito occidentale) di greci e romani che soprattutto nel *Simposio* di Platone e nelle *Metamorfosi* di Ovidio, troverà la sua legittimazione mitico-filosofica ed estetica.

Se le scene erotiche di molti graffiti rupestri, di decorazioni su suppellettili greche, di affreschi parietali di Pompei ed Ercolano, di sculture “priapiche” (dal 5.000 all’anno zero a. C.), non avevano conosciuto alcuna cesura-censura tra la realtà sessuata dei corpi e la loro rappresentazione immaginifica, non altrettanto potrà riscontrarsi dopo l’affermazione del Cristianesimo e della sua entropica quanto sadica “etica corporale”. Incentrata quest’ultima sulla mortificazione di quell’energia libidica che solo nel Novecento con Sigmund Freud prima e Wilhelm Reich poi, sarà scientificamente indagata nei suoi mille risvolti fisici e psichici.

Nelle arti figurative, e segnatamente nella pittura che è l’oggetto specifico di questa nota, la tematica del nudo, in un modo o nell’altro affrontata con sempre maggiore insistenza ad iniziare dai principali artisti rinascimentali (si rileggano in proposito, tra gli altri, i fondamentali saggi di Aby Warburg raccolti nel libro *La rinascita del paganesimo antico*), i quali, dal Botticelli de *La nascita di Venere* e su su fino a Raffaello e la bottega con gli affreschi della villa Farnesina a Roma (ma anche Leonardo con le varie versioni di *Leda ed il Cigno*), erano riusciti a contenere tra un velo e l’altro o dietro il paravento delle allegorie di matrice letteraria-mitologica, la carica erotica implicita in questa o quell’opera. Sottolineatura, quest’ultima, non calzante per gli *Ignudi* michelangeloeschi de *Il Giudizio Universale* della Cappella Sistina o per i libertini, licenziosi disegni dell’allievo prediletto di Raffaello, Giulio Romano (si veda gli *Amanti*, 1520-1525 ca., Museo di Belle Arti di Budapest), il cui acme sarà raggiunto con lo scandaloso ciclo de *I modi* (una sorta di *kamasutra* sintetizzato in 16 distinte posizioni) le cui immagini, a causa della loro natura lasciva

Sono state nascoste o distrutte, per cui non è rimasto alcun disegno originale. La ricostruzione dell’intera serie può contare solo su poche stampe [incise da Marcantonio Raimondi, poi arrestato, e pervenuteci nella *Prima e Undicesima posizione*, rispettivamente alla Biblioteca Nazionale di Parigi ed all’Albertina di Vienna, *n.d.a.*] ed un gruppo di frammenti [British Museum di Londra, *n.d.a.*] e un volume di xilografie [presenti in una antica edizione dei *Sonetti lussuriosi* di Pietro Aretino ispirati a *I Modi*, *n.d.a.*].¹

Le ragioni del fascino esercitato dai disegni di Giulio Romano e della contestuale loro avversione iconoclastica, vanno ricercate in una sorta di “resa veridica” della copula azzerante ogni rimando allegorico tanto caro ai committenti dell’epoca

(ceto mercantile, nobili e religiosi) e perdurante fino alla metà dell'Ottocento, rimando non penalizzante un'opera altrettanto erotica qual è l'*Allegoria del Tempo e dell'Amore* di Angelo Bronzino, annacquata, se così si può dire, da una selva simbolica analiticamente descritta da Erwin Panofsky nelle sue considerazioni sulla *Lussuria smascherata*, lussuria individuata dall'insigne studioso nel particolare di Cupido inginocchiato su un cuscino "comune simbolo di lascivia e mollezza"².

Abbandono erotico, pressoché onanistico, esaltato nella *Venere di Urbino* di Tiziano, a sua volta tras/figurata nell'algida *Olympia* di Manet. Sarà attorno a quest'opera capitale della modernità ed al suo *pendant*, *Le Déjeuner sur l'herbe*, che si giocheranno le principali carte del rinnovamento proto-avanguardista impressionista, neo-impressionista e simbolista registrato soprattutto a Parigi negli ultimi quattro decenni della seconda metà dell'Ottocento.

Nella capitale francese gli anni Sessanta saranno caratterizzati da una radicale rottura con l'arte del passato, rottura affidata da Manet proprio allo stravolgimento formale dei canoni estetici consolidati (peraltro ampiamente studiati ed assimilati dal Nostro nei suoi continui accessi ai principali musei europei) nei "politi nudi" neo-classiceggianti di Ingres (*Il bagno turco*, 1862).

Con i suoi due capolavori – dipinti nel 1863, ed esposti nello stesso anno nel Salon des Refusés (*Le Déjeuner sur l'herbe*) e nel Salon del 1865 (*l'Olympia*) – Manet (ed i principali impressionisti poi, con la "cattura" della luce naturale sulla tela) attua una sorta di rivoluzione copernicana nella pittura, in quanto il vero protagonista dei suoi quadri sarà il colore locale, e per esso, una forma incentrata sulla giustapposizione timbrica delle varie porzioni di superficie e non più sui trapassi tonali chiaroscurali, forma ora del tutto sganciata dal contenuto (cosa diavolo significhi quel nudo femminile guardante maliziosamente il fruitore, mentre i suoi due compagni vestiti di tutto punto conversano amabilmente ignorando del tutto la bagnante sullo sfondo, o quell'altra esangue, sfrontata cortigiana-puttana, la cui bidimensionalizzata, schiacciata nudità non suscita alcun appetito voyeuristico?). Effettivamente, le risa dei visitatori, le caricature e le sarcastiche vignette dedicate a Manet ed agli altri impressionisti nei fogli satirici quali *La vie parisienne* o il *Journal amusant*, l'ostracismo della giuria, le denigrazioni della critica (Zola a parte), sottolineavano tutto il disagio borghese e piccolo-borghese di fronte alla comprensione di una "lingua altra", barbara nelle sue aggressioni lessicali e sintattiche, provocatoria nei suoi nudi depurati da qualsiasi riferimento mitologico-letterario. Un confronto sincronico tra le due tele di Manet e la concupiscente *Nascita di Venere* di Cabanel esposta nel Salon del 1863, acquistata dall'imperatore e che fece "guadagnare" all'autore il conferimento della *Légion d'honneur* nonché la sua elezione all'ambita Accademia di Belle Arti, spiega molto bene come in gioco non fosse solo una diversa concezione del nudo in arte, ma la mente, l'anima ed il corpo della stessa pittura.

Detto in altre parole, con Manet e gli impressionisti, si scaverà un solco irreversibile tra l'arte del passato e quella moderna, definitivamente emancipatasi



Giulio Romano, *Amanti*, 1520-1525 ca.



Marcantonio Raimondi (da Giulio Romano), *Undicesima posizione*, 1524 ca.



Angelo Bronzino, *Allegoria del Tempo e dell'Amore*, 1596 ca.



Tiziano, *Venere di Urbino*, 1520-3



Alexandre Cabanel, *Nascita di Venere*, 1863



Edouard Manet, *Olympia*, 1863

da ogni condizionamento estraneo alla sua specificità linguistica. E come ha ben sottolineato a più riprese Gabriele-Aldo Bertozzi si può ravvisare una sostanziale coincidenza tra la nascita della proto-avanguardia e l'avveniristica – anche per certi aspetti inconsapevole – parola d'ordine di Verlaine “E tutto il resto è letteratura” (“Que ton vers soit la bonne aventure / Éparse au vent crispé du matin / Qui va fleurant la menthe e le thym.../ Et tout le reste est littérature”). Analoghe considerazioni possono farsi per Manet ed i suoi compagni di strada: con le loro ostinate lotte e le altrettante faticose conquiste (per tutti, Cézanne ed i suoi sgraziati nudi delle *Bagnanti*) anche per le arti figurative, e con circa venti anni di anticipo rispetto alla intuizione verlainiana, potrà gridarsi a piena voce: questa è pittura, e tutto il resto è letteratura!

2.0 L'oscena storia dell'*Origine du monde* di Courbet

Per esser più precisi, un'altra opera decisiva nella svolta modernista annunciata da Manet – pressoché sconosciuta alla critica ed al grande pubblico fino ad una decina di anni fa – veniva in quegli stessi anni dipinta dal padre del Realismo, Gustave Courbet: il sorprendente dipinto l'*Origine du Monde* commissionatogli dal collezionista turco Khalil Bey, il quale tra altri “pezzi di repertorio” vantava quello del citato *Il Bagno turco* di Ingres.

Il singolare destino di fruizione di quest'olio su tela di medie dimensioni (cm. 55x46) destinata ad un esclusivo uso voyeuristico prima della sua entrata nella disponibilità del Musée d'Orsay nel 1995 ed attualmente esposta accanto ad un altro suo monumentale dipinto, *Lo studio del pittore* (1855, cm. 361x598), fa comprendere molto bene, in materia delle vicende del nudo all'interno della Storia dell'arte, la cesura esistente tra la morale predominante nella società e le pulsioni erotiche più nascoste e represses. La zoomata, con taglio fotografico e resa iperrealistica *ante-litteram* di Courbet sulla parte erogena “più censurata” del nudo femminile fino ad allora mediato da una serie di “camuffamenti” e di trasposizioni allegoriche, porta in primo piano l'oggetto del desiderio e delle fantasticherie erotiche maschili, quasi in modo tautologico. Per dirla in lingua francese, mentre Magritte può effettuare uno spiazzamento surrealista negando con la scritta “ceci n'est pas une pipe” la finta evidenza, l'ambiguità ed il potenziale tradimento dell'immagine dipinta (*La trahison des images*), per il quadro di Courbet non può non constatarsi che: “une chatte est une chatte”. Nel contempo l'ipererotica “Grande chatte” courbetiana non avrà nulla da condividere, poeticamente, con la scienziata, puintillistica, metafisica, se vogliamo, ma altrettanto innovativa “Grande Jatte” di Seurat (si perdoni il *calembour*). Ma, se “una fica è una fica” (quanti rossori nel pronunciare o sentire questo sostantivo al di fuori delle deliranti sconcezze pronunciate nel *work in progress* del rapporto sessuale finalizzato all'orgasmo), un dipinto di “tal fatta” è un'opera intrisa di uno stupefacente sublime erotico da poter

esporre al Musée d'Orsay, o una triviale non-opera pornografica, e perciò una negazione stessa del suo tradizionale statuto ontologico imperniato sulla bellezza?

In pochi altri casi lo scontro tra etica (o meglio, perbenismo) sociale e pseudo-morale individuale è stato più lancinante in materia di fruizione: se può spiegarsi il ritegno del primo collezionista nell'esibire l'*Origine du Monde* nella stanza da bagno ove era stata collocata mediante il suo occultamento ad occhi indiscreti con una tendina scorrevole, difficilmente può giustificarsi, a circa un secolo di distanza, un analogo comportamento da parte del suo ultimo proprietario, un autentico *maître à penser* della levatura dello psicanalista Jacques Lacan che tanto si è battuto con i suoi superbi scritti per la rimozione di ogni tipo di divieto e di repressione di carattere ideologico-istituzionale esercitato dal sistema di potere di volta in volta in auge nei confronti dei singoli e dei gruppi più emarginati. Ipocrisia doppiamente condannabile. Per le modalità tecniche con cui è stato effettuato l'occultamento del "corpo del reato" da parte di Lacan e per la contraddizione esistente tra i contenuti libertari del suo pensiero ed una certa "prassi" rivelatrice dell'uomo-Lacan. Per ovviare agli inconvenienti già ricordati, Lacan escogiterà un sistema più sofisticato e meno naïf del precedente: farà dipingere da André Masson una versione informale dell'*Origine du monde* applicata poi, con le modalità del doppio fondo, sulla tela originale, e tutto ciò, in perfetta coerenza con la supremazia da lui accordata al simbolico rispetto al reale. In effetti, la presa di distanza astratto-informale proposta da Masson con l'evidenziazione delle linee di contorno del nudo di Courbet, depotenzia, con una sorta di resa negativa dell'opera originale, la carica erotica impressa a quelle gambe divaricate, a quelle invitanti grandi labbra dischiuse nella selva pilifera, a quei capezzoli inturgiditi dalla urgenza vitale del desiderio.

Un realismo erotico rivoluzionario, quello di Courbet, proteso a rinnovare – sin dal massiccio fondoschiena di una delle due *Bagnanti* (1853, Musée Fabre, Montpellier) e degli altri nudi femminili libertini come *La femme aux bas blancs*, e ancora, ambigui ed a doppio senso come *La femme au perroquet* del 1866, Metropolitan Museum di New York o dai languidi abbandoni saffici di *Paresse et luxure* (1866, Musée du Petit Palais di Parigi) – l'arte del tempo con una poetica alimentata dal Realismo che

risveglia le forze proprie dell'uomo contro il paganesimo, gli dei ed i semidei; insomma contro l'ideale convenzionale.³

Sulla base di questo assunto, il corpo plurisecolare femminile fino ad allora dipinto e scolpito nelle levigate membra più o meno denudate delle tante Veneri (*callipigia, capitolina, de' Medici, di Milo*, etc.) idealizzate con vari *escamotages* segnici e simbolici proprio nel "punto critico" della femminilità (cosa che non avverrà mai per un'altra parte anatomica, il seno), sarà con l'*Origine du Monde* di Courbet, ricondotto all'interno di un più ampio e coinvolgente discorso sulla natura. Non a caso il "corpo del paesaggio" palpato dal pennello onnivoro dell'artista

francese trasmuterà nel sensuale “paesaggio del corpo” dell’*Origine du Monde*: non c’è alcuna differenza sostanziale tra gli apollinei scorci dipinti a più riprese della *Sorgente della Loue* (dove l’acqua sgorga dalla fessura delle rocce attorniate da una folta vegetazione) e le dionisiache aperture e rigonfiamenti di un sesso e di una sessualità femminile effigiati nella più libertaria, energica plasticità del loro turgore.

3.0 Dal cassetto segreto di Edgar Degas alla malcelata *pruderie* di August Rodin

Dopo Courbet e prima dell’inarrestabile dilagare della pornografia spicciola di riviste, film hard e di siti Internet dedicati persino agli appetiti sessuali più devianti e devastanti (dal masochismo alla pedofilia), una volta rotto il tabù della rappresentabilità o meno in arte di un “oggetto” interdetto (l’organo genitale femminile, in particolare), era toccato ad altri artisti come Degas e Rodin dimostrare con l’alto magistero della loro creatività che lo scivoloso corno del dilemma erotico, potenzialmente osceno nella sua reiterata evidenza genitale, era risolvibile con l’approccio di un poetizzato pudore (Degas) o di un rapsodico furore (Rodin).

Le difficoltà di riproporre sulla tela, nelle sculture e nella grafica il nudo femminile quasi spiato da un buco della serratura o effettivamente “vissuto” in un bordello (Degas) e pressoché tastato, palpato centimetro per centimetro nei disegni ispirati da decine e decine di giovani modelle spogliatesi nel suo studio (Rodin), sono rimarcabili ricordando alcuni episodi delle traversie subite da più di un’opera per scelta dell’artista (Degas) o a causa di contestate mostre (Rodin). Tutto ciò, poi, al di là di una incontrovertibile qualità estetica perseguita (e raggiunta) dai due artisti in questione sulla “più che nuda pelle” della forma e del segno eredi della lezione di Ingres (Degas) e di quella impressionista (Rodin).

L’acclarata misoginia di Edgar Degas aveva trovato nella quotidianità spicciola dei gesti di stiratrici, nelle contorsioni e nei precari equilibri di giovani danzatrici e soprattutto nel rituale lavacro di una *toilette*, la calda familiarità, materna potrebbe dirsi, di un corpo quasi sorpreso da quelle istantanee posture (mediate spesso dall’effettivo utilizzo di una macchina fotografica) quasi accarezzate dal lento scivolio di matite, pennelli, pastelli attratti da schiene spigolose e seni ora acerbi, ora lievitanti, sempre esaltati da colori tenui avvolgenti corpi e oggetti fusi da una luce radente. Per un artista che aveva sempre lottato contro il mondo e contro se stesso, il quale dopo aver partecipato all’ultima mostra degli impressionisti nel 1886 non esporrà più fino alla morte avvenuta nel 1917, l’ironico titolo dato ai pastelli di una delle sue ultime sortite pubbliche *Suite de nus de femmes se baignant, se lavant, se séchant, s’essuyant, se peignant ou se faisant peigner*, testimonia, se vogliamo, quella distanza-distacco da una donna osservata nella inviolabile intimità della sua stanza, donna capace di lenire, con la magica persuasione di una forma bloccata al punto giusto, una ineliminabile misoginia:

Degas si è sempre sentito solo, e lo è stato in tutti i modi della sua solitudine.

Solo per il carattere, solo per la distinzione e la particolarità della sua natura, solo per la probità, solo per l'orgoglio del suo rigore, per l'inflessibilità dei principi e dei giudizi, solo per la sua arte, ossia per quello che da sé esigeva.⁴

Non poca sorpresa, a ridosso della sua morte, susciterà la scoperta di una serie di monotipi di ridottissime dimensioni consacrati alla vita dei bordelli “usciti” dal cassetto segreto e messi all'asta, dagli eredi, insieme ad altre sue opere ed alla preziosa collezione di dipinti e disegni dei principali artisti francesi (Ingres, Delacroix, Cézanne, Gauguin, etc.).

Forse mai più, nella storia dell'arte, solitudine, e se vogliamo, noia ed angoscia, sono stati concentrati in quei pochi centimetri di carta dove le “assenti quanto lontane” prostitute svestite potranno offrire ai loro clienti, attesi o già in fila, solamente le briciole rinsecchite di un Eros più che distratto. Che tale rimarrà nella più esplicita ammicchiata dell'acquerello *Trois personnages* (1920, Collection P. B. van Voorst van Beest di La Haye) di Georges Grosz, in cui l'accentuata erezione del fallo di un rubizzo borghese nulla può contro l'ostentata sonnolenza della partner e della laida “stimolatrice” inginocchiata.

Di ben altro coinvolgimento emotivo risulteranno le migliaia e migliaia di disegni realizzati da August Rodin in tarda età, molti dei quali, per le più che scottanti posture ed accoppiamenti saffici scabrosi, erano stati repertoriati nell'inventario del Musée Rodin sotto la rubrica “collection privée ou musée secret”.

Anche nel suo caso, la maggior parte dei titoli asettici e didascalici, descrittivi della posizione anatomica del nudo in cui il vorticoso zigzagare dei segni va ad addensarsi sul sesso, spesso accarezzato da mani fornicatrici (*Mains sur un sexe*, inv. N. 6191 del M. R.), evidenzia di questa o quella modella ripresa singolarmente (o in atteggiamenti lesbici nei gruppi di due, tre donne “in amore”: si veda *Couple saphique*, inv. N. 5957 del M. R.), la tensione erotica esaltata dal movimento reale o virtuale dei corpi (un'apposita piattaforma girevole consentiva all'occhio rapace di Rodin d'inoltrarsi negli anfratti fisici più riposti, anticipando in ciò alcune esigenze prospettiche dei cubisti). L'inusuale procedimento compositivo, attiguo, se vogliamo, alla poetica dell'automatismo surrealista e consistente nel disegnare senza guardare il foglio, o gli anticipatori *découpages* matissiani con cui Rodin scontorna con una forbice le immagini già disegnate, a loro volta incollate e rimpaginate su superfici monocrome dalle tinte tenui, è una vera e propria rivoluzione espressiva in quanto

Avant Rodin et dans tous les ateliers, le modèle prend la pose, avec lui et en raison d'une maîtrise total de la main, les modèles bougent et leur liberté de gestes devient totale. Il s'agit de les surprendre au vol.⁵

La vorticoso girandola segnica di cosce, vulve, seni, ventri, schiene, ripresi fron-

talmente, di profilo, dal basso e dall'alto, di nudi integrali o semisvestiti nei loro abbandoni autoerotici e negli slanci orgasmatici, emana una energia erotica da ogni poro, diffondendola, come fa il vento con il polline, in quello spazio tetradimensionale in cui il tempo dell'arte coinciderà con il vibratile sfondo di una carta-corpo color crema. Nel qui e ora di questi acquerelli, ove la trasparenza del colore equivale alla messa a nudo non già della sposa-macchina-vergine come avveniva in Duchamp e Picabia, ma della stessa femminilità *tout-court*, l'incontrollabile ed incontrollata urgenza buliminica di Rodin ingoia, ora, con gli occhi, ogni particolare anatomico di Veneri, Diane, Danae finalmente somiglianti ad Eva. Anche sotto quest'angolazione il suo "inno alla gioia" dedicato al nudo femminile, anticiperà il parallelo percorso perseguito poi da Matisse, con la sua "sublimazione voluttuosa" (Boatto), il quale

ci dona un esempio di completa erotizzazione della pittura, che non si limita alla sola iconografia, ma coinvolge la sua epidermide, la trama delle sue linee, la trasparenza delle sue luci e con speciale suggestione la purezza del suo tessuto cromatico.⁶

Analogo discorso potrebbe farsi per l'erotizzazione della scultura da parte di Rodin (per tutte, l'avvolgente, vibratile bronzo *Le baiser* del 1886): ma questa è un'altra storia.

4.0 La dissacrante ironia-parodia di Pablo Picasso

In pochi altri artisti come in Pablo Picasso, a partire dalla "foto di gruppo nel bordello" delle discinte *Demoiselles d'Avignon* (1907), la componente maschile, fallica della creatività, è stata portata ai suoi esiti più parossistici mediante l'identificazione visuale del pennello con il pene, entrambi diventati maniacali soggetti delle tantissime opere dedicate al ritornante tema del "Pittore e la modella".

E, per certi versi, com'era avvenuto per Rodin, il meglio di sé stesso Picasso lo darà, soprattutto con le incisioni, in età più che matura nell'ultimo quinquennio della sua vita (1968-1973, vale a dire tra gli 87 e 92 anni). La voluta sottolineatura dell'età tende ad evidenziare che l'energia erotica, nelle sue mille sfaccettature, ci accompagna per tutta la vita sin dalla prima infanzia come ha teorizzato, tra i primi, Freud, e, dimostrato scientificamente poi, soprattutto Wilhelm Reich con la scoperta dell'energia organica (ne accenneremo oltre).

Ma l'oggetto della libidine picassiana non era una modella di carne ed ossa così come era avvenuto per Rodin dopo una sorta di "iniziazione sessuale" esperita da e con Camille Claudel – com'è noto muse ispiratrici della maggior parte dei lavori declinati nella ritrattistica femminile erano mogli e compagne di Picasso, da Olga Koklova, a Marie-Thérèse Walter, Dora Maar, Françoise Gilot e Jacqueline Roque – bensì opere "esemplari e paradigmatiche" dei vari Raffaello, Velázquez, Rembrandt, Goya, Ingres, Manet, Degas. Capolavori "iperbelli" su cui scagliare tutte le



Gustave Courbet, *Origine du monde*, 1855



Edgard Degas, *Au Salon*, 1879



Edgard Degas, *La fête de la patronne*, 1878-1879



August Rodin, *Mains sur un sexe*, primi del Novecento ca.



August Rodin, *Couple saphique*, primi del Novecento ca.



Pablo Picasso, *22, 26 mai et 2 juin 1971*

brame e le ossessioni del “guardone” Picasso (insaziabile *voyeur*, per di più adesso vecchione com’era capitato alla Susanna del Tintoretto, messosi spesso in situazione mentre spia scene erotiche *osées*), o scagliare la prorompente, virile esuberanza del pennello e del suo doppio in questo o quell’orifizio femminile. Detto in altre parole: sodomia e stupro (dell’arte e dell’opera dei Maestri, s’intende), non sono escluse dalle crude penetrazioni di un artista che riuscirà persino a dipingere mentre fa sesso (ad esempio nell’incisione del 3.9.68, I).

Tra i tanti temi trattati in merito, delle due serie di grafiche prese qui in esame, “347 incisioni” (tutte datate 1968) e “136 incisioni” (datate 1970, 1971 ed inizio 1972)⁷, scegliamo per la loro emblematicità quelle dedicate a “Raffaello e la Fornarina” (1968) e al ciclo titolabile “Degas dans la Maison Tellier”.

L'icona scatenante le parodistiche *performances* di Raffaello, è il noto quadro di Ingres in cui Raffello seduto, con lo sguardo rivolto alla tela posta sul cavalletto ove s'intravede il ritratto della donna amata, stringe tra le braccia la Fornarina che invece punta i suoi maliziosi occhi verso lo spettatore. Da questo spunto del tutto casto, nonostante il Vasari la pensasse in ben altro modo⁸, parte l'attacco fallico-vaginale e voyeuristico di Picasso che nelle 24 incisioni create tra il 29 agosto ed il 9 settembre “dipinge” un vero e proprio racconto in cui il pittore e la modella le combinano, sessualmente, di tutti i colori con le loro ardite acrobazie, mentre a Michelangelo e Leone X è riservato il ruolo di passivi guardoni. Ma sarà la leggerezza segnica degli arbescati contorni corporali dei due amanti, con i vuoti che predominano nettamente sui pieni, ad annullare ogni potenziale connotazione oscena, nonostante le reiterate zoomate genitali.

Ben altre implicazioni poetiche sono rintracciabili nelle grafiche ispirate ad alcuni dei monotipi di Degas ricordati più sopra, utilizzate dal mercante Vollard per le lussuose edizioni di *La Maison Tellier* di Maupassant e *Mimes des courtisanes de Lucine* di Pierre Luÿs (1934-1935) ed acquistate in ben 11 esemplari da Picasso sin dal 1958.

Se il momento focale di queste tavole è collegato alla festa della *patronne-mâîtresse* attorniata da un nugolo di prostitute nude o semisvestite, il vero protagonista è il Degas-*voyeur* ritratto di profilo, sulla destra, in più di una incisione. Di particolare violenza erotica, ma anche di acuta resa umana e psicologica, è l'acquatinta datata 22, 26 maggio e 2 giugno 1971: qui la violenza dei neri dei sessi messi in mostra da due sfacciate quanto distratte prostitute per il lubrico piacere del *voyeur*, neri che sono tutt'uno con quelli dei capelli, delle trasparenti sottovesti scostate, delle calze e delle scarpe (i feticci di ogni stimolazione oscena), quasi rimbalza nell'annerita sagoma di un irrigidito, legnoso Degas. Un atto di commiserazione nei confronti dell'ammirato Degas, o piuttosto l'acuto sguardo di chi, a due passi dal definitivo congedo terreno, riesce a percepire ogni minimo dettaglio dell'invadente quanto trasparente presenza di Thanatos?

5.0 La rivincita di Thanatos: Egon Schiele e Francis Bacon

Presenza, quella di Thanatos, indissolubile nell'arte di Egon Schiele e Francis Bacon, nei quali la componente erotica dei nudi si dissolve in algide "nature morte" (Schiele) o in sfregiate, bestiali figurazioni (Bacon).

E se in Schiele è il dramma di una caduca giovinezza a de-erotizzare le oblunghe, anoressiche modelle (si veda l'acquerello *Ragazza nuda*, del 1910, all'Albertina di Vienna), in Francis Bacon è la specificità omosessuale a rendere circolare, non solo nell'impaginazione spaziale di molte sue opere, la trasmutazione di Eros in Thanatos, e per essi, della pulsione di vita in quella di morte.

Ma la pre/figurata morte della carne, coinciderà in entrambi, con la salvifica resurrezione dell'arte moderna in cui l'ostentata esibizione del brutto nei nudi sfatti (Schiele) o nelle ultratense masse muscolari (Bacon) prevarrà sulle rassicuranti euritmie del bello di policletiana memoria. Dall'*Estetica del brutto* di Rosenkranz (1853) alle tante pagine dedicate all'argomento da Adorno nella sua *Estetica*

[La questione del brutto viene inserita nel quadro più ampio della patologia del moderno, nel cui inferno si è invitati a discendere [Rimbaud insegna, *n.d.a.*]. Riducendo la distanza temporale e spaziale nei confronti della realtà extra-estetica, si sottraggono all'arte il piedistallo e l'aureola. Dopo aver rinunciato ad abitare la sfera imperturbabile dell'eterno e dell'ubiquo, essa è infatti costretta ad immergersi nel mutevole e agitato mare dell'attualità.]⁹

il virus del brutto s'insinuerà tra le tante pieghe di un Eros reso ancora più terrifico, e per ciò sublime, dalle fosche ombre proiettate da Thanatos.

Non si spiegherebbe altrimenti la morbosa attenzione di molti collezionisti riservata ai nudi di Schiele, più per la loro potenziale valenza pornografica, che per l'indubbia qualità estetica (ancorata al bello od al brutto, non importa).

Le motivazioni dell'incarcerazione per 24 giorni (dal 16 aprile all'8 maggio del 1912) dell'artista viennese a causa di una presunta circonvenzione di minorenne e per oltraggio al pudore, il sequestro dei disegni peraltro già esposti in una mostra (nel corso del dibattimento il giudice ne brucerà uno) e tutte le altre "violenze psichiche" subite, sono descritti dallo stesso artista nel cosiddetto *Diario di Neulengbach*

[...] Non lo nego: ho realizzato disegni ed acquerelli che sono erotici. Ma sono pur sempre delle opere d'arte. [...] Un'opera d'arte erotica non è oscena, se ha un valore artistico; si trasforma in qualcosa di osceno solo attraverso chi la guarda, se questi è un vizioso [...] Nel corso del dibattimento il giudice, nella sua toga, con grande solennità, ha bruciato sulla fiamma della candela un foglio di quelli che mi erano stati sequestrati, quello che era appeso nella mia stanza da letto! — Autodafè! Savonarola! Inquisizione! Medioevo! Castrazione, ipocrisia! — Andate dunque nei musei e fate a pezzi le più grandi opere d'arte. Chi rinnega il sesso è un vizioso e insudicia nella maniera più volgare i genitori che lo hanno messo al mondo.¹⁰

La moraleggiante, ma in effetti ideologica avversione borghese nei confronti dell'arte moderna, mortali conseguenze avrebbe avuto su un'altra figura di spicco

dell'espressionismo tedesco, Ernest Kirchner, suicidatosi con un colpo alla nuca alcuni mesi dopo l'autodafé di circa 400 sue opere distrutte dai nazisti nella seconda metà degli anni Trenta nei famigerati roghi dell'*Entartete Kunst (Arte degenerata)* di Berlino e Parigi¹¹.

Fosche tinte di altro tenore assumeranno i connotati della tragedia esistenziale di Bacon, che deve aver avuto i suoi prodromi con la scoperta dell'irrefrenabile attrazione di Edipo verso Laio, e ciò in netto contrasto alle leggi di natura e alle esigenze catartiche della narrazione mitica:

Non lo amavo, ma ero attratto da lui sessualmente quando ero giovane. Quando provai questo, quasi non sapevo che si trattasse di sesso. Fu soltanto in seguito, attraverso gli stallieri e la gente delle stalle con cui avevo a che fare [con alcuni dei quali intercorrevano regolari rapporti sessuali, *n.d.a.*], che mi resi conto di sentire un'attrazione sessuale per mio padre.¹²

Si aggiunga a ciò l'episodio capitale del suo lutto amoroso in età avanzata per il compagno Geoge Dyer morto nell'ottobre del '71 seduto su un water di Parigi mentre stava per tenersi una nutrita retrospettiva al Grand Palais e si avrà una più pertinente lettura degli sconvolgenti trittici *In Memory of Georg Dyer* (1971, Collezione Beyeler, Basilea), *Triptych August 1972* (The Tate Gallery, Londra) in cui il ferale amplesso tra i due è consumato nella parte centrale del quadro su una sorta di tappeto rossastro spermatico vomitato, e *Triptych May-June 1973*. Tra il '74 ed il '77 sarà il soccorso memoriale-estetico di due quadri di Degas (*Après le bain* del 1903 e *Scène de plage* entrambi alla National Gallery di Londra), a lenire, stemperare in *Triptych 1974-1977* (Malborough International Fine Art, Londra) il lancinante *pathos* dei trittici precedenti, con un'ambientazione esterna dei due nudi laterali, in cui la calda luminosità di sabbia, mare, cielo, sedia, tavolo, ombrello, è in grado di rischiarare i frontali ritratti (dei due amanti?) posti a fianco del "torso" centrale. Quanta distanza e quanta sofferenza non solo cromatica tra le disarticolazioni muscolari ed ossee di questi sfigurati manichini dei trittici e le ansimanti penetrazioni grigiastre di quei due lottatori ritratti in *Due personaggi* del '53 copulanti su un letto-catafalco ove le pulsioni libidinose di Eros già preannunciano l'ultimo grido vittorioso di Tanathos.

Si misuri, infine, l'abissale lontananza di *Due Personaggi* con l'anemica, kitsch "accoppiata" della scultura in plastica di Jeff Koons *Jeff sopra* del '91, ove il mimato amplesso con l'ex compagna e pornstar Ilona Staller (Cicciolina), non riesce ad andare oltre una manierata posa massmediatica mortificante l'Eros fino a qui tratteggiato.

B L'Eros nella scienza psicanalitica



Tintoretto, *Susanna e i vecchioni*, 1557



Pablo Picasso, *3 settembre 1968. I*



Egon Schiele, *Ragazza nuda*, 1910



Francis Bacon, *Due personaggi*, 1953



Jeff Coons, *Jeff sopra*, 1991

1.0 L' "eresia orgasmica" di Wilhelm Reich

L'amore, il lavoro e la conoscenza sono le fonti della nostra vita. Dovrebbero anche governarla.

Wilhelm Reich

Dopo le rivoluzionarie scoperte bio-energetiche di Wilhelm Reich in ambito psicoanalitico, la vera natura di Eros e del suo "presunto" doppio negativo freudiano Thanatos (così come lo abbiamo tratteggiato nelle pagine precedenti), non attinge più al repertorio mitologico ed a quello paraletterario della psicanalisi tradizionale, ma in una distinta particella prima e ultima della vita: l'orgone.

Nel riassumere in poche parole uno scontro epocale nell'ambito psicoanalitico avvenuto nel secolo scorso dagli anni Trenta agli anni Cinquanta – ventennio in cui Wilhelm Reich emigrato da Vienna negli Stati Uniti per ragioni razziali, viene perseguitato prima dai suoi stessi colleghi e denunciato poi per i suoi esperimenti con successiva incarcerazione per diversi anni nel penitenziario di Lewisburg dove morrà – si rischia di banalizzare il sacrificio di chi, per puro amore della verità, è stato dalla quasi totalità della comunità scientifica e dalla caccia alle streghe maccartista "messo al rogo" come Giordano Bruno.

Dalla monumentale ricerca reichiana confluita nel volume *Charakteranalyse* (*Analisi del carattere*, nelle tre edizioni rivedute ed ampliate dall'autore dal 1933 al 1948) fino all'*Orgonomischer Funktionalismus, Teil I* in parte tradotto in italiano (*Superimposizione Cosmica*, Sugarco edizioni 1988) e ai tanti altri volumi di uno dei più originali pensatori del '900, la domanda fondamentale ricorrente è: «In qual modo l'uomo è radicato nella natura?».

La sua risposta principale, concentrata sulla bio-energia proveniente dagli spazi siderali dell'oceano cosmico originario, riparte da zero rispetto alle scoperte scientifiche più accreditate

Non perché lo vuole, ma perché lo deve. Il suo punto di partenza non è né l'elettrone, né l'atomo; non è un moto lineare in uno spazio vuoto e neppure uno spirito universale o un valore eterno. Il suo punto di partenza sono le funzioni osservabili e misurabili [e perciò scientifiche, *n.d.a.*] nell'oceano cosmico organico dal quale emerge tutto l'essere fisico ed emotivo. L'uomo, da questo punto di vista, è, assieme a tutti gli altri esseri viventi, un frammento di energia cosmica organica specialmente organizzata.¹³

Per Reich, inoltre, nell'intero regno vivente domina il principio vitale della pulsione orgasmica il cui andamento dinamico è riassumibile nelle fasi di espansione (tensione, carica) e contrazione (distensione scarica). La spinta dell'anelito orgasmico non necessariamente finalizzato alla procreazione (si pensi all'attrazione fisica nei bambini) è in «in qualche modo diretto verso funzioni cosmiche».

Ogni inceppamento del libero fluire della bio-energia all'interno del corpo umano con conseguente sua stasi e riflusso nonché irrigidimento muscolare e pelvico, è la causa primaria di psicopatie che possono presentarsi in un bambino prima della nascita («Sono rovinati prima della loro nascita dal freddo, da quello che noi chiamiamo “inorgotico”, cioè utero biologicamente morto, contratto»), od appena nato, per il traumatico schoc della separazione placentare.

Ben al di là di tutti gli altri argomenti affrontati da Reich per sostenere le sue tesi sulla «energia organica atmosferica (cosmica)» e delle sue ricadute in ambito psicanalitico che faranno piazza pulita di gran parte delle terapie tuttora in auge per contrastare le principali nevrosi, sorprendono queste riflessioni molto utili per capire cosa ci stia accadendo intorno, prima e dopo l'11 settembre del 2001:

Il sistema biologico della razza umana è stato rovinato da lungo tempo. È rovinato da migliaia d'anni in Asia, in Cina, in Giappone. Le indurite strutture in India e in Arabia. L'incapacità di iniziativa di milioni di esseri. Questo vale naturalmente anche per l'Europa e l'America. Ciò significa: che la volontà del neonato, del bambino, viene spezzata. Non quando si trova nella fase edipica. Questa è una conseguenza, questo avviene dopo. No, prima che sia nato e subito dopo, nelle prime due settimane di vita. E poi il bambino si ritira. Si rassegna con un grande “NO”. Non dice “No”. Non strilla “No”. Ma vi è un'espressione di “No”. Sta rinunciando. [...] Finché la medicina, la istruzione, l'igiene sociale non riusciranno a stabilire un tale funzionamento bio-energetico nella massa della popolazione, che gli uteri non saranno contratti, che gli embrioni cresceranno in corpi ben funzionanti, che i capezzoli non saranno contratti, e i seni delle madri saranno vivi bionergicamente e sessualmente, non cambierà nulla.¹⁴

Perché non scorgere nell'*Origine du monde* di Courbet, nelle altre opere qui ricordate ed in tutte quelle omesse scatenate da Eros, frammenti visivo-poetici del *Sublime dell'energia erotica* e dell'iniziazione all'“eresia orgasmatica” di Wilhelm Reich?

¹ B. Talvacchia, *Figure lascive per trastullo de l'ingegno*, testo in catalogo Aa.Vv., *Giulio Romano*, Milano, Electa, 1989, pag. 277.

² E. Panofsky, *Studi di iconologia*, Torino, Einaudi, 1975, p. 125.

³ G. Courbet, *Autobiografia*, in M. De Micheli, *David Delacroix Courbet Cézanne Van Gogh Picasso: le poetiche*, Milano, Feltrinelli, Milano, 1978, p. 134. Di analoga portata, ma con ben altre implicazioni, sono le seguenti affermazioni di Picasso: “L'insegnamento accademico della bellezza è falso. Siamo stati ingannati, ma così bene che non riusciamo a rintracciare nemmeno un'ombra di verità. Le bellezze del Partenone, Veneri, Ninfe, Narcisi: tutte bugie. L'arte non è applicazione di un canone di bellezza, ma ciò che l'istinto e il cervello possono concepire”. *Ivi*, p. 255.

⁴ P. Valery, *Degas Danza Disegno*, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 132.

⁵ C. Judrin, *Le dessins du scandaleux Rodin*, Paris, Bibliothèque de l'Image, 2003, p. 4.

⁶ A. Boatto, *Eros mediterraneo*, Editori Laterza, Bari 1999, p. 165.

⁷ Per un maggiore approfondimento si rimanda ai testi in catalogo ed alle tavole di *Picasso – Les dernières années 1968-1973*, a cura di B. Baer, Roma, Edizioni Carte Segrete, 1987.

⁸ Il Vasari riconduce la morte di Raffaello ad un eccesso di “piaceri amorosi”: “E così continuando fuor di modo i piaceri amorosi, avvenne ch’una volta fra l’altre disordinò più del solito, perché a casa se ne tornò con una grandissima febbre e fu creduto da’ medici che fosse riscaldato. Onde non confessando egli quel disordine che aveva fatto, per poca prudenza, loro gli cavarono sangue; di maniera che indebolito si sentiva mancare, là dove egli aveva bisogno di ristoro”, G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a’ tempi nostri* (nell’edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550), Torino, Einaudi, 1980, p. 639.

⁹ R. Bodei, *Le forme del bello*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 116.

¹⁰ E. Schiele, *Diario di Neulengbach*, in *Schizzo per un autoritratto* (a cura di L. Quaresima), Bologna, Il cavaliere azzurro, 1987, pp. 65 e 70-71.

¹¹ Sugli autodafé di Berlino e Parigi si rimanda alla lettura di: A. Gasbarrini, *Quando l’arte d’avanguardia si fa mostra*, in *Béréenice*, n. s., a. VII, n. 19, marzo 1999, pp. 78-79.

¹² Cit. tratta da D. Sylvester, *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*, Thames & Hudson, London, 1987, in D. Sylvester, *Il percorso di Bacon*, testo in catalogo, Milano, Electa, 1993, p. 32.

¹³ W. Reich, *Superimposizione Cosmica*, Milano, Sugarco edizioni, 1988, p. 26.

¹⁴ *Ivi*, pp. 46-47.