

La freccia e il cerchio

The arrow and the circle



2010 Uno. Automa/Anima

2010 One. Automaton/Soul



La scuola di Pitagora editrice

© 2009 La scuola di Pitagora editrice
Piazza Santa Maria degli Angeli, 1
80132 Napoli
Tel. e fax 081 7646814
www.scuoladipitagora.it
info@scuoladipitagora.it

Proprietà letteraria a norma di legge.
Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati/ All rights are reserved.

Coordinatrice/Supervisor
Raffaella Ragone

Progetto grafico/Graphic Design and Layout
Carmen Gallo, Teresa Ricciardiello

Si collabora solo su invito della redazione/ All contributors collaborate by invitation.

Il singolo numero costa 30 euro (40 euro per l'estero)/ The cost of an issue is 30 euro (40 euro abroad).
L'abbonamento all'intero ciclo di 8 numeri costa 180 euro (240 euro per l'estero) / The subscription to all 8 issues costs 180 euro (240 euro abroad).

È possibile effettuare il pagamento con le seguenti modalità:

1. Versando la somma contro assegno (solo per l'Italia), con l'aggiunta di 2 euro per spese di commissione postale.
2. Con un versamento dell'importo su c.c. postale n. 69916567, intestato a La scuola di Pitagora s.r.l., 80132 Napoli.
3. Con un bonifico bancario sul c.c. n. 69916567, BancoPosta, CIN V ABI 07601 CAB 03400, IBAN IT45 V076 0103 4000 0006 9916 567, intestato a La scuola di Pitagora s.r.l.
4. Con carta di credito attraverso il sito: www.scuoladipitagora.it.

From abroad, you can buy issues by credit-card on www.scuoladipitagora.it, or with credit transfer on the current account IBAN IT45 V076 0103 4000 0006 9916 567, BIC BPPIITRRXXX in La scuola di Pitagora s.r.l.'s name.

Stampato in Italia da /Printed in Italy by TLG-TipolitoGiglio s.r.l., Napoli.
La rivista è in corso di registrazione presso il Tribunale di Napoli.
Direttore responsabile: Edoardo Sant'Elia.

Annuale internazionale bilingue (italiano/inglese)
di filosofia, letteratura, linguaggi
Annual Bilingual (Italian/English)
Journal of Philosophy, Literature and Languages

fondato e diretto da/founded and directed by
Edoardo Sant'Elia

promosso da/promoted by
Istituto Italiano per gli Studi Filosofici
Società di studi politici



Comitato scientifico-redazionale/Scientific-Editorial Board

Remo Bodei, *University of California, Los Angeles (USA)*; Umberto Curi, *Università di Padova*; Romeo De Maio, *Università di Napoli "Federico II"*; Bianca Maria D'Ippolito, *Università di Salerno*; Bruna Mancini, *Università della Calabria*; Massimiliano Marotta, *Società di studi politici*; Arturo Martorelli, *Istituto Italiano per gli Studi Filosofici*; Aldo Masullo, *Università di Napoli "Federico II"*; Marino Niola, *Università di Napoli "Suor Orsola Benincasa"*; Oriana Palusci, *Università di Napoli "L'Orientale"*; Matteo Palumbo, *Università di Napoli "Federico II"*; Ernesto Paolozzi, *Università di Napoli "Suor Orsola Benincasa"*; Patrick Parrinder, *Reading University (UK)*; David Punter, *Bristol University (UK)*; Erik S. Rabkin, *Ann Arbor University (USA)*; Aldo Trione, *Università di Napoli "Suor Orsola Benincasa"*.

Linee guida

Un progetto a termine, rigorosamente strutturato: otto numeri in otto anni (2010-2017), dodici contributi in ogni numero. Attorno ad un duplice, dialettico filtro tematico, si dipana volta a volta una complementarietà dei saperi che rifiuta steccati e gerarchie, mischiando piuttosto le carte tra 'alto' e 'basso', tra generi d'arte e di consumo, tra linguaggi diffusi e di nicchia. La contemporaneità (naturalmente con gli inevitabili strascichi del moderno, con gli echi mai sopiti del classico) è l'orizzonte di questo ipertesto, che moltiplica i punti di vista mettendo accanto senza remore filosofia e poesia, estetica e cinema, antropologia e fumetto, attraverso una ricerca tanto analitica quanto creativa, dove gli strumenti della ragione sono coniugati assieme a quelli della passione. Perché, come ricorda la poetessa Marina Cvetáeva, "Il pensiero è una freccia. Il sentimento – un cerchio".

Piano dell'opera

- 2010 **Uno. Automa/Anima**
- 2011 Due. Memoria/Limite
- 2012 Tre. Festa/Famiglia
- 2013 Quattro. Specchio/Maschera
- 2014 Cinque. Assenza/Voci
- 2015 Sei. Destino/Numeri
- 2016 Sette. Illusione/Indizio
- 2017 Otto. Nemico/Scelta



Guidelines

A rigorously structured project with a final deadline: eight issues over eight years (2010-2017), with twelve contributions in each volume. A complementariness of knowledge evolves around a double, dialectic theme, with neither boundaries nor defining limits, rather shuffling the cards between “high” and “low”, between genres of art and consumption, between more widely diffused languages and less widespread languages. The complementariness (naturally with inevitable modern traces as well as classical echoes) is the horizon of this hypertext, which multiplies the perspectives putting side by side without any hindrance philosophy and poetry, aesthetics and cinema, anthropology and comic-strips, through a study which is analytical as it is creative, where the tools of reason are associated to those of passion. As the poetess Marina Cvetáeva recalls, “Thought is an arrow. Feeling – a circle”.

Proposed issues

2010 One. Automaton/Soul

2011 Two. Memory/Limit

2012 Three. Party/Family

2013 Four. Mirror/Mask

2014 Five. Absence/Voices

2015 Six. Destiny/Numbers

2016 Seven. Illusion/Clue

2017 Eight. Enemy/Choice

SOMMARIO

SUMMARY

Automa/Anima
Automaton/Soul



1.

la conversazione/the conversation
Maurizio Ferraris, Ernesto Paolozzi

AUTOMA SARÀ LEI! 13

YOU ARE THE AUTOMATON 32

...FERRARIS ...non solo anima e automa sono una coppia i cui termini non si possono pensare separatamente, ma il termine cattivo, l'automa, è più che un concetto, un sospetto o un insulto: "automa sono gli altri".

...PAOLOZZI ...Siamo incerti della crisi, siamo incerti dell'amore, siamo incerti della nostra stessa vita. E quindi come fai ad uscire dall'incertezza? Diventi automatico, diventi ripetitivo. Questo significa che l'automaticità è una parte essenziale della nostra esistenza...

2.

Romeo De Maio

MACCHINA E PSICHE 51

MACHINES AND PSYCHE 57

...Forse occorre ripensare il rapporto tra l'uomo e la tradizione, tenendo conto che nell'epoca moderna, e dunque nella nostra contemporaneità, esiste ormai una duplice tradizione, riconducibile tanto allo spiritualismo quanto al meccanicismo...

3.

Patrizia Romeo Tomasini

LA RAGAZZA DAGLI OCCHI DI SMALTO 65

THE GIRL WITH ENAMEL EYES 74

...L'attrazione esercitata dalla bambola meccanica è affine per certi aspetti alla necrofilia; è un'emozione bivalente, che nasce dall'equivoco sulla vera natura dell'automa...

4.

Aldo Masullo

85 DIALOGO DELL'ANIMA E DI UN AUTOMA

94 DIALOGUE BETWEEN THE SOUL AND AN AUTOMATON

*...Mi piacerebbe sapere come mai tu, che sei soltanto una macchina,
per quanto sofisticatissima, ma vuota di me che sono la vita,
possa muoverti e dirigere i tuoi gesti senza nessuno
che di volta in volta ti metta in moto e ti comandi...*

5.

David Punter

105 DEATH, STORY AND THE PRESERVATION OF THE SOUL

130 MORTE, STORIE E SALVAGUARDIA DELL'ANIMA

*...All the weight of coins and
goods in the world, all the pyramids and catafalques,
however much we seal the organic against decay, against
the automatic reproductions we call 'nature' through for example
mummification or cryogenesis, none of this can fully seal the soul
against its leaching away into the outer as the day's soul residues are re-cooked,
firmed up into different narratives, the deceased is remade into
the required images, her or his life stripped down and rebuilt...*

6.

Bruna Mancini

157 METROPOLIS: L'AUTOMA E LA VERGINE

174 METROPOLIS: THE AUTOMATON AND THE VIRGIN

*...A Metropolis c'è una casa, la
più antica della città, avvolta da un mistero millenario; pare, infatti, che
essa già si ergesse nella sua malvagia oscurità prima che l'Arcangelo Gabriele
levasse la sua voce possente nella lotta a fianco di Dio...*

7.

Erik S. Rabkin

191 THE NATURE OF CHARACTER. SCIENCE FICTION SPEAKS OF THE SOUL

219 LA NATURA DEL PERSONAGGIO: LA FANTASCIENZA PARLA DELL'ANIMA

*...The distinction between the animate and the
mechanical exists not only in our stories, like Genesis and*

*Frankenstein, but in our very language. A living man
 may suffer a flesh wound, but not a meat wound.
 Only dead flesh is meat. A living calf has muscle; from a dead one
 we take veal. When a microphone amplifies my voice, it is live;
 when my flasblight burns out, its batteries are dead...*

8.

Edoardo Sant'Elia

MARIONETTE DAL FUTURO 251

MARIONETTES FROM THE FUTURE 264

*...Hanno poco tempo e non intendono sprecarlo. Sono automi
 ma avvertono il senso della fine, li rode e li corrode qualcosa
 che va oltre il meccanismo, l'oscura percezione
 di un senso, di una coscienza; di un'anima...*

9.

giocattoli/toys

Severino Baraldi

BAMBOLE/DOLLS 279



10.

Massimo Bocchiola

AUTOMI NUDI E ANIME CORAZZATE 289

NUDE AUTOMATONS AND HARDENED SOULS 291

*...Naturalmente anche la corazzata ha un corpo –
 perseverando nel confronto si intende come un automa azionato
 da due catene di ingranaggi: del comando e delle macchine...*

11.

Rinaldo Caddeo

295 ATTO BREVE D'AUTOMI

298 BRIEF ACTS OF AUTOMATONS

*ubbidire come un automa
per apparire autonomo
stare nella pelle di un sogno
per sentirsi vero*

12.

Alida Airaghi

303 L'ANIMA

306 THE SOUL

*Impercettibile pena,
immagine fioca:
vena dell'invisibile
e roca parola
indicabile. Sola*

311 Notizie sugli autori/About the Authors

la conversazione/the conversation

Maurizio Ferraris, Ernesto Paolozzi

Automa sarà lei!

I. *Calunnie sull'automa*

FERRARIS “Lo spirito vivifica, la lettera uccide”. Sono convinto che anche chi, per remotissima ipotesi, ignorasse questo versetto evangelico, assegnerebbe allo spirito una netta prevalenza rispetto alla lettera. È una gerarchia che si impone anche senza l'intervento di esplicite mediazioni culturali: lo spirito è il bene, la lettera è il male, lo spirito è vita, la lettera è morte, la parola è viva, la lettera no, e ovviamente l'automa è cattivo e l'anima è buona. È un luogo comune che unisce tanto chi non sa assolutamente nulla di lettere e filosofia (una coppia che ha a che fare con la contrapposizione tra lettera e spirito, e tra automa e anima), quanto poeti e filosofi. C'è un passo di Baudelaire in *Il mio cuore messo a nudo* in cui si legge: “Bella congiura da organizzare per lo sterminio della razza ebraica. Gli ebrei, bibliotecari e testimoni della redenzione”. Il brano è di un antisemitismo agghiacciante. Benjamin, citando questo passo e commentandolo, lo minimizza, mentre Pichois, l'editore di Baudelaire nella *Pléiade*, scrive: “Questo passo è difficile da interpretare, comunque qualunque antisemitismo è da escludersi”, il che mi sembra una denegazione monumentale. E si direbbe che qui la colpa degli ebrei sarebbe il fatto

di avere a che fare con le lettere: del resto, non era Cristo che se la prendeva con *scribi* e farisei? Ora – e questo tocca a mio parere il nocciolo della nostra conversazione – avrebbe potuto tranquillamente, e per la stessa logica, prendersela con gli automi: lo spirito è la parte buona, ed è l'anima; la lettera è la parte cattiva, ed è l'automa. Stesso meccanismo nel *Fedro* di Platone quando, per l'appunto, si condanna la scrittura perché è una forma di anima portata fuori, portata all'esterno e divenuta quindi anima tecnica, automa. Tuttavia, quando si tratta di descrivere il discorso vero, Platone dice che è quello *scritto* nell'anima, e l'anima, a sua volta, viene paragonata a un libro. È come se si dicesse che l'anima è il bene e l'automa è il male, ma poi si scoprissero due cose. Primo, che l'anima è il bene *perché* l'automa è il male (l'anima non ha altra positività se non quella che deriva dal confronto con l'automa, proprio come la positività dei leghisti si riduce a non essere meridionali). Secondo, che l'anima è come l'automa, solo che è un automa buono, mentre l'automa è un automa cattivo. Eravamo partiti con l'anima e l'automa, e ci troviamo di fronte a un capitolo della *Genealogia della morale*. Voglio dire che in queste distinzioni, che sembrano essere puramente funzionali o tecniche, si nascondono una assiologia e una morale. La stessa, se vogliamo, che spinge a privilegiare i cibi biologici e gli atteggiamenti spontanei. Quindi, non solo anima e automa sono una coppia i cui termini non si possono pensare separatamente, ma il termine cattivo, l'automa, è, più che un concetto, un sospetto o un insulto: "automa sono gli altri".

PAOLOZZI Anch'io, naturalmente, avevo fatto un primo pensiero all'anima platonica, e poi alla complicazione dell'anima aristotelica che è un'altra cosa, anzi per certi aspetti è un gigantesco automa che finisce col governare il mondo intero. Ma c'è anche tutta la pre-occupazione della filosofia moderna, da Cartesio fino a Kant, nel

tentativo da un lato di scartare l'anima come idea metafisica, ma poi di non saper dire cosa un'anima sia, se metafisica o schematica. Evitiamo dunque il luogo comune secondo cui l'anima è bella, l'automa cattivo e negativo. Teniamo conto, però, che nella storia della cultura è ben presente anche l'idea che l'automa possa essere la contrapposizione per così dire vincente sull'anima. Pensiamo alla psicanalisi: l'anima concettualizzata da Freud ha una funzione puramente meccanicistica... E malgrado il riferimento sia abusato, non posso non citare qui *La strana avventura del dottor Jekyll e di Mister Hyde*. Perché lì ci sono un'anima buona e un'anima cattiva, la seconda creata dalla prima attraverso un esperimento scientifico volta a volta sempre più irreversibile: così l'anima meccanica, quindi l'automa, il male, finisce col prendere il sopravvento, mentre l'anima bella resta inchiodata al bene. Ma il messaggio vero, di là dalla contrapposizione, è che in realtà non esiste l'anima di per sé, con un automa a fronte. In sostanza, sempre un'anima è anche un automa così come un automa è un'anima, siamo in un rapporto di reciprocità dialettica indistinguibile. Il racconto drammatizza la condanna dell'astrattezza, non dell'automa, perché Stevenson aveva capito una cosa: se tu cerchi astrattamente di separare il bene dal male, anche con le migliori intenzioni, per far trionfare il bene, non ci puoi riuscire, perché nella realtà noi siamo sempre tanto automi quanto anime, se per anime intendiamo la libertà rispetto alla meccanicità.

FERRARIS Ecco, immaginiamo allora che qualcuno venga e ci dica: "Tu come fai a provare di avere un'anima? Avanti, provalo. Cosa ne sai? Come lo sai? Come puoi pensare di avere un'anima?". La domanda fa tutt'uno con un'altra, "Come puoi pensare di essere libero?". Non abbiamo evidenze: per quanto ne sappiamo potremmo essere caricati a molla come una sveglia, automatici co-

me un girarrosto, solo un po' più complessi. C'è chi risponderebbe: "No, a me sembra di avere dei movimenti spontanei". Già, ma questi movimenti spontanei magari sono effetto di meccanismi interni oppure – secondo il vecchio argomento per cui le cose più profonde in noi sono semplicemente le cose che ci hanno insegnato alle elementari – frutto di precetti che abbiamo appreso meccanicamente e che – incistati e inveterati – immaginiamo costituiscano la nostra intimità. Come ho detto prima, la coppia anima/automa non è ontologica – esiste da una parte l'anima e dall'altra l'automa – ma piuttosto assiologica: c'è una cosa buona, che è l'anima; e una cosa cattiva, che è l'automa. Per questo l'automatismo viene considerato una giustificazione. "L'ho fatto senza pensarci": credo che a chiunque sia capitato di giustificarsi così. "Eseguivo gli ordini": altra tipica giustificazione, che non auguro a nessuno di doversi trovare ad usare. Se riflettiamo su quanta parte della nostra vita si svolge in maniera automatica, ci si rende conto delle continue ripetizioni nella sfera spirituale. Nel Seicento si diceva che un predicatore può parlare per un'ora senza pensare; io posso garantire che anche un professore può farlo. Che differenza c'è fra te e un automa nel momento in cui stai facendo lezione o, magari, registrando questa intervista, che dovrebbe essere la quintessenza della spontaneità ma che, se vale quello che dico (e credo proprio che valga) è attraversata da meccanismi e stereotipi di ogni sorta? Qui dovremmo fare la parte dei pensatori, ma in larghissima misura stiamo recitando dei copioni, libri che abbiamo letto o scritto, lezioni che abbiamo fatto. Attenzione, però! Non dico che questo è un male. È una necessità, proprio in forza di ciò che ho provato a dire più sopra. E se mi dicessi: "Basta con le recite, sii spontaneo" sarebbe una commedia o una tragedia, ma di sicuro non ci sarebbe la spontaneità assoluta, ma solo (ben che vada) qualcosa di apparente-

mente più spontaneo, in realtà di molto più artefatto. Ammesso e non concesso che riesca. Così, vien quasi da invidiare la bella sincerità degli attori e degli operatori dei call center. Gli attori sono automi felici, perché stanno svolgendo qualcosa di prescritto, in cui possono aggiungere qualcosa di loro, ma senza mai distaccarsi dal testo. Gli operatori dei call center, invece, sono automi infelici, perché non possono nemmeno interpretare, devono ripetere e basta. Tu telefoni, ti danno prima delle istruzioni automatiche: se hai bisogno di questo premi uno, se hai bisogno di quest'altro premi due, premi tre, ecc. Poi, se c'è un caso non contemplato nella lista, interviene l'operatore, che è una figura anonima (nel senso letterale che è senza nome, anche se il nome è la prima cosa che dice – “Sono Sara, in cosa posso esserle utile?”: ma nessuno ci assicura che Sara sia Sara, e poi se non sai il cognome cosa te ne fai del nome?), spesso non sa cosa rispondere ed è costretto a ripetere sempre le stesse cose. Quindi, di fatto, prima parli con un automa, poi, invece, parli con un automa. Colpa della bieca tecnologia? Da una parte, certo, sì, perché senza telefoni non ci sarebbero call center. Ma d'altra parte l'automa è una tentazione perenne e una presenza costante, ad esempio nei riti. Il sacerdote che pronunciando una formula consacra l'ostia da una parte opera la transustanziazione del pane nel corpo di Dio, dall'altra agisce con l'automatismo dell'operatore di un call center.

PAOLOZZI Riproporre un'identica gestualità, formule consimili, è nella natura stessa del rito.

FERRARIS Posso benissimo figurarmi un automa, caricato a molla o più sofisticato, che celebra una messa. E sospetto che la consacrazione sarebbe valida (per esempio, la comunione sarebbe valida), purché le parole siano appropriate.

PAOLOZZI Mai come in questa circostanza, l'abito fa il monaco, dunque.

FERRARIS Sì, purché le parole profferite siano appropriate (il che significa: quelle prescritte), la consacrazione ha luogo. Dunque il miracolo non avviene malgrado l'automatismo, ma proprio grazie all'automatismo. Così, le più elevate funzioni artistiche, spirituali, istituzionali, possono essere perfettamente rese attraverso l'automatismo. C'è forse qualche differenza tra il direttore d'orchestra, il sacerdote che celebra la messa, oppure Obama che fa il discorso inaugurale al congresso degli Stati Uniti? Il direttore d'orchestra e il sacerdote il testo ce l'hanno già scritto in forma esplicita. E anche a Obama, probabilmente, glielo ha scritto un ghostwriter. Eppure questo dovrebbe essere per tutti e tre il culmine, il concentrarsi, l'apparire dello spirito sulla scena cosmico-storica...

PAOLOZZI Direi che potremmo chiudere questa prima parte con Pascal, uno che la sapeva lunga; secondo lui, anche la religione anzi, meglio, la fede, l'atto spirituale per eccellenza, in apparenza il meno automatico, si conquista spesso con l'abitudine, cioè proprio con un atto automatico.

FERRARIS “Pregate, pregate, la fede seguirà”. E ha inventato un calcolatore: c'è del metodo, e del ragionamento, in tutto questo, e c'è una corrispondenza profonda tra l'esortazione alla preghiera come propedeutica alla fede e l'invenzione di una macchina per facilitare il pensiero.

FERRARIS E, come avviene da che mondo e mondo, quello che sapranno di noi sarà trasmesso grazie all'automa. Se c'è qualcosa che si avvicina all'immortalità, è proprio l'automa, certo non l'anima.

You are the Automaton 

I. *Lies about the automaton*

FERRARIS “The spirit strengthens, the letter kills”. I’m convinced that even whoever, by remote hypothesis, ignores this quote from the Gospels, would give the spirit a clear advantage over the word. It is a hierarchy that is imposed even without explicit cultural mediation: the spirit is good, the letter is bad, the spirit is life, the letter is death, the word is alive, the letter no and obviously the automaton is bad and the soul is good. It is a common cliché that unites everyone who knows absolutely nothing about letters and philosophy (a pair that deals with the opposition between letter and spirit, as well as between automaton and soul), as well as poets and philosophers. There is a passage from Baudelaire in *My naked heart* which reads: “Well organised conspiracy, to exterminate the Jewish race. The Jews, librarians and witnesses of the liberation”. The passage is frighteningly anti-Semitic. Benjamin, quoting it and commenting, minimises it, while Pichois, Baudelaire’s editor wrote in the *Pléiade*: “This passage is difficult to interpret, however any

form of anti-Semitism can be excluded”, which personally seems to be a monumental denial. He would then add that it was the Jews fault for having to do with letters: after all, was it not Christ who took it out on the *scribes* and Pharisees? Now – and this is the point of our conversation – he could have quite easily, and logically, taken it out on the automatons: the spirit is the good part, as is the soul; the letter is the bad part, as is the automaton. The same mechanism is in the *Fedro* by Plato, when he condemns writing due to it being a form of external soul, brought to the outside and therefore becoming a technical soul, automaton. Nevertheless, when it comes to dealing with defining the true discussion, Plato says that it is what is *written* in the soul, and the soul, in turn, compared to a book. It is as if he is saying that the soul is good and the automaton is bad, then going on to discover two things. The first is that the soul is good *because* the automaton is bad (the soul has no other positivity other than that which comes from the comparison with the automaton, just as that of the Lega Nord is reduced to not being from the south). Secondly, that the soul is like an automaton, only that it is a good automaton, while the automaton is a bad automaton. We started with the soul and the automaton, and now we're faced with a chapter from *Moral Genealogy*. I would like to say in these distinctions, that it seems to be purely either functional or technical, there is a hidden axiology as well as moral. The same that forces us to favour organic foods and spontaneous behaviour. Therefore, the soul and the automaton are not a couple which can not be thought of separately, but the term bad, the automaton, is, more than a concept, a suspect or insult: “the others are automatons”.

PAOLOZZI Even I, naturally, have thought about the platonic soul as well as the complications of the Aristotelian soul, which another thing, in certain aspects is a gigantic automaton that ends up ruling the

whole world. There is also the worry of modern philosophy, from Descartes up to Kant, in the attempt, on the one hand, to discard the soul as a metaphysical idea, but then to not know what a soul actually is, whether metaphysical or schematic. We therefore avoid the common cliché of the soul being good and the automaton bad and negative. However, we should take into account that in the history of culture, there is also the idea that the automaton could be the opposite, winning over the soul. Let's think about psychoanalysis: the soul as conceptualised by Freud, has a pure mechanical function...Notwithstanding the over-abused reference, I can't not quote *The strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, with its good and bad soul, the second created by the first through a series of scientific experiments which become more and more irreversible: the mechanical soul, the automaton, the bad, therefore ends up prevailing while the beautiful soul remains fixed to good. The real message, apart from that of opposition, is that in reality the soul doesn't actually exist, when faced with an automaton. In substance, a soul is also always an automaton just as an automaton is a soul, we are in a relationship of undistinguishable dialectic reciprocity. The tale dramatises the punishment of the abstractness, not of the automaton, because Stevenson understood one thing: if you abstractly try to separate good from bad, with even the best of intentions, so that good triumphs, you will fail, because in reality we are no more automatons than we are souls, if for soul we intend freedom in relation to mechanicalness.

FERRARIS There, let's imagine that someone comes and says: "How do you know you have a soul? Come on, prove it. How do you know? How do you know? Why do you think you have a soul?" he continues to ask another question, "Why do you think you are free?". We have no proof: for all we know, we could be made of springs and wound up like an alarm clock, automatic like a spitroast, only

a little more complex. Someone would reply: “No, it seems to me as if it has spontaneous movements”. However, these spontaneous movements could be the mere effect of internal mechanisms – according to the old argument in which the deeper things within us, they are simply the things that they taught us at elementary school – result of perceptions that have been mechanically learnt and that – encrusted and aged – we imagine form our intimacy. As I said before, the couple soul/automaton is not ontological – on one side there is the soul while on the other there is the automaton – rather axiological: there is a good thing, which is the soul; and a bad thing, which is the automaton. Automatism is therefore considered a justification. “I did it without even thinking”: I believe that everyone has justified themselves at least once like this. “I was following orders”: another typical justification, which I wouldn't wish on anyone to either be faced with or use. If we think about how much of our lives is carried out automatically, we realise the continual repetitions with the spiritual sphere. In the 1600s, it was said that a preacher could talk for an hour without even speaking: I can guarantee that a professor can too. There's a difference between you and an automaton, in the moment in which you are doing a lesson, or maybe even recording this interview, that should be the quintessence of spontaneity but, if what I am saying is worth anything (and I firmly believe it is) is through every kind of mechanism and stereotype. We should now play the part of the thinkers, but we are largely following the script, books we have either written or read. Careful! I'm not saying that it is bad. It's necessary, in the light of what I was trying to say before. And if you were to say: “Stop acting, be spontaneous” would it be a tragedy or comedy, it certainly wouldn't be absolute spontaneity, but merely something that apparently appears more spontaneous, in reality more artificial. Given that you succeed. We

can't but not identify the sincerity of actors and call-centre operators. Actors are happy automatons, because they are carrying out something that has already been scripted, which they can add something of their own to without actually ever leaving the text. While, call-centre operators are unhappy automatons who can't interpret anything, they have to merely repeat. You call, at first there are the automatic instructions, if you require this push one, if you require that push two, push three etc. Then, if it's not included in the list, the operator intervenes, who is an anonymous figure (in the literal sense due to the fact that they don't have a name, even though the first thing they usually say is – "I'm Sara, how can I help you?": however no-one really knows whether Sara is Sara, and if you don't know the surname, what can you do with a name?), they often don't know the answer and are therefore forced to repeat the same thing. You start off talking to an automaton and then talk to another automaton. Grim technology to blame? In part, yes, due to the fact that without mobile phones there wouldn't be call-centres. However, the automaton is a perennial temptation as well as constant presence, for example in rites. The priest who pronounces the formula blesses the host, on the one hand, part of the rite of transfiguration, while on the other acting with the same automatism of the call-centre operator.

PAOLOZZI Re-proposing the same gesticulations, similar formulae, is in the very nature of rites.

FERRARIS I can clearly see an automaton, with wound up springs or even more sophisticated, celebrating mass. I suspect that the sacrament would be valid (for example, communion would be valid), just as long as the words were appropriate.

PAOLOZZI In this case, the gown therefore, make the priest.

FERRARIS Yes, just as long as the words offered are appropriate (meaning, those prescribed), the sacrament would be valid. Miracles don't

occur notwithstanding automatism, but rather thanks to automatism. The highest artistic, spiritual and institutional functions can be perfectly carried out by automatism. Is there any difference between an orchestra conductor and a priest who celebrates mass, or even Obama who makes his inaugural speech to the American Congress? The conductor and priest have a script that was explicitly written. And even Obama, probably, had his written by a speechwriter. And this should be all three, the highest point, the concentration, the apparition of the spirit on the cosmic-historical scene.

PAOLOZZI I think we can close this first part of our discussion with Pascal. He believed, even religion, even better faith, the spiritual act par excellence, appears to be the least mechanical, is often acquired through habit, as if an automatic act.

FERRARIS “Pray, pray, faith will follow”. And he invented a calculator: there is method, and reasoning, in all this, and there is a deep correspondence between the exhortation to prayer as fundamental to faith and the invention of a machine that helps thought.

Romeo De Maio

Macchina e Psiche

La mia anima è nei tuoi occhi

Michelangelo

I sensi sono i miei filosofi

Julien Offroy de La Mettrie

L'anima è la fonte di ogni rapporto tra l'uomo e la tradizione, laddove per tradizione si intende sia il patrimonio della memoria che il progresso dello spirito. Anzitutto bisogna definire la nascita della filosofia dell'anima; c'è una filosofia teologica che è quella della Bibbia, dove si crea il rapporto tra l'anima e Dio: la nascita dell'anima è vista, infatti, come somiglianza con l'Eterno; questa visione costituì il fascino creativo di Michelangelo, che coglie l'essenza della divina creazione nella libertà e responsabilità della creatura umana. Per Michelangelo la storia non inizia con un peccato ma con un atto responsabile: infatti, contro il divieto di mangiare il frutto dell'albero della vita, ossia la conoscenza e la possibilità di distinguere il bene dal male, egli vede Eva e Adamo come creature che compiono una scelta individuale – ognuno il frutto lo prende da sé – non una sfida al divino; in quest'ottica il serpente è colui che sveglia la coscienza, il tentatore indispensabile, una sorta di demone socratico che mette alla prova l'uomo: nasce l'etica.

Dall'altro versante, quello greco, la storia dell'anima inizia nel mito. Con i presocratici, che già ricercano nello stato umano una attitudine spirituale, e soprattutto poi con le riflessioni di Platone nel *Fedro*; infatti, Platone ribadisce e crea quello che si chiamerà 'il senso morale' dell'esistenza e il governo divino del mondo e dell'uomo, con il conseguente concetto di giustizia, detto da Spinoza "Teodicea"; si tratta del premio alla virtù e del castigo al vizio, che dovrà adempiersi nello stesso ambiente dove si svolse la vita: sulla terra. In questa visione l'anima non è mai assoggettata alle forme entro cui sconterà il castigo, sia pure le più umili o ripugnanti, ma resta intatta nella sua dignità, che si identifica nell'essenza immortale.

Ma esiste anche una filosofia dell'automa? Per sé la nozione di automa non è filosofica, poiché non può comprendere alcuna nozione di passato o di futuro, nega dunque alla radice il divenire, anche se sia la fantascienza sia la scienza contemporanea avrebbero da fare in merito numerose osservazioni. Per quanto mi riguarda, volendo comunque ipotizzare un percorso critico nel tempo attorno alla figura dell'automa, non posso che rifarmi ancora una volta a Platone ed al suo mito principe, quello della caverna. Cos'altro sono i prigionieri attaccati alla catena e alle ombre se non la negazione di un essere creativo? Ecco perché alla caverna di Platone Leonardo oppose la sua caverna, che si potrebbe chiamare il centro educativo della libertà: nella caverna di Leonardo entrano per propria decisione e per necessità cognitiva persone libere e dialoganti, scoprendo nel libro della natura la via della verità.

Per trasformare in immagine il pensiero di Leonardo, Giorgione eseguì *I tre filosofi*: essi, con gli strumenti della ragione e con i simboli del sapere nelle mani, mostrano di trovare la via della verità, accingendosi ad entrare nella caverna; i tre saggi appaiono come naviganti nel buio, la loro luce la intravedono proprio al fondo dell'antro, rovesciando dunque in maniera radicale, nella scia di Leonardo, il significato platonico del mito; infatti per Platone la verità dell'essere avviene con la fuoriuscita dalla caverna, con la scoperta del sole che illumina l'intelletto.

l'umano; la misura da attribuire ad entrambe appartiene al compito investigativo dell'intelletto.

Machines and Psyche

My soul is in your eyes

Michelangelo

The senses are my philosophy

Julien Offroy de La Mettrie

The soul is the source of every relationship between man and tradition, with tradition implying both the patrimony of the memory as well as the progress of the spirit. First of all, it is worth defining the birth of the philosophy of the soul. There is the theological philosophy of the Bible, with the creation of the relationship between the soul and God. The birth of the soul is in fact seen as resembling God. This vision constituted the creative charm of Michelangelo, which unites the essence of the divine creation in freedom and the responsibility of the human being. History for Michelangelo did not start with a sin but rather a responsible action. In fact, in front of the prohibited fruit of the tree of life, in other words the knowledge and possibility to distinguish good from evil, he sees Adam and Eve as beings who make an individual choice – with each

one taking the fruit for themselves – and not as a challenge to God. In this light, the snake is he who awakens the conscience, the indispensable tempter, a type of Socratic demon who puts man to the test: the birth of ethics.

On the other side, the Greek one, the history of the soul starts in mythology. With the pre-Socratics, who search within the human state for a spiritual aptitude and above all with the thoughts of Plato in the *Phaedrus*. In fact, Plato confirms and creates what he calls “the moral sense” of existence and divine governance of the world and man with the following concept of justice, called by Spinoza “Teodicea”. It deals with the rewarding of virtue and the punishing of vice, which should be fulfilled within the same place where life is carried out: on Earth. In this perspective, the soul is never subjected to the form in which it will serve the punishment, be it the most humble or repulsive, but it remains whole in its dignity, which is identified in the immortal essence.

However, is there a philosophy of the automaton? The notion of automaton per se is not philosophical, due to it not including any ideas of past nor present, therefore denying at the root the becoming, even if both science-fiction as well as contemporary science would be able to make numerous observations. In my opinion, wanting to hypothesise a critical path over time surrounding the figure of the automaton, I can not but once again refer to Plato and his mythical principle, that of the cave. What else are the prisoners tied in chains and shadows than the denial of the creative being? For this reason, it is in opposition to the cave of Plato that Leonardo proposes his own cave, which could be called the education centre of freedom. Free and dialoguing individuals enter the cave of Leonardo by their own choice as well as for cognitive needs, discovering in the book of nature, the road to truth.

In order to transform the thought of Leonardo into an image, Giorgione painted *The three philosophers*: they, with the tools of reason and the symbols of knowledge to hand, set out to find the road to truth, entering the cave. The three wise men seem to be like navigators in the dark, with their light being spotted at the end of the cave, radically being overturned in the wake of

Patrizia Romeo Tomasini

La ragazza dagli occhi di smalto

È nell'Ottocento che gli esseri a metà tra l'animato e l'inanimato, scommesse ibride partorite da menti estreme, assumono i loro tratti dominanti, divengono figure chiave nell'immaginario collettivo.

Vediamo: la Creatura del Dottor Frankenstein, macabro assemblaggio di resti umani, incrocio sacrilego tra scienza e magia; i Vampiri di vario genere che, mossi da forze oscure e assetati di sangue, riemergono dagli abissi del tempo calandosi nelle viscere di metropoli in perpetuo divenire; su su fino al primonovecentesco Golem, gigante di creta guidato dalla forza del pensiero altrui, nonché strumento della rabbia altrui. Questi personaggi germinati dalla fantasia di Mary Shelley, Polidori, Stoker, Meyrinck meritano tutta la nostra considerazione; ma è doveroso ricordare che la rispettabilissima galleria comprende anche una lieve eppure inquietante figura: la ragazza dagli occhi di smalto.

Si chiama Olympia ed è la protagonista di un racconto di E.T.A. Hoffmann, *L'uomo della sabbia – Der Sandmann*, scritto nel 1815 e pubblicato nella raccolta *Notturmi*; di lei, pallida ed enigmatica, s'innamora perdutamente Nathaniel, uno di quegli ipersensibili studenti ottocenteschi che popolano la letteratura nordica, in particolare quella tedesca. Olympia è perfetta: armoniosa nelle forme, raffinata e discreta nei modi, abile suonatrice di piano; nel canto dispiega una voce "chiara e tagliente come quella di una campana di vetro"; ma i suoi occhi appaiono "stranamente morti e fissi". Perché, in realtà, Olympia è un automa. Lo scienziato-negromante Spallanzani, che l'ha creata, si spaccia per suo padre, esibendola con orgoglio, e Nathaniel, dopo

aver provato in tutti modi a farla sua rifiutando caparbiamente di vederla per quel che è, perde la ragione, poi la vita. Alla fine, Spallanzani scompare ed Olympia finisce in pezzi.

A causa di questo contenuto così denso di turbamenti, tanto del pensiero come del cuore, Freud scelse di analizzare il racconto nel suo saggio *Il perturbante – Das Unheimliche*, 1919 – per connotare tutto ciò che è in grado di evocare il rimosso, tutto quel che l'individuo cerca con ogni mezzo di allontanare da sé ma che poi inesorabilmente e inaspettatamente riaffiora dalla palude dell'inconscio, torna a galla per colpire, destabilizzare, spesso distruggere, provocando la devastazione completa della mente, sconvolgendo fino a impedire ogni distinzione tra vero e falso, naturale e meccanico. Nella letteratura romantica di genere fantastico questa paura, quest'ansia di perdita del controllo, è espressione di quell'inquietudine diffusa che pervadeva l'Europa negli anni cruciali della rivoluzione industriale. Da un lato, infatti, il progresso tecnologico e l'evoluzione del pensiero scientifico producevano uno slancio vitalistico, un rinnovato umanesimo di stampo neopositivista; ma dall'altro, al contempo, il mutamento delle abitudini e delle consuetudini del passato, la transizione verso modi diversi di produzione e di aggregazione sociale – ed il conseguente atteggiamento meccanicistico, materialistico – inducevano nell'uomo paure sconosciute, un senso di disagio che Freud per primo analizzò con precisione, attribuendolo al peso della nuova civiltà.

È proprio in questo periodo, dunque, che avviene l'incontro/scontro tra il meccanico e il vitalistico. Un universo in radicale e rapido mutamento è un universo che spaventa, nel quale mondi paralleli, quello umano e quello delle macchine, si avvicinano pericolosamente ed hanno la possibilità di gettare uno sguardo allucinato l'uno sull'altro. Colui che dal mondo umano, Nathaniel, osa accostarsi alla soglia dell'irreale tanto da entrare in contatto con una realtà disumana, rischia la follia e la morte, il salto nel vuoto. La scintilla scatenante, che provoca un cortocircuito irreversibile, è l'innamoramento. Infatuan-

The girl with enamel eyes

It is in the nineteenth century that the creatures halfway between the animate and inanimate, those hybrids to whom life was given by unrestrained minds, take on their dominant features and become key figures in the collective imagination.

Consider Doctor Frankenstein's creation, a macabre composite-being constructed of human remains, a sacrilegious cross between science and magic. Or the various sorts of vampires driven by obscure forces and by their craving for blood, who emerge from the abysses of time to descend into the depths of metropolises in perpetual evolution. And so on until the onset of the twentieth century with Golem, the clay giant who is guided by the power of other minds and becomes the instrument of their rage.

These characters, the fruit of Mary Shelley's imagination and also of Polidor's, Stoker's and Meyrinck's all deserve our attention. But we should remember that among this highly eminent group there exists a faint but disturbing figure: the girl with enamel eyes.

Her name is Olympia and she is the protagonist of a short story by E.T.A. Hoffmann *The Sandman – Der Sandmann* written in 1815 and published in *The Night Pieces* collection of short stories. Olympia, pale and enigmatic with whom Nathaniel falls desperately in love. Nathaniel is one of those hypersensitive nineteenth century students frequently found in Nordic (especially German) literature, and in his eyes Olympia is perfect: a pleasing, well-shaped figure, a refined and modest manner, an accom-

plished pianist, and when she sings her voice is “clear and sharp, like the sound of a glass bell”. But her eyes are “strangely blank and staring”. Because, in fact, Olympia is an automaton. She was created by the scientist-necromancer Spallanzani who now makes out that he is her father and proudly shows her off. Nathaniel, who has tried to win her heart repeatedly, refusing to see her for what she is, first loses his reason, then his life. And at the end, Spallanzani disappears and Olympia is taken to pieces and destroyed.

Because the contents of the story were so full of mental and emotional turmoil Freud decided to analyse it in his essay *The Uncanny* (*Das Unheimliche*, 1919). He wanted to define everything that has the power to evoke what has been repressed, everything that the individual has tried, by whatever means possible, to erase from the memory, but which unrelentingly and unexpectedly resurfaces from the mire of the unconscious to hit, destabilize, often to destroy, causing such mental derangement that to distinguish between true and false, natural and mechanical becomes impossible.

In romantic fantasy literature this fear and anxiety about losing control is a symptom of the unease sweeping across Europe during the crucial years of the Industrial Revolution. On the one hand, while technological progress and the evolution of scientific thought were producing a fresh vitalistic force and a renewed neo-Positivist humanism, on the other hand, the changes in what had been the normal pattern of everyday life, the transition to different means of production and to a different social aggregation (resulting in a mechanistic and materialistic social climate) gave origin to new, unknown fears and a sense of unease which the individual began to experience. Freud was the first to analyse these feelings in depth, attributing them to the burden of the new civilization.

Therefore, it is at this time that the mechanic and vitalistic meet/clash happens. A universe which is changing quickly and radically is frightening. Its parallel worlds, the human world and the world of machines, draw so

Dialogo dell'anima e di un automa

ANIMA Sono contenta di questo insperato incontro. Da molto tempo, da quando ho sentito parlare per la prima volta di te, mi tormentava una domanda che l'orgoglio mi ha sempre impedito di porre. Ora, nell'averti finalmente davanti, proprio te... in metallo e fili, io non resisto, non posso perdere l'occasione. Chi più di te può darmi una risposta? Mi piacerebbe sapere come mai tu, che sei soltanto una macchina, per quanto sofisticatissima, ma vuota di me che sono la vita, possa muoverti e dirigere i tuoi gesti senza nessuno che di volta in volta ti metta in moto e ti comandi. Come puoi tu decidere da te (onde il tuo nome, un po' cupo in verità)? Insomma, come puoi essere capace d'iniziativa, la qual cosa è comunemente considerata sinonimo di libertà?

AUTOMA Beh! Non so codesto mal celato orgoglio su cosa si regga. Io senz'anima mi do da fare. Ma tu senza corpo nel mondo concreto non conti niente: è proprio come se tu non esistessi. Dici di essere la vita. Ma tu senza corpo non puoi spostare neppure una piuma. A muoverla, se è una forza invisibile, è solo il vento che, per quanto leggero, non è visibile ma in qualche altro modo è certamente sensibile.

ANIMA Sì, ma tu, con il tuo moto da te stesso deciso, non sei vivo. Infatti non muori. Tu non nasci, perciò non muori. Sei una macchina, messa insieme pezzo per pezzo, costruita. Deve pur esserci qualcuno che ha messo insieme lastre e bulloni, lampade e fili, per produrti secondo un progetto. Ti hanno fabbricato, e tu funzioni. Ma non sei nato. D'altra parte, pur viene un

momento in cui non funzioni più bene, o nelle tue prestazioni sei superato da un più potente marchingegno, o semplicemente ci si è annoiati di te (sai bene che la vita è anche capriccio). Allora ti si abbandona. Tu resti inoperoso, immobile. E non puoi neppure sognare, perché non dormi. Così, anche quando, guasto, non vale la pena di ripararti e ti si scarica nel cimitero dei rottami, tu non sei morto, perché non essendo nato non sei stato vivo. Non puoi morire, vai solo fuori uso. Alla fine capita magari un rigattiere, il quale ti raccatta dai mucchi d'una discarica, ti smonta e ti vende pezzo per pezzo al mercato delle pulci. In effetti tu non muori. Vieni distrutto da qualcuno, così come qualcuno ti aveva fabbricato, ma non muori. Vivere significa nascere e morire: se non nasci e non muori, non sei mai stato vivo.

AUTOMA Ora capisco il pretestuoso motivo dell'orgoglio, da cui tu stessa confessi d'esser posseduta. Ti senti superiore a tutte le cose del mondo, a quelle naturali che da te sono abitate, e ben più a quelle, tra le artificiali, costruite capaci di muoversi da sé. Di queste ultime sei terribilmente gelosa. Non accetti l'idea che anch'esse possano vivere, e dunque morire. Eppure non mancano importanti pareri contrari. Per il grande Cartesio, per esempio, la morte di un uomo non ha nulla a che vedere con le vicende dell'anima, ma consiste in un semplice guasto della macchina corporea, proprio come «un orologio, o altro congegno automatico, quando è rotto». Dunque, se la morte è solo un incidente meccanico, allora la fine di un meccanismo, anche automatico, è morte. Coerentemente tu neghi che le cose artificiali, e le automatiche in particolare, siano mai nate. Tuttavia dimentichi che ad esse può capitare addirittura di venir battezzate. Non accade forse questo alle navi? Ancora oggi, automatizzate al massimo pur senza essere automi, al momento del varo ad esse tocca perfino il privilegio di una gentile madrina.

ANIMA Si vede che, per come grossolanamente funziona il tuo "cervello", non sei capace di distinguere dall'originaria sacralità del rapporto dell'uomo con Dio la deriva profana di certi simbolismi istituzionalizzati. Il battesimo cristiano, a cui tu evidentemente alludi, solennizza l'accoglimento d'un figlio d'uomo nell'abbraccio di una famiglia religiosa. È il momento della nascita

“anemos”, vento, che invisibile muove ben altro che la piuma leggera, e, latinamente “spiritus”, spira non solo ma ispira, sovrano dovunque c’è un *dentro*, lo spazio di un *trascendere sé dentro di sé*. Chi sono io? Non lo so. Mi cerco. Ma certamente so di essere il solo *spazio* dell’essere, *dentro* cui si possa cercare. Ancora mi colpisce il chiarimento del biologo premio Nobel Jacques Monod: «Rinunciare alla illusione che vede nell’anima una ‘sostanza’ immateriale non significa negare la sua esistenza, bensì al contrario cominciare a riconoscere la complessità, la ricchezza, l’insondabile profondità del retaggio genetico e culturale, come dell’esperienza personale cosciente o no, che costituiscono nell’insieme il nostro essere, unico e innegabile testimone di se stesso».

AUTOMA Qui non ci capisco più nulla. Forse perché, come tu stessa hai avvertito, il tuo discorso comporta un capire radicalmente altro dal mio. Tutte le parole, tue e di coloro che hai citati, non mi dicono nulla. Per esempio, cos’è questo “*dentro*”, in cui dovrei “*oltrepassarmi*”, ma che in me francamente non riesco a trovare? Cose da pazzi son queste, o da maghi! Per esse io che, a tuo dire, “calcolo” ma non “penso”, non sono programmato! Non mi resta che tornarmene muto.

Dialogue between the Soul and an Automaton

SOUL I’m glad we’re having this unexpected meeting. From the first time I heard about you, pride has always stopped me from asking you a question that has tormented me for a long time. Now, upon finally having you in front of me... all metal and wires, I can no longer resist, I can’t miss this opportunity.

Who more than you can give me an answer? I would like to how you, a mere machine, however sophisticated you maybe, but without me who is life, can move and make gestures without anyone having to start you or give you orders from time to time? How do you decide for yourself (apart from your name, a little obscure if I have to be honest)? Anyway, how are you capable of having initiative, the thing that is commonly considered synonymous of freedom?

AUTOMATON Well! I don't know what this badly hidden pride is based on. I without a soul, keep busy. But you without a body in the concrete world don't count at all: it's as if you don't exist. You say that you are life. But you without a body can't even move the lightest of feather. It is moved by the wind, an invisible force, that, however light it may be, is not visible but in a certain way is certainly sensitive.

SOUL Yes, but you, with your movements decided by you, are not alive. In fact, you won't die. You weren't born and therefore won't die. You are a machine, put together piece by piece, constructed. There has to be someone who put the plates and bolts together, lights and wires, according to a plan. They made you, and you work. But you weren't born. On the other hand, the moment will come when you won't work anymore, or that you will be outdone by a more powerful machine, or they simply become bored with you (you well know that life is a whim). Then you will be abandoned. Remaining idle, immobile. And you can't even dream because you don't sleep. When you break down, it won't be worth fixing you and you'll be dumped, you won't be dead due to not having been born and therefore not having ever been alive. You can't die, you only go out of date. You might even end up with a junk dealer who will pile you up in the dump, dismantle you and sell you off piece by piece at second hand markets. In fact, you don't die. You are destroyed by someone, just as someone made you, but you won't die. Living means being born and dying: if you aren't born and don't die, you were never really alive.

AUTOMATON Now I understand your pretentious pride, which you confess to being possessed by. You feel superior to the things in the world, to all those natural things which are inhabited by you, and even more so to those, includ-

ing the artificial ones, built capable of moving by themselves. You are terribly jealous of the latter. You can't accept the idea that even they can live, and therefore die. There are even important opinions against it. For Descartes, the death of a man has nothing to do with the soul, but rather the breaking down of a bodily machine, just like "a clock, or any other mechanical device when it is broken". However, if death is a mere mechanical accident, therefore the end of a mechanism, even automatic, is death. You coherently deny that artificial things, automatic ones in particular, are ever born. However, you forget that they can even be baptised. What about ships? Nowadays, automatic without even being automatons, they still have the privilege of being launched with a "godmother".

SOUL It's easy to understand that, due to the superficial working of your "brain", you can't distinguish between the sacred origins of the relationship of man with God and those of certain institutionalised symbols. Christian baptism, to which you clearly allude, symbolises the welcoming of a son of man into the arms of a religious family. It is the moment of spiritual birth. However, where there is no human, how can there be God, the spirit, the communion of minds?

AUTOMATON Your wounded pride makes you demean me and my peers in the name of life. This seems the right moment to clarify things and avoid any stereotypes, as well as confusing an automaton with any other type of sophisticated toy. When faced with your pride, I can't be quiet and not defend my identity. I, automaton of the third millennium, do not hesitate to invite you, noble protagonist of ancient philosophical narratives, to have a quick look, not at the long bibliography on the subject, but at least the most recent encyclopaedias. There you will find texts that may be too popular for your level. However, they will suffice for our casual and brief discussion.

SOUL I don't need to consult your banal encyclopaedias. I know the bizarre history of the attempts to build automatons well. It has long interested me, since the very beginning, with the making or even designing of such ideas having always made a not so innocent provocation towards me. The idea of build-

Demon in the Box

By what secret power do words deflect these seeking demons? We might surmise from the first sentence of the text that it is through a power which has something to do with non-possession. If demons stand for possession, for taking over the soul and removing it from its usual state of spin, dragging it down to fixity, negating and destroying singularity, then there is something in words which prevents this from occurring, some power of movement, some lightness of being. We are not speaking here in terms of the moral law, as later parts of the passage make very clear: if these demons are tricky and delusive (although, it would appear, not tricky or delusive *enough*) then we must fight them with weapons which are equally tricky and delusive. Deceit, indeed, is one of the kingly qualities advocated in the story of the Wise Old Crow in the *Panchatantra*, which concludes with Longlived the Crow reminding the reader that

Prowess alone will not bring the supreme desire [defeat of one's enemies] to fruition. Foes that are killed with weapons are not killed, but those that are killed by wit are really killed and never appear again. A weapon only kills a man's body, while wit destroys his tribe, his power, and his renown⁹.

Death by ridicule; death by the exercise of superior intelligence; death by the erasure of the proper name – all these and more could be conveyed by the term translated as 'wit'; furthermore there can be no general rule as to how this killing is to be accomplished, each singular circumstance, with its attendant secrets, will call forth its singular response. The revelation of secrets alone may be sufficient to achieve the 'supreme desire'.

Here as in our 'Balinese text' (if that is what it is) there is a murder which lies behind the murder: as the demons threaten us with a capture and a disintegration which goes beyond physical death, so we must use in return – to

⁹ 'The Wise Old Crow', in eds Amore and Shinn, p. 60.

return, as it were, this very impulse to its source – the only weapons we have which transcend the merely material, the weapons which are capable of effecting destruction over space and time, the long-distance weapons, if you like, which are at stake in the armoury of telepathy, telephony, all that might fall under the heading of what we could call a ‘telepathology’¹⁰, for in order to rebut the demons we have to threaten like with like, to enter into a knot of contamination, to counter secrets with other secrets (or at least with the simulacra of secrets, for who can tell ‘what will out?’); and they are vulnerable, as are our wrong decisions (made, it would seem, before we were born, before the origins of subjectivity), to words.

Chinese boxes are multiple containers, one within another; English hedges are not usually arranged thus, unless the motif of the maze has already invaded the text, has become the generator of the text’s images, whirring away in the darkness beneath the text, or in the text’s inner courtyard. Let us accept that, in fact, it has; in which case we sense once again a curious reversal. Would it not be safer to defeat the demons by inviting them *into* the maze? For there two things might happen to them. They might become lost (lost secrets), never to re-emerge, and have to endure, presumably, a permanent subjection to words, to voices intoning – perhaps meaninglessly – on the other side of the high hedges; or they might reach the centre (if they can do something about the handicap of corners) and meet the Minotaur. What would occur then? What happens when demon meets monster? A kind of cancelling out, perhaps: a moment of recognition, and then a bright flash, the controlling delusions of the outer meeting direct with the source of error, the blindness at and of the heart; a meeting which should not, cannot be allowed to occur, the

¹⁰ To get in touch with telepathy is ‘to lose one’s head’, no more or less.

(Nicholas Royle, *After Derrida* [Manchester 1995], p. 68, quoting Jacques Derrida, ‘Telepathy’, trans. Royle, *Oxford Literary Review*, 10 [1988], 20). As Royle goes on to say (p. 70), it is clear that ‘in historical terms the word “telepathy” is part of an explosion of forms of communication and possibilities of representation’.

tabooed encounter in which all sense of purchase on the world – which derives from an ability to make at least *some* judgement of scale between inner and outer error – would dissolve in a second of rapture followed by an unimaginable future, a bleak landscape devoid of demons and monsters alike, devoid of any forms by which to measure, a universe of cold turkey. The maze itself, it is true, would still remain, but it would now have a different kind of secret to protect and incarnate, the endlessly reverberating secret of its own emptiness, the ultimate secret of lack of meaning – the dark encroaching horror so ably and obsessively, addictively described by H. P. Lovecraft, the passion of absence¹¹.

So perhaps it is wise after all to ‘keep these demons out’ (or, as W. B. Yeats would have it, to ‘keep those children out’, at any rate to resist the principle of interference¹²); and yet the imagery of our text, the imagery which is filling the empty space where the text might be (because it has not yet been constructed, because it has always already gone away, vacated the maze, bellowing to us in the pain of the centre, chanting to us from the agony of the margin) keeps shifting before our eyes, menacing our pleasing and somnolent blindness. Chinese boxes may contain one another; but they certainly do not do so in the relatively disorderly fashion suggested by ‘run into another’ (unless one is already suffering from a certain delusional perception, a persistence of vision within which shapes are no longer separable – or reveal the secret which is that they have never been separable, that they achieve their singularity *only* through inseparability), and neither does this image of disorder ‘fit’ with the neat textually labyrinthine encapsulations of the complex and (therefore) death-oriented Gothics of, say, *Melmoth the Wanderer* (1820)

¹¹ See, e.g., ‘At the Mountains of Madness’, in *At the Mountains of Madness, and Other Tales of Terror*, ed. August Derleth (London 1966).

¹² The reference is to Yeats, ‘Long-Legged Fly’, and in particular to the stanza concerning Michelangelo and, through him, the sacredness of creative activity, however mundane it might appear, and the need for a double protection, of the children and of the space itself: see *The Collected Poems of W. B. Yeats* (London 1965), p. 382.

or *The Manuscript found in Saragossa* (1805-15?)¹³. But these, of course, are tales which include a return to the surface, a telling of the secret, as are most of their modern and postmodern equivalents, the most obvious one being, perhaps, Iain Banks's *The Bridge*¹⁴. To be *left* in the depths, to be without 'recourse', to know that the Minotaur is bellowing and that you have lost the thread (of the story, of the maze, of the Minotaur's discourse, of the remains or relic of the animal at the heart of the story), these are strategies of risk which would go beyond the boundaries of commonplace ego-psychology. They would also destroy our sense of the future-in-the-mind.

Rapture, we might ask; where is rapture here? Well, 'running into' is, at the very least, a doubled phrase, a gladsome escape which is at the same time a collision: it is not clear whether these 'tales' are the empty spaces of the maze or material objects which cannon through the pathways, containers or that which is contained: in the image-world conjured up here, perhaps container and contained become increasingly inseparable and we find ourselves in a place where boundaries flicker and warp¹⁵. And so we have to imagine that, as in a dream or in a state of rapture, when we near the centre of the labyrinth, the threshold of the inner, changes occur. Our fear, perhaps, is of meeting the monster; but at the same time something inside us is telling us that no, it will no longer be like that, for by the time the encounter takes place

¹³ See Maturin, *Melmoth the Wanderer*, and especially the opening pages, including the Preface (*Melmoth the Wanderer*, ed. Douglas Grant [Oxford 1989], pp. 5 ff.); and Jan Potocki, *The Manuscript found in Saragossa*, trans. Ian Maclean (London 1995), the only modern book, as far as I know, to be prefaced by a guide to the stories within it for the reader who does not wish 'to engage with the full complexity of Potocki's interwoven narrations ...' (p. XXIII).

¹⁴ See Iain Banks, *The Bridge* (London 1986), pp. 281-8.

¹⁵ Such imagery is inevitably reminiscent of CERN (the European Organisation for Nuclear Research) and its Large Hadron Collider, the opening of which could, until recently, have been delayed because of a lawsuit being brought by Walter L. Wagner and Luis Sancho on the grounds that it might 'rip a hole in the fabric of the space-time continuum and so destroy the Earth' (www.theregister.co.uk/2008/03/28).

everything will have altered, you, the monster, those green lanes where you have been so lonely for so long; and so the hedges start to shimmer and at one moment you feel that you *are* those hedges, absorbed in the rapture, vibrating to an inner plan which is almost coming into being before your eyes; and then you are yourself again (you are again within the alternative delusion of a unified subjectivity), but what is this? It is you who is lumbering down the paths, growing larger, knocking against overhanging branches, for the maze has grown mysteriously wilder now; and then as you turn the last corner you see him with your one eye, with your unified but blinkered vision, with your alternative perception, this small human coming towards you, you see him with the sight of a bull in terminal agony...

So. What then, we might ask, re-collecting ourselves, trying again to read with attention, trying not to wander off on the byways of the maze, would there be in this 'core of narrative space', this emptiness, this stone-cold tomb, which seems to be simultaneously filled with something crucial, something we have temporarily forgotten but from which universes wait to be born – or resurrected? And the text tells us, with the utmost clarity, stark against the mist, a revealed but absolutely concealed secret: a corpse, recently dead, vulnerable. We are perhaps accustomed to thinking of corpses, cadavers, dead bodies in terms of closure, but I suspect that to assume that here would merely constitute another act of bad translation, another attempt on the ascent of the unnameable. It seems more as though this recency of life, this temporary vulnerability, constitutes a rare kind of openness; indeed, it must do so because otherwise the demons could not threaten to get in. This length of time between death and whatever is to succeed death is a chink of light: it *is* the threshold, the *limen*, the moment when the barriers are down and we are exposed to all manner of trickery; according to a different mythology, we could say that we are made over into the world of Hermes, a world of glittering lies and half-truths, a world of winged shoes and paths of flight. Most significantly, it is the time when people make up stories about us; a dangerous time for our memories, because recollections, re-collections of the dead invented in this hallowed space/time

which is also the period of the 'wake' (and also the period when we dead awaken) may become inscribed in stone, may become the rewritten personal history, or the case history, by which we shall be known for ever – as, for example, are those other textual 'monsters' – in the original sense of that which is to be shown or displayed – the rat-man and the wolf-man¹⁶. It is the time when textuality solidifies, when the distance that can be measured between a life and its remembered aftermath collapses and everything is up for grabs, when old singularities are destroyed and reformed, when the subject turns into the relic and all we are left with is that which remains.

Worrying about the Fuzz

It is therefore of crucial importance that we take care with what is said *here*, that we attend with the utmost care, that we protect the inner ear, in the inner courtyard, *now*, in the passage from death onwards. It is crucially important because everything, for this brief time, is open: the locks are unsealed, the body lies in the open coffin, the vestiges of life hover and float above, secrets evaporate or bury themselves in the sacred ground. All the weight of coins and goods in the world, all the pyramids and catafalques, however much we seal the organic against decay, against the automatic reproductions we call 'nature', through for example mummification or cryogenesis, none of this can fully seal the soul against its leaching away into the outer as the day's soul residues are re-cooked, firmed up into different narratives, the deceased is remade into the required images, her or his life stripped down and rebuilt. Here in this inner space there is indeed the greatest need for attentive care, for the attentive care which can be bestowed only by the best kind of reading.

¹⁶ In the 'case' of the 'rat-man', it is worth looking closely at the textual roles of rats and, indeed, other beasts: see Freud, 'Notes upon a Case of Obsessional Neurosis' (1909), in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, eds John Strachey *et al.* (24 vols, London 1953-74), x, pp. 213-16, 288-9, 296-7.

mente e incessantemente a quella 'giusta'. Sono proprio gli stessi demoni a sembrare sorprendentemente incapaci di svoltare come richiesto dal percorso che si apre davanti a noi immediatamente dopo la morte; come lo sembrano anche ogni notte nel sogno, quando penetriamo, seppure in modo diverso, il 'muro di parole' e sbirciamo nella cripta con un piacere misto a disagio che non si chiarisce nemmeno quando sentiamo delle voci chiamare quello che *forse*, se solo riuscissimo a ricordarlo bene, è il nostro nome.

Demone in scatola

Grazie a quale segreto potere le parole sviano i demoni in agguato? Dalla frase iniziale del testo potremmo dedurre che è un potere che ha a che fare con la non-possessione. Se i demoni significano possessione, prendere il controllo dell'anima e rimuoverla dal suo normale stato rotatorio, trascinandola verso la fissità, negando e distruggendo la singolarità, allora c'è qualcosa nelle parole che impedisce che ciò avvenga, un certo potere di movimento, una leggerezza dell'essere. Non si tratta di legge morale, come le successive parti del brano rendono molto chiaro: se questi demoni sono astuti e ingannevoli (anche se, a quanto pare, non astuti e ingannevoli *abbastanza*), allora bisogna combatterli con armi che sono altrettanto astute e ingannevoli. L'inganno, infatti, è una delle qualità regali affermate nel *Pañcatantra* nella storia del Vecchio corvo saggio che termina con il Corvo longevo che ricorda al lettore:

Il coraggio da solo non basta a realizzare il desiderio supremo [la sconfitta del proprio nemico]. I nemici uccisi con le armi non sono uccisi, ma quelli uccisi con l'arguzia sono davvero uccisi e mai più riappariranno. Un'arma uccide solo il corpo di un uomo, mentre l'arguzia distrugge la sua tribù, il suo potere e la sua reputazione⁹.

⁹ 'The Wise Old Crow', in Amore e Shinn, a c. di, p. 60.

Morte attraverso la messa in ridicolo; morte tramite l'esercizio di un'intelligenza superiore; morte tramite la cancellazione del nome proprio: tutto questo e anche di più potrebbe essere richiamato dal termine tradotto con 'arguzia'. Inoltre non può esserci una regola generale sul modo in cui compiere l'assassinio: ogni singola circostanza, con connessi segreti, determinerà la propria singola risposta. La rivelazione dei segreti di per sé potrebbe essere sufficiente a realizzare il 'desiderio supremo'.

Come nel 'testo balinese' (se di questo si tratta), anche in questo caso c'è un assassinio dietro l'assassinio: così come i demoni minacciano di catturarci e disintegrarci ben oltre la morte fisica, noi, per ricacciare questo stesso impulso alla sua origine, dobbiamo rispondere con le sole armi a disposizione che trascendono le cose puramente materiali; armi che sono capaci di effettuare la distruzione del tempo e dello spazio, le armi a lunga gittata, per così dire, che sono in gioco nell'arsenale della telepatia, telefonia, di tutto ciò che potrebbe rientrare nella categoria della cosiddetta 'telepatologia'¹⁰. Infatti, per respingere i demoni, dobbiamo minacciarli con le loro stesse armi, entrare in un nodo di contaminazione, ribattere a segreti con altri segreti (o almeno con simulacri di segreti, perché chi può dire 'cosa sarà svelato?'). E i demoni, come le nostre decisioni sbagliate (prese, a quanto pare, prima di essere nati, prima dell'origine della soggettività), sono vulnerabili alle parole.

Le scatole cinesi sono contenitori multipli, uno nell'altro; le siepi dei parchi inglesi non sono di solito predisposte in questo modo, a meno che il tema del labirinto non abbia già invaso il testo, non sia diventato il generatore delle immagini del testo che ronza nell'oscurità dietro al testo, o nel cortile interno del testo. Supponiamo che proprio questo sia il caso: percepiremmo ancora

¹⁰ 'Entrare in contatto con la telepatia significa "perdere la testa", né più né meno': Nicholas Royle, *After Derrida* (Manchester 1995), p. 68, cita Jacques Derrida, 'Telepathy', trad. di Royle, *Oxford Literary Review*, 10 (1988), 20. Royle prosegue affermando (p. 70) che è chiaro che 'in termini storici la parola "telepatia" è parte dell'esplosione di forme di comunicazione e possibilità di rappresentazione'.

una volta un curioso capovolgimento. Non sarebbe più sicuro sconfiggere i demoni invitandoli *dentro* il labirinto? Due cose potrebbero loro capitare. Potrebbero perdersi (segreti persi) per non riemergere più e così forse sarebbero per sempre sottomessi alle parole, alle voci che dall'altro lato delle alte siepi recitano in tono monocorde cose forse insensate; oppure potrebbero raggiungere il centro (se riuscissero a superare l'handicap degli angoli) e lì incontrerebbero il Minotauro. Allora cosa accadrebbe? Cosa accade quando un demone incontra un mostro? Forse una sorta di cancellazione: un momento di riconoscimento e poi un bagliore luminoso, le illusioni sovrastanti dell'esterno che incontrano direttamente l'origine dell'errore, l'accecamento del cuore e nel cuore. Un incontro che non si dovrebbe, non si può far accadere; l'impatto-tabù in cui ogni sensazione di presa sul mondo – che deriva dalla capacità di esprimere almeno *qualche* giudizio che discrimini fra errore interno ed esterno – si dissolverebbe in un istante di estasi seguito da un futuro inimmaginabile, un panorama desolato privo di demoni e anche di mostri, privo di qualsiasi forma da cui partire per fare valutazioni, un universo da crisi di astinenza. Di sicuro il labirinto di per sé continuerebbe a esistere, ma avrebbe in quel caso un genere diverso di segreti da proteggere e incarnare: l'infinito riecheggiante segreto del proprio vuoto, il segreto definitivo dell'assenza di significato, l'oscuro orrore che avanza, così abilmente e ossessivamente descritto in maniera maniacale da H. P. Lovecraft, la passione dell'assenza¹¹.

Allora, dopotutto, forse è più saggio 'tenere i demoni a distanza' (o, come direbbe W. B. Yeats, 'tenere quei bambini a distanza', resistere a qualunque costo al principio dell'interferenza¹²). Tuttavia l'immaginario del nostro testo,

¹¹ Vedi per esempio 'At the Mountains of Madness', in *At the Mountains of Madness, and Other Tales of Terror*, a c. di August Derleth (London 1966).

¹² Il riferimento è a Yeats, 'Long-Legged Fly': in particolare alla stanza che riguarda Michelangelo e indirettamente la sacralità dell'attività creativa, per quanto mondana possa sembrare, e il bisogno di una doppia protezione, dei bambini e dello spazio stesso. Vedi *The Collected Poems of W. B. Yeats* (London 1965), p. 382.

l'immaginario che riempie lo spazio vuoto dove potrebbe essere il testo (perché ancora non è stato costruito, perché è sempre già andato via, ha sgomberato il labirinto, gemendo fragorosamente per la sofferenza del centro, recitando nenie dall'agonia del margine) continua a spostarsi davanti agli occhi, minacciando la nostra piacevole e sonnolenta cecità. Certo, le scatole cinesi contengono l'una l'altra, ma non nella maniera relativamente disordinata suggerita dall'espressione 'imbattersi nell'altra', a meno che non si cominci già a vaneggiare, si abbiano persistenti visioni in cui le forme non sono più separabili, o rivelano il segreto che non sono mai state separabili, che raggiungono la propria singolarità *solo* attraverso l'inseparabilità. Inoltre, questa immagine del disordine non è nemmeno 'adatta' agli accurati labirinti testuali del gotico complesso, e perciò orientato alla morte, di *Melmoth the Wanderer*, 1820 (*Melmoth, l'errante*) o *The Manuscript found in Saragossa*, 1805-15? (*Manoscritto trovato a Saragozza*)¹³, per citare qualche esempio. Ma questi, naturalmente, sono racconti che presuppongono un ritorno alla superficie, una rivelazione del segreto, come la maggior parte dei loro equivalenti moderni e postmoderni, il più ovvio forse *The Bridge (Corpo a corpo)* di Iain Banks¹⁴. Essere abbandonati nei recessi, essere senza 'risorsa', sentire il rimbombo del lamento del Minotauro e sapere di aver perso il filo (della storia, del labirinto, del discorso del Minotauro, dei resti o della spoglia dell'animale nel cuore della storia), queste sono strategie di rischio che andrebbero al di là dei confini della banale psicologia dell'io. Distruggerebbero anche il nostro senso di futuro potenziale.

¹³ Vedi Maturin, *Melmoth the Wanderer*: specialmente le prime pagine inclusa la Prefazione (*Melmoth the Wanderer*, a c. di Douglas Grant [Oxford 1989], pp. 5 sg.). Jan Potocki, *The Manuscript found in Saragossa*, trad. di Ian Maclean (London 1995), è, per quanto ne so, il solo libro moderno che includa nella prefazione una guida alle storie per il lettore che non vuole 'impegnarsi per capire l'estrema complessità degli intrecci narrativi di Potocki ...' (p. XXIII).

¹⁴ Vedi Iain Banks, *The Bridge* (London 1986), pp. 281-8.

Ci si potrebbe chiedere dove sia il rapimento estatico in questo caso. Ebbene, 'imbattersi' è in minima parte un'espressione doppia, una fuga piacevole che è allo stesso tempo uno scontro: non è chiaro se questi 'racconti' siano gli spazi vuoti del labirinto o oggetti materiali con cui ci si scontra lungo i sentieri, contenitori o ciò che è contenuto. Nel mondo di immagini evocato forse il contenitore e il contenuto diventano sempre più inseparabili e ci ritroviamo in un luogo dove i confini oscillano e si deformano¹⁵. Dobbiamo quindi immaginare che quando ci avviciniamo al centro del labirinto, alla soglia dell'interno, come in un sogno o in uno stato di trasporto estatico, tutto cambia. Forse c'è la paura di incontrare il mostro; ma allo stesso tempo qualcosa dentro di noi ci dice che non sarà così, che prima che avvenga l'incontro, tutto sarà mutato: tu, il mostro, quei viottoli verdi dove sei così solo da così tanto tempo. Le siepi cominciano a vibrare e immediatamente senti che *sei* quelle siepi, perso nell'estasi, fremente all'idea di un disegno recondito che sta quasi per materializzarsi davanti agli occhi. Poi ritorni te stesso (torna di nuovo l'illusione alternativa della soggettività unificata), ma cosa sei? Avanzi a fatica giù per i sentieri, sei più grosso, sbatti contro i rami che ti sovrastano perché il labirinto è diventato misteriosamente più selvaggio. Poi, mentre compi l'ultima svolta, lo vedi con l'unico occhio, con la visuale unificata ma ristretta, con la percezione alternativa, questo piccolo essere umano che avanza verso di te, lo vedi con la vista di un toro in fase di agonia...

Allora, potremmo chiederci, mentre ci ricomponiamo e cerchiamo di nuovo di leggere con attenzione, cercando di non deviare nelle vie traverse del labirinto: cosa ci sarà al 'centro dello spazio narrativo', in questo vuoto, in questa tomba fredda come pietra, che allo stesso tempo sembra contenere qual-

¹⁵ Tale immaginario richiama senza dubbio alla mente il CERN (l'Organizzazione europea per la ricerca nucleare) e il grande collisore di adroni (LHC) il cui debutto è stato rimandato fino a pochi anni fa a causa di un'azione legale intentata da Walter L. Wagner e Luis Sancho poiché '[il collisore di adroni] poteva determinare un buco nel tessuto spaziale e quindi distruggere la Terra' (www.theregister.co.uk/2008/03/28).

cosa di cruciale, qualcosa che abbiamo temporaneamente dimenticato ma da cui gli universi aspettano di nascere, o risorgere? Con la massima chiarezza il testo ci racconta un segreto, nitido sullo sfondo brumoso, svelato ma del tutto nascosto: una salma, recente, vulnerabile. Forse siamo abituati a pensare a salme, cadaveri e corpi morti in termini di chiusura, ma credo che il presumerlo in questo caso costituirebbe semplicemente un altro atto di cattiva traduzione, un altro tentativo di ascesa dell'innominabile. È più probabile che la fase della vita appena finita, questa temporanea vulnerabilità, costituiscano un raro tipo di apertura; in effetti deve essere così, altrimenti i demoni non potrebbero minacciare di entrarvi. Questa spanna di tempo tra la morte e qualsiasi cosa venga dopo la morte è una fessura di luce: è la soglia, il *limen*, il momento in cui le barriere sono abbassate e siamo esposti a tutti i generi di inganni. Secondo una diversa mitologia, potremmo dire che passiamo al mondo di Mercurio, un mondo di scintillanti bugie e mezze verità, un mondo di calzari alati e piste di volo. Quel che è più importante, è il tempo in cui le persone inventano storie su di noi; un tempo pericoloso per le nostre memorie, perché i ricordi, i ricordi dei morti inventati in questo spazio/tempo consacrato, che è anche il periodo della 'veglia' (e anche il periodo in cui noi morti ci risvegliamo), possono essere incisi sulla pietra, possono diventare la storia personale riscritta, o il documento tramite cui saremo per sempre conosciuti. È quanto accade per esempio agli altri 'mostri' testuali, nel senso letterale di quello che viene mostrato o esposto: l'uomo topo e l'uomo lupo¹⁶. È il tempo in cui la testualità si solidifica, quando crolla la distanza misurabile tra una vita e quello che dopo viene ricordato e tutto è esposto alla presa, quando si distruggono e si ricostruiscono le vecchie singolarità, quando il soggetto si trasforma in reliquia e tutto ciò che ci rimane è quello che ne avanza.

¹⁶ Per il 'caso' dell'uomo-topo, vale la pena esaminare con attenzione i ruoli testuali dei topi e anche di altri animali: vedi Freud, 'Notes upon a Case of Obsessional Neurosis' (1909), in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, a c. di John Strachey *et al.* (vol. 24, 1953-74), X, pp. 213-16, 288-9, 296-7.

Bruna Mancini

Metropolis: l'Automa e la Vergine

Dei e spettri di Metropolis

Ecco che il fragore del grande organo crescendo fino a rimbombare si levò come un gigante, appoggiandosi contro l'alta volta della sala per mandarla in frantumi. Freder piegò il capo all'indietro; gli occhi ardenti, spalancati, erano fissi in alto senza sguardo. Con le mani forgiava la musica dal caos delle note, lottando con le vibrazioni del suono e rimanendone scosso nel più profondo dell'animo. Era vicinissimo al pianto come mai in vita sua, e in uno smarrimento felice si abbandonò alle lacrime roventi che lo accecarono. Sopra di lui la volta celeste di lapislazzuli, dove pendevano le dodici figure in oro del mistero zodiacale. Più in alto i sette incoronati: i pianeti. E ancora più in alto, migliaia di stelle d'argento: l'universo. (p. 5)

È con un'esaltazione di suoni, rumori, colori, movimenti e spazi, fantastici ed infiniti, che si apre *Metropolis* (1926) di Thea von Harbou, un romanzo scritto – non a caso – di ritorno da un viaggio a New York, mentre l'autrice era impegnata a redigere la sceneggiatura di un film dallo stesso titolo che, con la direzione di suo marito, il regista Fritz Lang, sarebbe diventato uno dei capolavori indiscussi dell'espressionismo tedesco. Nato come per gemmazione fantastica, il romanzo mi sembra, dunque, completare un progetto complesso e grandioso che, evidentemente, il cinema (muto e in bianco e nero) di quegli anni non poteva realizzare appieno. Senza contare che, come sottolinea anche Giorgio De Vincenti nella Prefazione alla traduzione

italiana di Riccarda Novello, se la versione cinematografica è inequivocabilmente di Lang, il romanzo è un prodotto di Thea dall'inizio alla fine. Come si saprà, al centro della vicenda – quella narrata dal romanzo, ma anche nel film – compare una ‘metropoli’ del futuro dominata dal dittatore-imprenditore-capitalista Joh Fredersen: un tessuto urbano perturbante, scintillante e mostruoso, nel quale ogni divisione di classe viene portata alle estreme conseguenze; così, negli sfavillanti grattacieli della città, che si eleva verso l’alto come una novella Torre di Babele, vivono i ricchi industriali e i potenti manager, mentre nel sottosuolo infernale sopravvivono gli operai che, col silente lavoro delle loro braccia, permettono a quel paradiso luminoso ed indifferente di sopravvivere, dimenticandosi quasi totalmente del meccanismo umano che gli fornisce la vita. Ma nelle viscere purulente della metropoli, com’è giusto che sia, già cova il germe della rivolta.

L’apertura avviene nella Cappella delle Stelle, dove Freder – il figlio di Joh/Jhwh/Jahweh Fredersen, il “grande padre” di Metropolis – suona l’organo, creando un oceano incandescente di immagini e sensazioni che l’avvolgono, insieme al lettore. Catturato in questo vortice di mirabolanti visioni, il giovane è spossato, avvinto, e in un’atmosfera surreale, dietro le palpebre socchiuse, gli appare un volto di donna avvolto nella fiammeggiante danza delle stelle. La prima volta ch’egli aveva avuto modo di vedere quell’incarnato diafano e verginale era stato poco tempo addietro nei “Giardini Eterni”, dove i figli dei ‘potenti’ di Metropolis trascorrono la propria esistenza, trastullandosi nell’ozio. All’improvviso, la gigantesca porta si era spalancata e una fila di bambini nudi ed emaciati, con facce grigie e vecchissime come gnomi, “piccoli scheletri spettrali che pendevano in cenci e camici sbiancati”, aveva fatto irruzione in quel giardino delle delizie, guidati da una fanciulla:

Il volto acerbo della Vergine. Il dolce volto della Madre. In ciascuna mano teneva la mano scarna di un bambino. Ora se ne stava in silenzio e guardava uno dopo l’altro i giovani, uomini e donne, con la mortale severità della purezza. Era vergine e signora; inviolabilità e anche assoluta dolcezza: la bella fronte nel diadema della bontà; la voce tutta compassione; ogni parola un canto.

Metropolis: the Automaton and the Virgin



Gods and Spectres in Metropolis

Now the rumbling of the great organ swelled to a roar, pressing like a rising giant against the vaulted ceiling to burst through it. Freder bent his head backward; his wide-open, bursting eyes stared unseeingly upward. His hands formed music from the chaos of the notes, struggling with the vibration of the sound and stirring him to his innermost depths. He was never so near to tears in his life and, blissfully helpless, he yielded himself up to the glowing moisture that dazzled him. Above him, the vault of heaven in lapis lazuli; hovering therein, the twelve-fold mystery, the signs of the Zodiac in gold. Set higher above them, the seven crowned ones: the planets. High above all a silver-shining bevy of stars: the universe. (p. 5)

A never-ending, fantasy vision, an exaltation of sound, noise, colour, movement and space, is how *Metropolis* (1926) by Thea von Harbou starts, a novel written – and this is no coincidence – after the author’s return from a trip to New York, when she was busy writing the script for a film of the same name. The film was directed by her husband, Fritz Lang, and it became one of the undisputed landmarks of German expressionism. It started life as an inspired offshoot but the novel seems to me to complete the complex, grandiose project which cinema at that time (black and white, silent) was incapable of fully expressing. Furthermore, as Giorgio De Vincenti points out in his preface to the Italian translation by Riccarda Novello, if the film version is unmistakably Lang, the novel is Thea’s work from beginning to end. As we know, the story – the one in the book but also the film – centres around a ‘metropolis’ of the future, ruled by the capitalist-dictator-businessman, Joh

Fredersen. The urban fabric is disturbing, glittering and monstrous, where differences in social class are carried to the extreme. Thus in the gleaming city skyscrapers which rise heavenwards like a new Tower of Babel, we find the rich industrialists and powerful managers, while the hellish underground areas are reserved for the workers, who, thanks to the sweat of their brow, enable the glittering yet indifferent paradise to survive, almost oblivious to the human effort which gives it life. But in the putrid entrails of the city, the seeds of rebellion, quite rightly, are beginning to grow.

The opening scene is set in the Chapel of the Stars, where Freder – the son of Joh/Jhwh/Jahweh Fredersen, the “almighty father” of Metropolis – is playing the organ, creating an ocean of images which carry away both him and the reader. Caught up in this vortex of dazzling visions, the young man feels lost, dizzy, helpless and, in this surreal atmosphere, he closes his eyes tightly and sees the face of a woman rising out of the stars’ fiery dance. The first time he had seen that translucent, maiden’s face was quite recently, in the “Eternal Gardens”, where the sons of the ‘bigwigs’ of Metropolis’ spend their days, happily doing nothing. Suddenly the huge door burst open and a procession of naked, emaciated children with grey and ancient-looking dwarves’ faces, “little ghost-like skeletons, covered with faded rags and smocks” walked through the door and into Gardens, led by a young girl:

Their leader was a girl with the austere countenance of the Virgin. The sweet face of the mother. She held a skinny child by each hand. Now she stood still, regarding the young men and women one after another, with the deadly severity of purity. She was quite maid and mistress, inviolability – and was, too, graciousness itself, her beautiful brow in the diadem of goodness; her voice, pity; every word a song. She released the children and stretched forward her hand, motioning toward the friends and saying to the children: “Look, these are your brothers!” (pp. 10-11).

This Virgin and Mother whose image fills Freder’s heart, mind and soul is none other than Maria, and it seems natural to add: “the mother of god” once we have read her description. The novel, in fact, like the film version,

ther Diktatur nor dictat-or but more like the butler, with Barbarella the boss, a “madame” not in the sense of providing prostitutes for men but in the sense of taking what she wants for herself. And what teenage boy, fantasizing about the chance to couple with a sex object like Barbarella, wouldn’t, were he honest, realize, first, that he’s out of his class and, second, that even if she were to claim he was good, it would not be enough. He was not a lover, much less a love, but only someone – some *thing* – with style. And had he the stamina of a machine and the programming of all the sex experts in the universe, to a voracious voluptuary he could, at best, go through the motions, never achieving the recognition of selfhood, existing always as object himself. How sad. And sad, of course, not merely for the fictional robot Diktor, the towering dick, but for any boy who would entertain the fantasy of being a stud (from the Old English for a “prop, support,” meaning a “post” [OED]).

From Frankenstein’s monster onward, science fiction offers us characters yearning for love. How bitter that Iran will not allow it. How terrible for Louise Baltimore that her best friend is “only” a machine. Or might that be true for – and of – all of us? Are we all machines, predisposed to trade away some illusory sense of a soul, however dear we hold it, if only we can discover just the right number on our Penfield? In the deepest sense, what does it mean to give oneself in love? To give one’s self in love? Would not Diktor be more comfortable, and our fantasies more comforting, if we could simply accept our mechanical natures? In the domain of science fiction, more than any other, we confront, and have the opportunity to assess, ourselves as love machines.

The Animate versus the Mechanical

The phrase “love machines” has at least two meanings. To a determinist, we are love machines, impelled, as Richard Dawkins elaborates in *The Selfish Gene*, to reproduce. We may feel love, give love, wish for love, value love, love our parents, our children, even our neighbors and homeland and those who

eat and speak as we do, but all of those are just epiphenomena, conscious manifestations of the relentless drive of DNA to reproduce itself. We may feel we are animate, soul-powered, but we are mechanical, subject to forces and phenomena science can elucidate – if not now, eventually – with no necessary recourse to our spirit.

“Spirit” is cognate with “inspire, expire, respire,” all from the Latin *spiritus*, “breathing” and “the breath of life,” and “spirare,” “to breathe” (Simpson). Respiration is the cycle of inspiration and expiration, but inspiration, like “spirit,” has meanings beyond the mechanical domain. The explosive swelling of the chest as a nearly drowned person breaks into the air, the taking of a baby’s first breath, the sudden inhalation of pride, these moments of “inspiration” remind us that God “breathed into [Adam’s] nostrils the breath of life; and man became a living soul” (Gen. 2:7). To be inspired is to have a soul. “Adam” in Hebrew is a reddish color (Gesenius), a color associated with a kind of clay. The clay was neither heavier nor lighter before God breathed into the nostrils of the face He had molded in His own image, yet we humans feel that animus has made a categorical difference. From our earliest times, we have felt a dichotomy between the animate and the mechanical. Mere clay – or robots – are mechanical; we are not. We may be, in some sense, machines – we can be broken, after all – but we are love machines.

The second reading of the phrase “love machines” is imperative, and we do love machines. Technophilia of all sorts, from shoe fetishes to new car mania, drive us, no matter that we may think we wear the shoes and drive the cars. In fact, both valences hold: our relations with objects are complex and often projective. “Dolly says she’s hungry,” a child tells her parent. In *Do Androids Dream of Electric Sheep?* people in a world nearly bereft of non-human biological life tend robot animals in order to nurture their own souls, just as millions bought and cared for digital pets called tamagotchi in the 1990s. It may seem absurd that, knowing the tamagotchi were merely programmed devices, people would become attached to them, eager to make sure they “fed” them and “changed their water” – digitally, of course – faith-

fully enough that the “pet” wouldn’t die. Yet if the people failed and the pet did die, people felt despondence (Lawson). On reflection, this perhaps is less absurd than understandable because virtually all of us feel that way about characters. We have all felt despondence at the death of a hero, fear at the plight of a heroine, sympathy for a fictional victim, joy at a narrated reunion.

The word “character” comes from the Greek *charakter*, “instrument for marking or graving, impress, stamp, distinctive mark, distinctive nature.” *Charakter* itself comes from the Greek *charattein*, “to make sharp, cut furrows in, engrave” (OED). We retrain this sense of character as a mark in speaking of the characters of the alphabet. Once they were graven in stone and carved by stylus into clay; now they are ink on a page or electrons on a screen. God made his mark on clay (“In the beginning was the Word, and the Word was with God, and the Word was God” [John 1:1]) and the first character in the Bible came to life.

In a literal sense, there are no characters in books in the sense of people but only characters in the sense of letters. If we imagine Victor Frankenstein and his monster, Rick Deckard and Iran, Louise Baltimore and Sherman, we do so without the visual crutch Forest provided – but I purposefully did not – for Barbarella and Diktor. A person-character cannot exist in a book but only in our understanding of a book, our imagination of a book. A person-character is an inference we make from language represented to us through letter-characters. And we imbue those person-characters with breath, animus, soul.

On the first day discussing Henry James’s disquieting “The Turn of the Screw” in 1965, Jonathan Peale Bishop asked his classroom of senior English majors (me among them) to write a description of the protagonist governess right there. Everyone readily complied. My governess had long, flowing, dark hair. Another student’s governess was blond. Mine was tall and slender. Another’s was medium height and weight. We went around the room amazed to hear each other’s brief, diverse paragraphs. Then Bishop announced that, save for the word “young,” there was no physical description of her in tale.

Bishop had meant to demonstrate the evocative power of James's writing; however, he had also, I think accidentally, demonstrated something about the nature of character itself. In the sense that characters are persons, they do not exist on the page; they exist only in our imaginations.

In the literal – composed of letters – sense, characters in books (person-characters, the apparently animate beings we imagine while reading) are utterly mechanical. Do you want to know if Victor lives through his experiences with his own monster? You have only to look at the last page of the novel. Indeed, no matter how many times we read the novel, the end is always the same. I believe – and I believe that you believe – that the end was the same even before we read the novel. In other words, the words Victor utters, the deeds he does and that are done to him, and all their consequences are as utterly fixed – engraved – as the trajectory of a bullet shot by a known charge through a rifle of known dimensions at the distant heart of our desire. We want Victor to appear to have choice; we feel suspense as he does or doesn't do one thing or another; but that choice is only an illusion. Characters – person-characters – are inferences we make from the words we read in letter-characters and to which we attribute the characteristics (there is that word again!) that we attribute to people. Although characters are obviously mechanical, we take them to be animate.

The distinction between the animate and the mechanical exists not only in our stories, like Genesis and *Frankenstein*, but in our very language. A living man may suffer a flesh wound, but not a meat wound. Only dead flesh is meat. A living calf has muscle; from a dead one we take veal. When a microphone amplifies my voice, it is live; when my flashlight burns out, its batteries are dead. It's time for bed; kill the TV. Is Dolly still hungry? Is she hurt? Let's take her (not it) to the doll hospital. We engage a vocabulary of life to recognize animation or impute animation to the mechanical.

Pinocchio understood this distinction (Collodi 10), and so did Diktor. A real character, a real person-character, we take to be animated, to have a soul. We can train our deepest knowledge of human psychology on a well devel-

oped character. We can say that Victor became too egotistical, which separated him from society, alienated him. The symbol – the breathing symbol – of his intellectual achievement and narcissistic withdrawal was the monster.

“Psychology” comes from the Greek “psyche,” meaning “soul” or “breath” (OED).

From the first animist who saw spirits in stones to the modern driver who feels grateful for a car that has “served me well,” we both recognize and transgress what we take to be the fundamental boundary between the animate and the mechanical.

In all narratives, we find characters, even if only the implicit character of the narrator. In most fiction, the imputation of animation to the mechanical remains transparent; while reading *Moby Dick*, we don’t say, “Ah, but Ahab is only a character in a book.” In some fictions, however, and most frequently in fantastic fictions that, by definition, play with their own narrative ground rules (Rabkin 41), characters are sometimes held up for ontological reexamination. Early in *Alice in Wonderland*, our heroine, in a house inside a tree, has inexplicably grown too big to get out. “When I used to read fairy tales, I fancied that kind of thing never happened, and now here I am in the middle of one! There ought to be a book written about me...!” (Carroll 59) In science fiction, which is the fantastic genre most centrally concerned with the consequences and possibilities of knowledge (“science” from the Latin “*scientia*,” “knowledge” [OED]), and particularly of (theoretical) science and (functional) technology, we are most likely see the consequences of failing to honor that dichotomy between the animate and the mechanical.

Nathaniel Hawthorne considered this matter from several viewpoints, as we can see in “Dr. Heidegger’s Experiment” and “The Artist of the Beautiful.” The aged Dr. Heidegger has an elixir that restores age to youth. He demonstrates it to four old “friends” of his, a woman and three men, by using it on a dried flower, which blooms. They implore him for a taste, take it, and become young themselves, suddenly losing the propriety of age as the men vie foolishly for the woman and she becomes a juvenile coquette. Then, as we soon real-

ize Heidegger expected, the flower dies again, its petals falling to the floor. The old-young friends become desperate, and as they senesce, they resolve wildly to leave for Florida in search of the Fountain of Youth. Heidegger, we have learned, lost his fiancée many years earlier through the failure of his own science. His present experiment is not with the elixir but with the friends-turned-victims. By filling them with the illusion of rejuvenation, he destroys their philosophical acceptance of mechanical demise and embitters them, too. His misery wants company, the misery of mechanical decay, mortality.

In “The Artist of the Beautiful,” the eponym fails at love because he seems too dreamy to his desired one and her thoroughly practical father. He then spends years improving his mechanical skills until, as a gift to her – now married and a mother – he presents the highest product of his art in a gorgeously inlaid box. The little family and the practical father all acknowledge that the box, which the former suitor had made, is very “pretty.” When the woman opens it, a butterfly unfolds and then flits about. “Is it alive?” the mother asks, for “she could not satisfy herself whether it was indeed a living creature or a piece of wondrous mechanism.” When the artist indicates the butterfly is mechanical, the husband exclaims, “Well, that does beat all nature!” (216-217) The baby holds out his hand, the butterfly lands, and the child who shares his practical “grandsire’s . . . expression in his face” (220), crushes it in his fist. But the artist does not despair. We recognize what his long labor of love has taught him: there is a fixed boundary, whether we recognize it or not, between the realms of the animate and the mechanical. Satisfaction does not come from railing against the impossible – like regaining lost love or making the mechanical animate – but by expressing oneself as beautifully as one can. The Artist of the Beautiful had no children, and his butterfly was misunderstood, but that very misunderstanding demonstrated for him a completeness of success that thoroughly satisfied.

A well written story helps us imagine characters so successfully that even when they die, we may be satisfied. All great writers, Hawthorne seems to imply, whether writing of automata or setting person-characters in motion, are Artists of the Beautiful.

In *We*, perhaps the premier dystopia of the twentieth century, Yevgeny Zamyatin's characters inhabit a future "United State" in which all are known as "numbers." The protagonist, D-503, is the Chief Builder of the *Integral*, a space ship to be used to discover extraterrestrial aliens. The book begins with D-503 protesting that "This [which he is writing] is merely a copy, word for word, of what was published this morning in the State newspaper" (3). Then follows an article about the ship and its good progress to date and its mission. "... If they [the aliens who may be found] will not understand that we are bringing them a mathematically faultless happiness, our duty will be to force them to be happy" (3). The irony is clear. One cannot impose happiness. The expression of a "mathematically faultless happiness" foregrounds our typically silent understanding that happiness cannot be mechanical. Poor Diktor. And, if we are mechanical, poor us.

The Power of Speech: Fairy Tales and the Turing Test

Although the most obvious act of rebellion for D-503 is his attempt to co-opt the *Integral* for the resistance to the United State in which the Well Doer sees everything, all live according to a Table of Hours, and the Lex Sexualis decrees that "Any Number may obtain a license to use any other Number as a sexual product" (22), in fact his rebellion begins much earlier. It may seem to begin after I-330 (who we later learn is a resister sent to seduce him) decenters this would-be solid citizen, that is, this integral, rational number. He becomes troubled by his feelings for her and a Guardian takes him to a doctor who concludes that

"[...] it *is* too bad. Apparently a soul has formed in you."
A soul? That strange, ancient word that was forgotten long ago...
"Is it... very dangerous?" I stuttered.
"Incurable" (pp. 84-85).

tutto ha terminato la lezione e che anche se lei dicesse che è bravo, non sarebbe abbastanza? Lui non era un amante, tanto meno un amore, ma solo qualcuno – qualcosa – con stile. Anche avendo il vigore di una macchina e i programmi di tutti gli esperti di sesso dell'universo, per una donna vorace e voluttuosa avrebbe al massimo compiuto tutti i movimenti possibili ma senza mai ottenere il riconoscimento del proprio essere, continuando ad esistere semplicemente come oggetto. Che tristezza. E non solo, naturalmente, per Diktor, il robot dei fumetti, il pene sempre eretto, ma per qualsiasi ragazzo che avesse fantasie da stallone (*stud*, che in inglese antico aveva il significato di “sostegno, supporto”, nel senso di “palo” [OED]).

Dal mostro di Frankenstein in poi, la fantascienza ci offre personaggi che bramano amore. Che peccato che Iran non sia così. Che cosa terribile per Louise Baltimore che il suo migliore amico sia “solo” una macchina. Oppure lo stesso vale per tutti noi? Siamo forse tutti macchine predisposte per sven- dere l'illusoria sensazione di un'anima, per quanto cara essa possa essere, se solo scopriamo qual è il numero giusto da digitare sul nostro Penfield? In un senso più profondo, cosa significa darsi per amore? Dare il proprio essere per amore? Non si sentirebbe meglio Diktor, e non sarebbero confortate le nostre fantasie, se potessimo semplicemente accettare le nostre nature meccaniche? Nell'ambito della fantascienza più che in ogni altro, ci troviamo di fronte e abbiamo la possibilità di mettere alla prova noi stessi come macchine dell'amore.

L'Animato contro il Meccanico

L'espressione “macchine dell'amore” (“love machines”) ha almeno due significati. Per un determinista noi siamo macchine dell'amore con l'impellenza di riprodursi, come osserva Richard Dawkins in *The Selfish Gene*. Possiamo provare amore, dare amore, desiderare amore, dare valore all'amore, amare i nostri genitori, i nostri figli, persino i nostri vicini e il nostro paese

e quelli che mangiano e parlano come noi, ma tutto ciò non è che una serie di epifenomeni, manifestazioni coscienti dell'irrefrenabile impulso del DNA di riprodursi. Possiamo sentire di essere animati, dotati di un'anima, ma siamo meccanici, soggetti a forze e fenomeni che la scienza può spiegare – se non ora, in futuro – senza necessariamente ricorrere allo spirito.

“Spirito” ha la stessa origine di “ispirare, espirare, respirare”, tutte parole che provengono dal latino *spiritus*, “respirare” e “respiro vitale”, e “spirare”, che significa “respirare” (Simpson). La respirazione si compie nel ciclo di inspirazione ed espirazione ma l'inspirazione, come “spirito” ha significati che vanno al di là dell'ambito meccanico. Il petto che si gonfia fin quasi ad esplodere quando una persona che sta per affogare riaffiora all'aria, il primo respiro di un bambino, gonfiarsi il petto per orgoglio, questi momenti di “inspirazione” ci ricordano che Dio “soffiò nelle narici [di Adamo] il respiro vitale; l'uomo divenne anima vivente” (Gen. 2:7). Essere ispirati significa avere un'anima. “Adamo” in Ebraico è un colore rossastro (Gesenius), un colore associato ad un tipo di creta. La creta non era né più né meno pesante prima che Dio soffiasse nelle narici di quel volto che aveva modellato a Sua immagine, eppure noi umani sentiamo che quell'inspirazione ha segnato una differenza categorica. Fin dai primi momenti, abbiamo sentito che esiste una dicotomia tra l'animato e il meccanico. La semplice creta – come i robots – è meccanica; noi no. In un certo senso possiamo anche paragonarci a delle macchine – dopotutto ci possiamo rompere – ma siamo macchine dell'amore, macchine che amano.

Il secondo significato dell'espressione “macchine dell'amore” è imperativo, e in realtà noi amiamo davvero le macchine. Siamo guidati dalla tecnofilia in tutti i suoi aspetti, dal feticismo per le scarpe alla mania per le macchine nuove, non importa se pensiamo di indossare le scarpe o guidare le macchine. Anzi, entrambi i casi sono validi: il nostro rapporto con gli oggetti è complesso e spesso proiettante. “Dolly dice che ha fame,” dice un bambino al genitore. In *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, in un mondo quasi privo di vita biologica non umana, la gente si prende cura di animali domestici robot per soddisfare la propria anima, proprio come milioni di persone negli

anni '90 hanno comprato e si sono presi cura di un animaletto domestico digitale chiamato tamagotchi. Può sembrare assurdo che, sapendo che i tamagotchi erano semplici dispositivi programmati, la gente si fosse affezionata a loro e non vedesse l'ora di "nutrirli" e "cambiargli l'acqua" – digitalmente, naturalmente – sicuri che l'animaletto non sarebbe morto. Eppure, se qualcuno falliva e l'animaletto moriva, la gente cadeva in depressione (Lawson). A pensarci bene, tutto ciò è forse meno assurdo che comprensibile perché tutti noi, virtualmente, proviamo queste sensazioni per i personaggi delle storie che conosciamo. Ci siamo rattristati tutti alla morte di un eroe, temiamo per le sorti di un'eroina, ci sentiamo vicini ad una vittima fittizia e le storie che finiscono con un ricongiungimento ci rendono felici.

La parola "personaggio" o "carattere" viene dal greco *charakter*, "strumento per fabbricare o incidere, imprimere, stampo, segno distintivo, natura distintiva". *Charakter* in sé viene dal greco *charattein*, "affilare, tracciare solchi, incidere" (OED). Questa accezione del termine "carattere" la ritroviamo nei "caratteri" dell'alfabeto. Una volta essi venivano graffiti nella pietra e incisi nella creta con uno stilo; oggi sono dati dall'inchiostro sulla pagina o da segni elettronici su uno schermo. Dio fece il suo marchio nella creta ("All'inizio era la Parola, e la Parola era con Dio, e la Parola era Dio" [Giovanni 1:1]) e il primo carattere nella Bibbia prese vita.

In senso letterale, nei libri non ci sono caratteri nel senso di persone ma solo caratteri nel senso di lettere. Se immaginiamo Victor Frankenstein e il suo mostro, Rick Deckard e Iran, Louise Baltimore e Sherman, lo facciamo senza l'aiuto visuale di Forest fornito – io non l'ho fatto di proposito – a Barbarella e Diktor. Un personaggio-persona non può esistere in un libro ma solo nella nostra interpretazione del libro, nel modo in cui lo immaginiamo. Un personaggio-persona è una deduzione che facciamo a partire dalla lingua che ce lo rappresenta attraverso i caratteri. E siamo noi a dotare questi personaggi-persone di respiro, ispirazione, anima.

Il primo giorno in cui si mise a discutere l'inquietante racconto di Henry James *The Turn of the Screw*, nel 1965, Jonathan Peale Bishop chiese alla sua

classe di specializzandi in Letteratura Inglese (me compreso) di improvvisare una descrizione scritta della protagonista, la governante. Obbedimmo tutti. La mia governante aveva lunghi e fluenti capelli scuri. Quella di un altro studente era bionda. La mia era alta e snella. Quella di un altro era di media taglia e media altezza. Giravamo per la stanza ascoltando con stupore il breve paragrafo di ognuno, ogni volta diverso. A quel punto Bishop annunciò che, a parte la parola “giovane”, non c’era nessun’altra descrizione di lei nel racconto.

Bishop aveva voluto mostrarci il potere evocativo della scrittura di James; e credo che, comunque, fosse anche incidentalmente riuscito a dimostrare qualcosa sulla natura del personaggio in sé. Nel senso che i personaggi sono persone, non esistono sulla pagina; esistono solo nella nostra immaginazione.

In senso letterale – vale a dire composto di lettere – i personaggi dei libri (personaggi-persone, quegli esseri apparentemente animati che immaginiamo mentre leggiamo) sono totalmente meccanici. Volete sapere se Victor sopravvive all’esperienza con il proprio mostro? Non dovete far altro che andare all’ultima pagina del romanzo. In verità, non importa quante volte leggiamo il romanzo, la fine è sempre la stessa. Io credo – e credo che anche voi crediate – che la fine fosse la stessa anche prima che leggesimo il libro. In altre parole, le parole pronunciate da Victor, le azioni che compie e quelle che subisce, e tutte le loro conseguenze sono fissate – incise – tanto quanto la traiettoria di una pallottola sparata da una guardia nota con una carabina di dimensioni conosciute in direzione del cuore lontano del nostro desiderio. Noi vogliamo che sembri che Victor abbia una scelta; restiamo in sospeso prima di sapere se farà o non farà qualcosa; ma quella scelta è solo un’illusione. I personaggi – personaggi-persone – sono deduzioni che traiamo dalle parole che leggiamo in caratteri-lettere e alle quali attribuiamo le caratteristiche (ecco di nuovo quella parola!) che attribuiamo alle persone. Anche se i personaggi sono ovviamente meccanici, noi li consideriamo animati.

La distinzione tra animato e meccanico non esiste solo nelle nostre storie, come *Genesis* e *Frankenstein*, ma anche nella nostra stessa lingua. Un uomo

vivo può subire una ferita nella carne ma non nella polpa. Solo la carne morta è polpa. Il piccolo di una mucca vivo ha i muscoli; quando è morto quei muscoli li chiamiamo vitello. Quando un microfono amplifica la mia voce, parlo dal vivo; quando la mia torcia si spegne sono le batterie che sono morte. Quando è ora di andare a letto ammaziamo la TV. Dolly ha ancora fame? Le fa male qualcosa? La portiamo all'ospedale delle bambole (come fosse una persona). Per riconoscere o attribuire l'animato al meccanico, impieghiamo le parole che descrivono la vita.

Pinocchio capiva questa distinzione (Collodi 10), esattamente come Diktor. Un personaggio reale, un vero personaggio-persona, noi lo consideriamo vivo, dotato di un'anima. Possiamo esercitare la nostra più profonda conoscenza della psicologia umana su un personaggio ben sviluppato. Possiamo dire che Victor è diventato troppo egoista, il che lo ha separato dalla società, lo ha alienato. Il simbolo – il simbolo vivente – del suo successo intellettuale e del suo narcisistico ritiro è il mostro.

“Psicologia” viene dal greco “psiche”, che significa “anima” o “respiro” (OED).

A partire dal primo animista che vide spiriti nelle pietre fino al moderno guidatore che prova gratitudine per un'automobile “che mi ha servito bene”, noi riconosciamo e trasgrediamo allo stesso tempo quello che consideriamo il confine fondamentale tra l'animato e il meccanico.

In tutte le narrazioni troviamo dei personaggi, anche se si tratta unicamente del personaggio del narratore implicito. Nella maggior parte delle storie, l'attribuzione di un'anima al meccanico resta trasparente; leggendo *Moby Dick* non diciamo “Ah, ma Ahab è solo un personaggio di un libro”. In alcune storie, tuttavia, e soprattutto in quelle fantastiche che, per definizione, giocano con i propri fondamenti narrativi (Rabkin 41), i personaggi sono a volte bloccati e sottoposti ad un riesame ontologico. *Alice nel paese delle meraviglie*, la nostra eroina dell'infanzia, in una casa ricavata in un albero, è inesplicabilmente cresciuta tanto da non poterne uscire. “Quando leggevo le fiabe pensavo che quelle cose non potessero mai accadere e ora eccomi qui, proprio

nel mezzo di una situazione simile! Dovrebbe esserci un libro su di me...!” (Carroll 59). Nella fantascienza, che è il genere fantastico più spiccatamente interessato alle conseguenze e alle possibilità della conoscenza (“scienza”, dal latino *scientia*, “conoscenza” [OED]), e particolarmente della scienza (teoretica) e della tecnologia (funzionale), abbiamo più probabilità di vedere cosa succede quando non si rispetta quella dicotomia tra animato e meccanico.

Nathaniel Hawthorne ha considerato questa questione da diversi punti di vista, come si vede ne *Dr. Heidegger's Experiment* e in *The Artist of the Beautiful*. L'anziano Dottor Heidegger possiede un elisir che fa ritornare giovani. Lo dimostra a quattro vecchi amici, una donna e tre uomini, usandolo su un fiore appassito che rifiorisce. Gli amici ne implorano un sorso, lo prendono e diventano di nuovo giovani, perdendo all'improvviso il senso del decoro, gli uomini gareggiando stupidamente per la donna che a sua volta è diventata una puerile civetta. Ben presto scopriamo però che, come Heidegger si era aspettato, il fiore appassisce di nuovo, lasciando cadere i petali a terra. I vecchi giovani amici cominciano a disperarsi e, mentre invecchiano di nuovo, decidono all'improvviso di lasciare la Florida e andare in cerca della Fontana della Giovinezza. Heidegger, come abbiamo appreso, ha perso la sua fidanzata molti anni prima a causa del fallimento della sua scienza. Il suo esperimento attuale non è sull'elisir ma sugli amici trasformati in vittime. Dandogli l'illusione di poter ringiovanire, egli distrugge la loro filosofica accettazione del crollo meccanico e ne suscita l'amarezza. La sua infelicità vuole compagnia, l'infelicità del decadimento meccanico, la mortalità.

In *The Artist of the Beautiful* l'eponimo fallisce in amore perché appare troppo sognatore alla sua amata e al suo pratico genitore. Egli passa, quindi, anni a migliorare le sue abilità meccaniche finché un giorno presenta alla donna – ormai moglie e madre – il più alto prodotto della sua arte in una scatola meravigliosamente intarsiata. La famigliola e il pratico padre riconoscono tutti che la scatola, fabbricata dall'ex-pretendente di lei, è molto “carina”. Quando la donna la apre, ne esce una farfalla, che inizia a svolazzare. “Ma è viva?” chiede la madre, perché “non riusciva a capire se si trat-

tava davvero di una creatura vivente o di un incredibile marchingegno”. Quando l’artista afferma che la farfalla è meccanica, il marito esclama “Bene, questo batte in tutto e per tutto Madre natura!” (216-217). Il bambino allunga una mano, la farfalla vi si posa e lui, che condivide la pratica “espressione facciale di suo nonno” (220), la stritola nel pugno. Ma l’artista non si dispera. E noi capiamo cosa la sua lunga fatica d’amore gli ha insegnato: esiste un confine ben preciso, che lo riconosciamo o no, tra il regno dell’animato e quello del meccanico. La soddisfazione non viene dall’inveire contro l’impossibile – come riguadagnare un amore perduto o animare il meccanico – ma dall’esprimere se stessi nel più bel modo possibile. L’Artista del Bello non ha avuto figli e la sua farfalla non è stata capita, ma quello stesso fraintendimento ha dimostrato per lui una pienezza di successo totalmente soddisfacente.

Tutte le storie ben scritte ci aiutano ad immaginare i personaggi così bene che quando essi muoiono possiamo anche provare soddisfazione. Tutti i grandi scrittori, come Hawthorne sembra suggerire, sia che scrivano di automi o che mettano in movimento personaggi-persone, sono Artisti del Bello.

In *We*, che è forse la prima distopia del ventesimo secolo, i personaggi di Yevgeny Zamyatin abitano un futuro “Stato Unito” dove tutti sono conosciuti come “numeri”. Il protagonista, D-503, è il Capo Costruttore dell’*Integrale*, una nave spaziale predisposta per la scoperta di alieni extraterrestri. Il libro inizia con D-503 che protesta perché “Questa [che egli sta scrivendo] non è che una copia, parola per parola, di ciò che è stato pubblicato questa mattina nel giornale dello Stato” (3). Poi segue un articolo sulla nave, i suoi progressi e la sua missione. “...Se essi [gli alieni che potrebbero essere trovati] non capiranno che gli stiamo portando una felicità matematicamente perfetta, sarà nostro dovere costringerli ad essere felici” (3). L’ironia è trasparente. Non si può imporre la felicità. L’espressione di una “felicità matematicamente perfetta” mette in luce il fatto che, in modo tipicamente silenzioso, sappiamo bene che la felicità non può essere meccanica. Povero Diktor. E se siamo anche noi meccanici, poveri noi.

Edoardo Sant'Elia

Marionette dal futuro

Non è mai sbagliato porre delle domande. Apparentemente illogiche, sottilmente capziose, distrattamente astute, le domande non sono mai innocenti: scavano solchi, sondano piste inesplorate, conducono per vie traverse in territori dall'ingannevole geografia; piantano paletti, tracciano confini, penetrano in profondità, producono ferite che altre domande impediscono di rimarginare; e le risposte – quando giungono – non procurano alcun sollievo, non offrono riparo, sono troppo oscure o definitive.

“È in un deserto, cammina sulla sabbia... a un tratto abbassa lo sguardo... guarda in basso e vede una testuggine... lei allunga la mano e rovescia la testuggine... la testuggine con il ventre esposto al sole cocente agita le zampe e cerca di raddrizzarsi, ma non ci riesce, non senza il suo aiuto. Ma lei non l'aiuta... Perché no, Leon?”. Non è un apologo, è un test. Snocciolato con saccente pazienza, interrotto più volte da osservazioni difensive e guardinghe che tradiscono un disagio evidente, ha il preciso scopo di provocare reazioni emotive. E ci riesce: Leon Kowalski, ingegnere addetto allo smaltimento rifiuti, nuovo impiegato da sei giorni in servizio presso l'archivio, finisce per sparare al suo interlocutore. Kowalski è un Replicante; chi lo interroga fa parte di un'unità speciale della polizia, l'Unità Blade Runner, addestrata per snidare ed eliminare – in gergo si chiama “pensionamento” – questi robot in tutto simili agli esseri umani ma con facoltà fisiche ed intellettuali nettamente superiori.

Le domande risultano altrettanto insidiose ma più dirette e strazianti quando sono i Replicanti a porle. “Sì. Domande”, intavola l'argomento con sempli-

cità e con un soave sorriso Roy Batty, modello da combattimento con autosufficienza massima, il loro capo. E procede, preciso, essenziale: “Morfologia. Longevità. Date di attivazione”. Inutilmente il tecnico a cui si rivolge, tremando per il freddo – lavora in un laboratorio a temperature inferiori allo zero e Kowalsky gli ha appena strappato la tuta – oppone di essere un innocuo specialista: “Sono solo un fabbricante di occhi!”. I Replicanti non s’accontentano: vogliono andare fino in fondo, vogliono conoscere il segreto della creazione, della loro creazione. Hanno poco tempo e non intendono sprecarlo. Sono automi ma avvertono il senso della fine, li rode e li corrode qualcosa che va oltre il meccanismo, l’oscura percezione di un senso, di una coscienza; di un’anima.

Le domande non poste galleggiano stagnanti in una rancorosa terra di nessuno; sono lì, tangibili, disponibili: ma destinate all’oblio. Evitarle, sembra far parte del gioco. Il dottore che osserva la paziente ricoverata in isolamento compiere faticosi esercizi di ginnastica e racconta ai visitatori l’assurda storia di quella donna, convinta d’essere la madre di un eroe, un ragazzo destinato a salvare il mondo eppure in pericolo perché ben presto giungerà dal futuro un Terminator incaricato di eliminarlo, lo stesso dottore che nel suo studio ascolta con scettica, rassegnata professionalità i buoni propositi della donna, intenta a rinnegare in maniera poco convincente le proprie ossessioni, ha già le idee chiare: non c’è alcun confronto con la paziente, nessun tentativo di allacciare un dialogo; la diagnosi e la relativa cura sono invariabilmente confermate e prescritte.

Le domande inevase, i quesiti lanciati e non raccolti, brillano per un attimo, fuoco fatuo dall’invisibile scia che si spande nell’aria senza lasciare traccia. Quando il Terminator ‘buono’ – giunto sulla Terra per proteggere il ragazzo che si porrà a capo della resistenza umana contro i robot – viene fermato mentre sta per dare il colpo di grazia ai suoi occasionali nemici e chiede perché non possa finirli, il ragazzo, che lo ha prima incitato e poi bloccato, non sa cosa rispondere; si limita a ripetere, con cipiglio convinto e confuso al tempo stesso, “Perché non puoi!”. Non c’è condanna morale della

violenza, manca una dialettica interiore, il precetto si consuma nella sua enunciazione; e l'automa senz'anima si ferma, obbedendo all'ordine, perché è stato programmato non solo per uccidere ma anche per obbedire a quel cucciolo di uomo.

La fantascienza, qui cinematografica, è ovviamente un terreno privilegiato dell'eterno conflitto che vede contrapposte – quando non complici – le aspirazioni dell'anima e le esigenze dell'automa. Anche altri contesti, tuttavia, hanno posto in maniera egualmente esplicita il rapporto tra l'uomo e le sue creazioni, un rapporto mai semplice, laddove gli iniziali entusiasmi troppo spesso si sono tradotti in un'inversione di ruoli desiderata e temuta assieme.

Agli inizi dell'Ottocento e poi sul principio dello scorso secolo questa dialettica è passata attraverso le ragioni del palcoscenico. Un palco ridotto, dapprima: Heinrich von Kleist, ne *Il teatro delle marionette*, saggio tanto breve quanto denso e irriducibilmente enigmatico, paragona la capacità artistica di un primo ballerino dell'opera a quella di una marionetta. È lo stesso danzatore a pronunciarsi in favore della sua controparte: frequentatore di quei piccoli teatri, al suo perplesso interlocutore espone con imparziale lucidità i pregi di un meccanismo mosso, al contrario di ciò che comunemente si pensa, non da miriadi ma da pochi fili. Il segreto è governare per ogni movimento il relativo centro di gravità: toccato quello, il ritmo giunge conseguente, esatto, fluido; e, soprattutto, senza alcuna forma di affettazione:

L'affettazione appare, come voi sapete, quando l'anima (*vis motrix*) si trovi in qualche altro punto che nel centro di gravità del movimento. Ora come il macchinista in fondo per via del filo ha in suo potere proprio questo punto: così tutte le altre membra sono, quello che devono essere, morte, meri pendoli, e seguono la pura legge di gravità, eccellente proprietà che invano si ricerca nella massima parte dei nostri danzatori. (p. 13)

Nei ballerini in carne ed ossa l'anima, ovvero la forza motrice, vaga a seconda degli sforzi, e di là dalle figurazioni rappresentate – anche le più delicate, le

più simboliche – si colloca nelle vertebre o addirittura nel gomito. Le stesse assi del palcoscenico, pur lievemente calpestate, sono nemiche del danzatore:

Le marionette hanno bisogno del terreno solo, come gli elfi, per sfiorarlo, e rianimare l'impeto delle membra col momentaneo ostacolo. Noi invece ne abbiamo bisogno per posare su di esso e ristorarci dallo sforzo della danza: un momento che certo non è danza e da cui non si lascia ricavar nulla, altro che scartarlo quanto più si possa. (p. 14)

La superiorità del fantoccio di legno, prosegue il ballerino, è proprio nel suo essere senza coscienza. E per dimostrarlo racconta di quel giovane che, in sua presenza, davanti ad uno specchio compie un gesto di inaspettata grazia, una posa statuaria frutto del caso; sfidato a ripetersi, per vincerne la vanità, il giovane se ne scopre incapace malgrado i numerosi tentativi, caparbiamente reiterati anche nei giorni successivi. La grazia appena sfiorata si rivela incatturabile coscientemente ed alla fine, nel giro di un anno, il giovane, frustrato, deluso, smarrisce tutta la sua incantevole leggerezza. Alla marionetta non potrebbe accadere: senza le interferenze della coscienza, il gesto grazioso è replicabile all'infinito.

Vanità, interferenze. Ostacoli insormontabili anche per Edward Gordon Craig che, un secolo dopo le riflessioni di Kleist – siamo ai primi del Novecento, ora – torna sull'argomento ponendo al centro del ragionamento l'attore di prosa, la sua presunta capacità di riprodurre nei gesti, attraverso i pensieri, l'essenza, l'anima del personaggio incarnato. Ma entrare nella pelle del proprio personaggio, come usa dirsi nel gergo teatrale, è un'ambizione assieme riduttiva e velleitaria; in questa prospettiva gli attori si limitano ad impersonare, a scattare delle fotografie in movimento, laddove dovrebbero piuttosto interpretare; e così facendo risultano semplici imitatori. Né potrebbe essere altrimenti: per quanti sforzi facciano, il loro corpo, oggetto della rappresentazione, non potrà mai obbedir loro con assoluta precisione, non potrà mai essere piegato di sera in sera ad esprimere nell'identico modo le

sensazioni volute; tutto rimane affidato al caso, alla forma fisica e mentale, all'ispirazione. Poiché, dunque, è impossibile per il corpo divenire lo schiavo assoluto della mente, sui palcoscenici

Non dovrebbe più esserci una figura viva atta solo a confonderci, facendo tutt'uno di "quotidiano" e arte; non una figura viva nella quale siano percettibili le debolezze e i tremiti della carne. L'attore deve andarsene ed al suo posto deve intervenire la figura inanimata – possiamo chiamarla la Supermarionetta, in attesa di un termine adeguato. (p. 49)

La marionetta, per Craig, non è un semplice trastullo di bambini, uno svago per anime semplici. Dietro la sua rigorosa fissità, nelle membra slogate che i fili ricomporranno in elegante scenografia, negli occhi dalle orbite sbarbate che comprendono tutto senza osservare nulla, la marionetta s'imparenta con gli antichi dei, recupera una bellezza algida, incontaminata, che non lascia trasparire la traccia provvisoria di alcun artefice. La serenità mitologica del fantoccio di legno è assoluta: qualsiasi sentimento può essere espresso, senza essere incrinato dalle emozioni; qualsiasi gesto può essere rappresentato, con la certezza di non essere mai accidentale.

È lo strumento perfetto, rigido e malleabile assieme, animato da una vitalità intermittente quanto docile, insensibile a tutto ciò che non rientri nell'esatta stringente poetica di cui volta a volta si pone al servizio. Uno strumento, tuttavia, ora decaduto, ridotto a meschino pupazzo da fiera, in cui appena si può scorgere la passata funzione. Ed è il motivo per cui occorre spingersi più avanti, con uno slancio dell'immaginazione che traduca coerentemente le premesse poste:

dobbiamo creare la Supermarionetta. La Supermarionetta non competerà con la vita – ma piuttosto andrà oltre. Il suo ideale non sarà la carne e il sangue ma piuttosto il corpo in catalessi: aspirerà a vestire di una bellezza simile alla morte, pur emanando uno spirito di vita. (p. 51)

quella posteriore, rielaborata e curata personalmente dal regista: *Blade Runner The Final Cut* (2007).

Terminator 2-Il Giorno del Giudizio (Terminator 2-Judgment Day), 1991; regia: James Cameron; sceneggiatura: James Cameron & William Wisher; interpreti principali: Arnold Schwarzenegger (Terminator modello T-800), Linda Hamilton (Sarah Connor), Robert Patrick (Terminator modello T-1000); origine: USA; durata: 136'.

Heinrich von Kleist, *Il teatro delle marionette*, traduzione di Leone Traverso, Genova, il melangolo, 1978

Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1971

Marionettes from the Future

It is never wrong to ask questions. On the surface illogical, subtly misleading, distractedly astute, questions are never innocent: they cut furrows, sound unexplored trails, they insidiously lead into territories of a deceptive geography; they put up fences, draw borders, penetrate into the deepest recesses, they cause wounds that other questions will not let heal; and the answers – when they come – do not bring any relief, they do not offer shelter, they are too obscure and final.

“You’re in a desert walking on the sand... all of a sudden you lower your eyes... you look down and see a tortoise... you reach out your hand and flip it on its back... the tortoise with its belly in the baking sun beats its legs trying to turn itself over again, but it can’t, not without your help. But you don’t help it.. why not, Leon?” This is not an apologue, it is a test. Hulled with a self-opinionated patience, interrupted several times by defensive and dis-

trustful remarks that betray an unmistakable unease, it has the specific aim of provoking emotional reactions. And it does: Leon Kowalski, waste disposal engineer, new employee, has been working in the archives for six days, ends up by shooting his interlocutor. Kowalski is a Replicant; his interrogator is a member of the special police squad, the Blade Runner Unit, trained to hunt down and eliminate – in jargon “retirement” – these robots that are visually indistinguishable from human beings but whose physical and intellectual faculties are noticeably superior.

The questions are just as insidious but more direct and harrowing when it is the Replicants that ask them. “Yes. Questions”, Roy Batty, a combat model with the maximum lifespan, their leader, broaches the subject simply and with a soft smile. And he continues, exact, essential: “Morphology. Longevity. Activation date”. The technician he addresses, who is shivering with cold – he works in a laboratory where the temperature is below zero, and Kowalski has just torn his lab suit – pointlessly objects that he is only a harmless specialist: “I just make the eyes!” The Replicants will not settle for his answer, they want to get to the bottom, they want to know the secret of creation, their creation. Time is running out and they do not intend to waste it. They are automatons but they sense the end, something gnaws at them, corrodes them, something which lies beyond the mechanism, the obscure perception of a spirit, of a conscience, of a soul.

The unasked questions float stagnating in an embittered no-man’s land; they are there, tangible, accessible: but destined to oblivion. Avoiding them seems to be part of the game. The doctor who watches the patient in the isolation room doing gruelling gymnastic exercises, and tells visitors the woman’s absurd story, that she is convinced she is a hero’s mother, a boy destined to save the world and yet in danger because very soon a Terminator will arrive from the future with orders to eliminate him, that self-same doctor who in his office listens with a sceptical, resigned professionalism to the woman’s good – but unconvincing – resolutions to give up her obsessions, has already made up his mind: there is no encounter with the patient, no attempt to seek

out some kind of dialogue; the diagnosis and relative treatment have been irreversibly confirmed and prescribed.

The unanswered questions, the queries launched but left ungathered, glow for an instant, a will-o'-the-wisp with an invisible trail which disperses in the air without leaving a trace. When the 'good' Terminator – on reaching Earth to protect the boy who is to be the leader of the human resistance against the robots, is stopped as he is about to deal a deathblow to his chance enemies and asks why he cannot finish them off, the boy, who first incited and then blocked him, is at a loss for an answer; he simply repeats frowning, confident but at the same time confused, "Because you can't!" There is no moral condemnation, the interior dialectics are missing, the precept is consumed as it is uttered; and the soulless automaton halts, obeying the order, because he was programmed not only to kill but also to obey that human fledgling.

Science-fiction, here cinematographic, is obviously a privileged terrain when it comes to the eternal conflict between the opposing – when not concurring – aspirations of the soul and the needs of the automaton. However, other contexts too have presented just as explicitly the relationship between human beings and their creations, a never-simple relationship where the initial enthusiasm too often expressed itself as a desired but at the same time feared role-inversion.

At the beginning of the nineteenth century and then at the onset of the last century, these dialectics passed through the themes of stage productions. A small stage, at first: Heinrich von Kleist in his "The Marionette Theatre" (or "Puppet Theatre") an essay as short as it is dense and irreducibly enigmatic, compares the artistic skill of a primo-ballerino of the Opera with a marionette's. And it is the dancer himself who sings the praises of his counterpart: a regular visitor to those small theatres, he expounds impartially and lucidly to his puzzled interlocutor on the merits of a mechanism moved, not by myriads, as is commonly thought, but by a few strings. The secret is to control the centre of gravity relative to each movement: once it is identified, the rhythm

follows as a natural consequence, precise and fluid; and, most important, without any kind of affectation.

Affectation appears, as you know, when the soul (*vis motrix*) finds itself at some point other than the centre of gravity of the movement. Like the puppeteer who because of the string has this very point in his power: and all the other limbs are what they should be, dead, mere pendulums, and follow the pure law of gravity, an excellent property which is looked for in vain in the majority of our dancers.

In flesh and blood dancers, the soul, that is to say, the driving force, wanders according to the exertion, and then in the represented figurations – even the most delicate, the most symbolic – it settles in the vertebrae or even in the elbow. The very stage boards even if only lightly trodden, are the dancer's enemy.

Marionettes need the ground only, like elves, to brush against and reanimate the impetus of their limbs with the momentary obstacle. Instead, we need it to stand on and restore ourselves from the effort of the dance: a moment which is certainly not dance and from which nothing is gained other than to get rid of it as soon as possible.

The superiority of the wooden puppet, continues the dancer, lies in the fact that it does not have a conscience. And to illustrate this, he tells about a young man who in the dancer's presence, standing in front of a mirror, executes a gesture of unexpected grace, a statue-like pose, the result of pure chance; challenged to repeat the gesture so as to punish him for his vanity, the young man finds he cannot, in spite of the numerous attempts stubbornly repeated over the following days. Grace, just barely brushed against, cannot be recaptured consciously, and finally, within a year, the young man, frustrated and disillusioned, loses his enchanting lightness. This could not happen to a marionette: if the conscience does not interfere, a graceful gesture can be replicated forever.

Vanity, interference. Insurmountable obstacles for Edward Gordon Craig too, who, a century after Kleist's reflections – we are now at the beginning of the twentieth century – returns to the subject, putting at the centre of his reasoning the theatre actor and his presumed skill at reproducing through gesture, through the mind, the essence, the soul of the portrayed character. But, to use theatrical jargon, “getting into the skin” of a character is an ambition which is both reductive and foolish; from this perspective, actors restrict themselves to impersonating and to taking photographs in motion, whereas they should interpret: this way they become simple imitators. Nor could it be otherwise: however hard they try, their body, the object of the representation, will never be able to obey them with absolute precision, it can never be bent evening after evening to express the desired sensations in exactly the same way; everything is entrusted to chance, to the physical and mental condition, to inspiration.

Therefore, since it is impossible for the body to become the mind's absolute slave, on the stage

No longer would there be a living figure to confuse us into connecting actually and art; no longer a living figure in which the weakness and tremors of the flesh were perceptible. The actor must go, and in his place comes the inanimate figure – the *Über* – marionette we may call him, until he has won for himself a better name.

For Craig, a marionette is not just a plaything for children, a diversion for simple souls. Behind its rigid fixity, in its dislocated limbs which the strings will recompose into an elegant ballet, in the wide-open eyes that understand everything without observing anything, the marionette joins the ancient gods, it reclaims an uncontaminated, cold beauty which does not show the momentary trace of any creator. The wooden puppet's mythological serenity is absolute: any feeling can be expressed without being impaired by emotions, any gesture can be represented and it will certainly never be accidental.

It is the perfect instrument, rigid and malleable at the same time, animated by a vitality which is as sporadic as it is gentle, insensitive to everything

that is nor part of exact, gripping poetics at whose service from time to time it places itself. An instrument though, which today has fallen into decline, reduced to a miserable fairground puppet, whose past function can hardly be detected. And this is why it is imperative to push ahead with the power of imagination, so that the conditions posed will be coherently translated.

[...] we must create an über-marionette. The supermarionette will not compete with life – rather will it go beyond it. Its ideal will not be the flesh and blood but rather the body in trance – it will aim to clothe itself with a death-like beauty while exhaling a liv

It is time to return to our two films. Because it is here, not on the contemporary stage, that this ideal of the perfect dancer, of the disembodied actor, of the performer moved by strings and extraneous wills developed – in different shapes and forms – but nevertheless taking to extreme and not always foreseen consequences, a design, a demiurgic aspiration which tended to separate and rise above the pulsations of the soul and the mechanical functions.

In the film which asks itself questions (“Blade Runner”, 1982) set in a hyper-technological but decadent Los Angeles in 2019 the imagination-impetus materialised in the creation of several so-called Replicants, robots most of which were programmed as combat models and used to colonise other planets; they mutinied and were outlawed. In the film in which questions are not asked or are left unanswered (“Terminator 2-Judgment Day”, 1991), also set in Los Angeles in a ‘today’ which is now the recent past, the extra drive degenerates in a not too distant future when, after a horrific nuclear holocaust, the robots unleash a ruthless war against the human race, and from opposing camps, two Terminators are sent into the past, one to eliminate, one to protect the person who is to become the leader of the human resistance.

Replicant lifespan: 4 years. Terminator lifespan: 120 years. Both man-made products that end up by rebelling against man, first class automatons

9.

giocattoli/toys

Saverino Baraldi

Bambole/Dolls

L'INDIFFERENTE



LA SCOMTROSA



LA NERVOSA



LA RAFFINATA



Massimo Bocchiola

Automi nudi e anime corazzate

Se non facesse brutti sogni, Amleto chiuso in un guscio di noce regnerebbe sugli spazi infiniti. Anche l'oplita al centro della falange – il cittadino cosciente che non vede davanti o intorno a sé, stretto tra il ferro di parenti, amici e vicini di podere; spinto da dietro a spingere lui stesso i valorosi delle prime file (difeso dallo scudo, dall'elmo e dall'unico gambale), è chiuso e destituito di ogni volontà che non sia spingere e farsi spingere, perché se si trovasse a decidere, a battersi da solo, sarebbe debole e inutile, con le sue armi pesanti – anche lui fa brutti sogni.

Certo turba i suoi sonni il sogno ricorrente di una morte senza onore, la faccia nella polvere e le spalle al nemico; e della disfatta per la città-stato, con la rovina dei raccolti e la carestia, e le donne e i fanciulli tratti schiavi. Ma il sogno più tremendo è ritrovarsi solo – senza panoplia e senza più compagni – solo con il suo corpo.

Respinto nella propria nudità, nessun velo si pone fra l'oplita e la morte (fra la sua morte e la morte degli altri, fra lui stesso e la semplice alternativa di uccidere o morire). Privo dell'armatura che barbaglia sul campo, per fare il suo lavoro non gli resta che abbandonarsi all'estasi, al furore che rende automi della morte.

Quindi stratificare protezioni, assommare diaframmi, può discostare dall'urgenza del proprio annientamento abbastanza per trovare nel nemico se

Nude Automatons and Hardened Souls



If he did not have such bad dreams, Hamlet is a nutshell would have ruled the infinite spaces. Even the hoplite at the centre of the phalanx – the responsible citizen who can not see in front or around him, between the grip of relatives, friends and neighbours; pushed from behind to push himself towards the valiant of the first row (defended by the shield, helmet and single jamb), closed and destitute by every will that is not moving on or advancing, because if he finds himself having to decide, to fight alone, he would be weak and useless, with his heavy weapons – has nightmares.

What disturbs his sleep the most is the recurring dream of a death without honour, his face in the dirt and his back to the enemy, as well as the loss of the city-state, with the ruin of the harvest and famine, with women and children being treated like slaves. However, the most terrible dream is that of being alone – without any armour or companions – with only his body.

Repulsed by his own nudity, no veil can be placed between the hoplite and death (between his own death and that of the others, between himself and the simple alternative of killing or dying). Without any form of armour that shines brightly on the battlefield, there is no other alternative than to abandon himself to ecstasy, to the passion that makes automatons of death.

Therefore stratifying protection, combining battles, can move away from the urgency of one's own annihilation enough to find the enemy in ourselves, to see beyond the naked body or hidden by coats of mail and composite materials. In his poem *The Donkey's Ears*, Douglas Dunn imagines the captain of the machine Politovskij in his ship, travelling with the rest of the Baltic

11.

Rinaldo Caddeo

Atto breve d'automi

La crepa

da una ragnatela
immobile nel soffitto

parte lentamente lungo il muro
arriva ai tuoi piedi a capofitto

Serietà

hanno facce serie davanti
parlano sottovoce

i pensieri volano in alto
di fianco si fanno le corna

Non serve

non serve rinchiudersi in casa
stringere le labbra tappare le orecchie
turarsi il naso mettersi le mani sulla faccia
il mondo ormai è entrato dentro

The crack

from a cobweb
motionless on the ceiling
slowly creeping along the wall
arriving at your feet head first

Seriousness

serious faces in front of them
they talk in a low voice
thoughts fly high
side by side fingers crossed

No need

no need to shut yourself in
purse your lips stop your ears
plug your nose hands on hips
the world is inside you

Alida Airaghi

vena dell'invisibile
e roca parola
indicibile. Sola.

*

Dentro di me candela,
luce tremula èsiti;
pallida esisti, resisti
a ogni soffio, ti agiti
quasi spegnendoti: e duri,
piccola vela in tempesta,
fiera rialzandoti.
Non ti consumi, cero
immacolato e intero.

*

Assoluta preghiera
che cancella il mio io,
silenziosa richiesta
del perdono di Dio.
Nella docile sera
sei la luce che resta.

*

Nel tutto, di tutto
capace: di strazio,
di pace. Di morte,
di vita. Ringrazio
la sorte che non si è
accanita.
Eccoti, niente.

E mi dai la mano.
Lontano come il sogno,
come l'aria innocente.
Sei battito lieve
nel cuore di neve.
Mio quieto bisogno.

*

Toccarsi l'anima
come l'ultimo bacio
prima dell'addio:
bacio che fa mio
il suo fuori di me.
Sono io il respiro,
sono io la voce.
Mi ritiro in me;
la distanza è atroce.

*

La notte addosso,
e la paura.
Il cuore trema,
di niente scosso:
spera un chiarore,
una fessura.

*

Nel tempo crollano i minuti,
portandosi dietro timori.
Dei pochi istanti vissuti,
rimangono lampi, bagliori.

and hoarse words
unspeakable. Alone.

*

Inside me candle,
flickering light you hesitate;
pale you exist, resist
every breath, you are restless
almost putting yourself out: and you last,
small sail in a storm,
proud you pick yourself up.
You do not consume yourself, tall candle
immaculate and whole.

*

Absolute prayer
which cancels my I,
silent request
for forgiveness from God.
In the docile evening
you are the light that remains.

*

In everything, of everything
capable: of torment,
of peace. Of death,
of life. Thanking
fate that it has not
tormented you.
Here you are, nothing.
You give me your hand.

Alida Airaghi

Far like a dream,
like innocent air.
You gently beat
in the heart of snow.
My still need.

*

Touching the soul
like the last kiss
before saying goodbye:
kiss that makes him mine
outside of me.
I am the breath,
I am the voice.
I draw into myself;
the distance is atrocious.

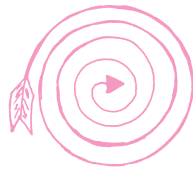
*

Night draws on,
and the fear.
The heart trembles,
by nothing moved:
hope in a glimmer,
a crack.

*

Over time the minutes collapse
bringing fear along with it.
After a few lived instances,
There are flashes, glares.

Translated by Sacha Berardo





1.

MAURIZIO FERRARIS

È professore ordinario di Filosofia teoretica nella Università di Torino, dove dirige il Labont (Laboratorio di Ontologia). È collaboratore de “Il Sole 24 ore”, direttore della “Rivista di Estetica” e condirettore di “Critique”. Directeur d’études al Collège International de Philosophie, Fellow della Italian Academy for Advanced Studies in America e della Alexander von Humbolt-Stiftung, visiting professor alla Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales di Parigi e in altre Università europee e americane. Ha scritto una quarantina di libri tradotti in varie lingue, tra cui *Storia dell’Ermeneutica* (1988), *Estetica razionale* (1997) e *Dove sei? Ontologia del telefonino* (2005, Premio filosofico Castiglioncello). Con Laterza ha pubblicato *La filosofia e lo spirito vivente* (1991), *Il gusto del segreto* (con Jacques Derrida, 1997), *L’Ermeneutica* (1998), *Guida a Nietzsche* (1999, con altri autori) e *Introduzione a Derrida* (2003). Alla sua attività è stato conferito, nel 2008, il premio filosofico “Viaggio a Siracusa”.

Professor of Theoretical Philosophy at the University of Torino, where he is the director of Labont (Ontology Laboratory). He contributes to “Il Sole 24 ore”, directs “Rivista di Estetica” (*Review of Aesthetics*), and co-leads “Critique”. He is also Directeur d’études at Collège International de Philosophie, Fellow of the Italian Academy for Advanced Studies in the States and of the Alexander von Humbolt-Stiftung. He has been Visiting Professor at Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales in Paris and in other European and American universities. His books are translated in many languages and include *Storia dell’Ermeneutica* (1988), *Estetica razionale* (1997), *Dove sei? Ontologia del telefonino* (2005, Prize of Philosophy Castiglioncello); while *La filosofia e lo spirito vivente* (1991), *Il gusto del segreto* (with Jacques Derrida, 1997), *L’Ermeneutica* (1998), *Guida a Nietzsche* (1999, with other authors) and *Introduzione a Derrida* (2003) have been published by Laterza. His activities have been awarded with the Philosophical Award “Viaggio a Siracusa” in 2008.

ERNESTO PAOLOZZI

Insegna Storia della Filosofia contemporanea presso la Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università Suor Orsola Benincasa di Napoli. Collabora con l'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, con varie riviste e con l'edizione napoletana del quotidiano "la Repubblica". Ha diretto la Fondazione "Luigi Einaudi" di Roma. Si è interessato principalmente all'estetica italiana e al liberalismo storicista, riletto criticamente come chiave d'interpretazione della modernità. Fra i vari volumi, ha pubblicato *Vicende dell'estetica* (Loffredo, 1990), *Il liberalismo come metodo* (Fondazione Einaudi, 1995), *L'estetica di Benedetto Croce* (Guida, 2002), *Il partito democratico e l'orizzonte della complessità* (Guida, 2007). Ha curato il *Carteggio tra Benedetto Croce e Thomas Mann* (1992) e l'edizione del *Profilo di Tocqueville* di Vittorio De Caprariis (1996).

He teaches History of Contemporary Philosophy at the Faculty of Education of Suor Orsola Benincasa University in Naples. He collaborates with Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, and contributes to several reviews and with the local edition of the daily newspaper "la Repubblica". He directed the Luigi Einaudi Foundation in Rome. His fields of interests are Italian aesthetic and historicist liberalism, critically reread as a key for interpreting modernity. His several books include *Vicende dell'estetica* (Loffredo, 1990), *Il liberalismo come metodo* (Fondazione Einaudi, 1995), *L'estetica di Benedetto Croce* (Guida, 2002), *Il partito democratico e l'orizzonte della complessità* (Guida, 2007). He edited the publication of the letters between Benedetto Croce and Thomas Mann, *Carteggio tra Benedetto Croce e Thomas Mann* (1992), and of the *Profilo di Tocqueville* by Vittorio De Caprariis (1996).

2.

ROMEO DE MAIO

Ha tenuto l'insegnamento di Storia Moderna presso l'Università di Napoli Federico II, dove ha fondato la prima cattedra europea di Storia del Rinascimento. È stato anche direttore della Scuola Vaticana di Biblioteconomia, *scriptor latinus* della Biblioteca Apostolica Vaticana, Honor Guest al Warburg Institute di Londra. È autore di *Michelangelo e la Controriforma* (Laterza, 1978), un classico della storiografia contemporanea. Fra gli altri suoi libri: *Bonsignore Cacciaguerra* (Ricciardi, 1964), *Società e vita religiosa a Napoli nell'età moderna* (ESI, 1971), *Pittura e Controriforma a Napoli* (Laterza, 1983), *Donna e Rinascimento* (Il Saggiatore, 1987), *Pulcinella, il filosofo che fu chiamato pazzo* (Sansoni, 1989), *Il codice Flora, una pinacoteca miniata* (Pironti, 1992), *Rinascimento senza toga* (Guida, 1999), *Cristo e la Sfinge* (Mondadori, 2001).

Romeo De Maio has taught Modern History at University of Naples Federico II, where he founded the first Chair of History of Renaissance in Europe. He has also been director of the Vatican School of Biblioteconomy, *scriptor latinus* of the Vatican Library, and Honor Guest at the Warburg Institute in London. He has written *Michelangelo e la Controriforma* (Laterza, 1978), a book that is considered as a classic of contemporary historiography. Some of his other books are: *Bonsignore Cacciaguerra* (Ricciardi, 1964), *Società e vita religiosa a Napoli nell'età moderna* (ESI, 1971), *Pittura e Controriforma a Napoli* (Laterza, 1983), *Donna e Rinascimento* (Il Saggiatore, 1987), *Pulcinella, il filosofo che fu chiamato pazzo* (Sansoni 1989), *Il codice Flora, una pinacoteca miniata* (Pironti, 1992), *Rinascimento senza toga* (Guida, 1999), *Cristo e la Sfinge* (Mondadori, 2001).

3.

PATRIZIA ROMEO TOMASINI

È autrice di un saggio scritto con Bruna Mancini, *Streghe tra vecchio e nuovo millennio*, pubblicato nel volume *Linee d'ombra* (Pellegrini, 2004). Ha tradotto il *Viaggio sentimentale in automobile* di Otto Julius Bierbaum (Dante e Descartes, 1996) e, assieme a Ciro Riccardo, l'opera fiabesca *Die Koenigskinder* di Ernst Rosmer, musicata da E. Humperdink (Edizioni Teatro San Carlo, 2002). È tra le fondatrici della rivista "Labirinti del Fantastico", diretta da Romolo Runcini, di cui è stata allieva. Ha collaborato, in qualità di sceneggiatrice, autrice dei testi e consulente linguistico a numerosi documentari prodotti dalla Regione Campania e dall'Unione Europea.

She is the author of an essay, *Streghe tra vecchio e nuovo millennio*, written with Bruna Mancini and collected in the book *Linee d'ombra* (Pellegrini, 2004). She has translated *Eine empfindsame Reise im Automobil* by Otto Julius Bierbaum (Dante e Descartes, 1996) and, together with Ciro Riccardo, the fairy tale *Die Koenigskinder* by Ernst Rosmer, set to music by E. Humperdink (Edizioni Teatro San Carlo, 2002). She is also among the founder of the review "Labirinti del Fantastico", directed by Romolo Runcini, with whom she studied. As scriptwriter, she collaborates as text editor and language consultant for several documentaries produced by Regione Campania and EU.

4.

ALDO MASULLO

È professore emerito di Filosofia Morale nell'Università Federico II di Napoli. È stato deputato al Parlamento e senatore della Repubblica, eletto da indipendente di sinistra e di centro-sinistra. Le direzioni epistemologiche ed etiche della sua ricerca convergono in una fenomenologia antropologica; intersoggettività, tempo, paticità ne sono i nodi tematici. La metafisica è criticamente vista come il tragico della ragione: necessaria e insieme impossibile. Dei suoi molti libri si segnalano: *Struttura, soggetto, prassi* (1962, 1994), *La comunità come fondamento* (1965), *Antimetafisica del fondamento* (1971), *Fichte: l'intersoggettività e l'originario* (1986), *Filosofie del soggetto e diritto del senso* (1990), *Il tempo e la grazia* (1995), *La metafisica. Storia di un'idea* (1980, 1996), *La potenza della scissione* (1997), *Paticità e indifferenza* (2003), *La filosofia morale* (2005), *Il senso del fondamento* (1967, 2008).

Professor Emeritus of Moral Philosophy at University Federico II in Naples. He has been Member of Parliament and Senator of the Italian Republic. The epistemological and ethical lines of his research converge in an anthropological phenomenology, whose key-themes are intersubjectivity, time, and paticity. Metaphysics is critically seen as the tragic of reason: necessary and impossibile as well. Among his many book, we can suggest: *Struttura, soggetto, prassi* (1962, 1994), *La comunità come fondamento* (1965), *Antimetafisica del fondamento* (1971), *Fichte: l'intersoggettività e l'originario* (1986), *Filosofie del soggetto e diritto del senso* (1990), *Il tempo e la grazia* (1995), *La metafisica. Storia di un'idea* (1980, 1996), *La potenza della scissione* (1997), *Paticità e indifferenza* (2003), *La filosofia morale* (2005), *Il senso del fondamento* (1967, 2008).

5.

DAVID PUNTER

Professor of English at the University of Bristol. He has published extensively on Gothic and romantic literature; on contemporary writing; and on literary theory, psychoanalysis and the postcolonial. His books include *The Literature of Terror*; *The Hidden Script: Writing and the Unconscious*; *The Romantic Unconscious: A Study in Narcissism and Patriarchy*; *Gothic Pathologies: The Text, the Body and the Law*; *Writing the Passions*; *Postcolonial Imaginings: Fictions of a New World Order*; *The Influence of Postmodernism on Contemporary Writing*; *Modernity*, in the *Transitions* series; and *Metaphor* in the *New Critical Idiom* series; as well as four small volumes of poetry. His most recent book, *Rapture: Literature, Addiction, Secrecy*, came out this year.

David Punter è professore di Inglese presso l'Università di Bristol. Ha pubblicato numerosi saggi sul gotico e sulla letteratura romantica, sulla narrativa contemporanea, sulla teoria letteraria, la psicanalisi e il postcoloniale. Tra i suoi libri: *The Literature of Terror* (1980); *The Hidden Script: Writing and the Unconscious* (1985); *The Romantic Unconscious: A Study in Narcissism and Patriarchy* (1981); *Gothic Pathologies: The Text, the Body and the law* (1998); *Writing the Passions* (2001); *Postcolonial Imaginings: Fictions of a New World Order* (2000); *The Influence of Postmodernism on Contemporary Writing* (2005); *Rapture: Literature, Addiction, Secrecy* (2009). È anche autore di raccolte di poesia.

6.

C. BRUNA MANCINI

È ricercatrice di Letteratura inglese presso l'Università della Calabria. Ha pubblicato saggi su Shakespeare e le riscritture contemporanee, fantastico, mostruoso, cinema e letteratura, immaginario urbano. Si occupa anche di translation e gender studies. È autrice di *Sguardi su Londra. Immagini di una città mostruosa* (2005). Ha curato e tradotto *The Mercenary Lover/L'amante mercenario* di Eliza Haywood e *Angelica, or, Quixote in petticoats/Angelica, ovvero Don Chisciotte in gonnella* di Charlotte Lennox. Insieme a Romolo Runcini ha curato il volume *Universi del fantastico: per una definizione di genere* (2009). È vicepresidente dell'Associazione Culturale Calibando, ed è una delle organizzatrici del "Festival Internazionale del Fantastico – Città di Napoli".

She teaches English Literature at the University of Calabria, and has published essays on Shakespeare, contemporary (cinematographic as well as literary) rewriting of Shakespearian texts, fantastic, monstrous, city and literature, *coffee culture* and internet. She also works on *translation* and *gender studies*. For the publishing house Liguori she has translated and edited *The Mercenary Lover / L'amante mercenario* (1726) by Eliza Haywood e *Angelica, or, Quixote in petticoats/ Angelica, ovvero Don Chisciotte in gonnella* by Charlotte Lennox (in the collection "Angelica") and has published the book *Sguardi su Londra. Immagini di una città mostruosa* (2005). She is vice-president of the Associazione Culturale Calibando and is one of the organizers of the "Festival Internazionale del Fantastico – Città di Napoli".

7.

ERIK S. RABKIN

Author or editor of over thirty books, is Professor of English Language and Literature at the University of Michigan where he currently teaches courses in fantasy, science fiction, graphic narrative, and technology and the humanities. He co-leads the Genre Evolution Project, a pioneering research team that combines qualitative and quantitative methods in the study of the evolution of American culture. He has lectured on these subjects and many others, including humor, language, pedagogy, and academic administration, in North America, Europe, and Australia.

È docente di Letteratura inglese presso l'Università del Michigan (USA), dove insegna 'fantasy', fantascienza, narrativa grafica, tecnologia e gli studi umanistici. È autore e curatore di oltre trenta libri; co-dirige il 'Genre Evolution Project', un gruppo di ricerca pionieristico che abbina metodi qualitativi e quantitativi nello studio dell'evoluzione della cultura americana. Ha partecipato a convegni in Nord America, Europa e Australia su questi argomenti ed altri, come l'umorismo, la lingua, la pedagogia e l'amministrazione accademica.

8.

EDOARDO SANT'ELIA

Poeta e saggista, ha fondato e diretto "il rosso e il nero", rivista di letteratura italiana contemporanea, progetto sviluppato in sedici numeri nell'arco di otto anni (1992-99). Come poeta ha privilegiato la forma poematica ed il registro epico, attraverso edizioni d'arte cui hanno collaborato illustratori e disegnatori, ed è presente su riviste e antologie; ultima pubblicazione, *Il circo* (2009). Come saggista ha approfondito la storia delle idee e i rapporti tra i linguaggi, partecipando e promuovendo convegni, seminari, Scuole di Alta Formazione ed occupandosi, tra l'altro, della narrativa di genere, di cinema, di fumetto, della maschera di Pulcinella; da segnalare, a sua cura, *Il teatro a Napoli negli anni Novanta* (2004).

Poet and essayist, has founded and directed “il rosso e il nero”, review of contemporary Italian literature whose project has been developed in sixteen publications along eight years (1992-1999). As poet, he prefers the poetic form and the epic register; the artistic editions of his works have seen the collaboration of illustrators and designers, and he is also present in reviews and anthologies. His latest publication is *Il circo* (2009). As essayist, he focused on the history of ideas and the relationship among languages, directing and taking part to conferences and seminars, Schools of Advanced Studies, and deepened gender narrative, cinema, comics, and the Mask of Pulcinella. As editor, he published *Il teatro a Napoli negli anni Novanta* (2004).

9.

SEVERINO BARALDI

In cinquant'anni di carriera, ha illustrato circa 240 volumi, dedicati all'avventura, alla divulgazione, alla mitologia, al mondo dei ragazzi; la sua opera più significativa è la *Bibbia* edita nel 1996 dalla Fabbri, per cui ha anche illustrato i capitoli storici dell'enciclopedia *Scoprire*. Oltre che per l'editoria italiana – da ricordare almeno *Le fiabe celebri* per la De Agostini – è stato attivo nel panorama internazionale e con l'opera *7 biografie di personaggi famosi* ha vinto in Giappone il premio Shogakukan. Per il settimanale inglese “Look and Learn”, ha prodotto tavole di argomento storico, esploratori, battaglie; da vent'anni collabora con i periodici “Famiglia Cristiana” e “Il giornalino”, e cura annualmente il popolare *Calendario di Frate Indovino*.

Severino Baraldi, in his fifty-years career has illustrated about 240 volumes, dedicated to the adventures, popularization, mythology, and the world of boys and girls; his most significant work is the *Bible* published in 1996 by the publishing house Fabbri, for whom he also illustrated the historical chapters of the encyclopaedia *Scoprire*. He has illustrated *Le fiabe celebri* for De Agostini, but he is also active in the International panorama, having won the Prize Shogakukan for *7 Biographies of Famous Characters* in Japan. He produced tables on historical subjects, as explorers and battles for the English review “Look and Learn”. Besides that, he has been collaborating with periodicals as “Famiglia Cristiana” and “Il giornalino” for twenty years, and every year he is the editor of the famous calendar *Calendario di Frate Indovino*.

10.

MASSIMO BOCCHIOLA

Insegna Traduzione letteraria all'Università di Pavia e al Master di Editoria del Collegio Santa Caterina da Siena; e Retorica e Composizione Letteraria alla IULM di Milano. Ha tradotto dall'inglese circa ottanta opere di narrativa, saggistica, poesia; tra gli autori, Pynchon, Auster, Amis, Welsh, Keruak, Morrison, Bukowski. Nel 2000 ha ricevuto il Premio Nazionale per la Traduzione del Ministero per i Beni Culturali. Ha pubblicato tre libri di versi: *Al ballo della clinica* (1997), *Le radici nell'aria* (2004) e *Mortalissima parte* (2007); suoi testi sono stati tradotti in inglese, francese, spagnolo (d'Argentina). Con lo storico Marco Sartori ha collaborato alla stesura dei saggi *Teotoburgo, 9 d. C.* (2005) e *Canne – Descrizione di una battaglia* (2008).

He teaches Literary Translation at University of Pavia and in the Master in Publishing at Collegio Santa Caterina da Siena. He also teaches Rhetoric and Literary Composition at IULM in Milan. He translated about eighty works of fiction, essays and poetry from Pynchon, Auster, Amis, Welsh, Keruak, Morrison, Bukowski and others. He was awarded with the National Prize for Translation by the Department of Cultural Heritage in 2000. As poet, he published three books: *Al ballo della clinica* (1997), *Le radici nell'aria* (2004) and *Mortalissima parte* (2007); his works has been translated in English, French, Spanish (Argentina). He collaborated with Marco Sartori to the writing of the essays *Teotoburgo, 9 d. C.* (2005) and *Canne – Descrizione di una battaglia* (2008).

11.

RINALDO CADDEO

Ha pubblicato quattro raccolte di poesie: *Le fionde del gioco e del vuoto* (1985), *Narciso* (1989) *Calendario di sabbia* (1997), *Dialogo con l'ombra* (2008), una raccolta di racconti, *La lingua del camaleonte* (2002), una di aforismi, *Etimologie del caos* (2005), e una silloge antologica di propri testi di poesia e prosa, *Siren's song*, con traduzione a fronte, edita nel 2009. Ha pubblicato saggi critici, recensioni, racconti, aforismi, traduzioni e poesie su numerose riviste, tra cui "Il cavallo dei cavalcanti", "Concertino", "Hebenon", "kamen", "La Clessidra", "il rosso e il nero", "Poesia", "Testo a fronte", "Testuale", "Il verri". È redattore della rivista milanese "La mosca".

He has published four collections of poems: *Le fionde del gioco e del vuoto* (1985), *Narciso* (1989) *Calendario di sabbia* (1997), *Dialogo con l'ombra* (2008), a collection of short stories, *La lingua del camaleonte* (2002), one of aphorisms, *Etimologie del caos* (2005), and an anthology of some of his poetical and narrative works, *Siren's song*, with facing-page translation, published in 2009. His critical essays, reviews, short stories, aphorism, translations and poems can be found in many reviews as "Il cavallo dei cavalcanti", "Concertino", "Hebenon", "kamen", "La Clessidra", "il rosso e il nero", "Poesia", "Testo a fronte", "Testuale", "Il verri". He is editor of the Milanese review "La mosca".

12.

ALIDA AIRAGHI

Ha pubblicato diverse raccolte di poesie. I primi versi sono usciti da Einaudi nel 1984 (*L'appartamento*, in Nuovi Poeti Italiani), quindi *Rosa rosse rosa* (Bertani, 1986), *Appuntamento con una mosca* (Stamperia dell'Arancio, 1991); con Lietocollelibri, tra gli altri, *Il lago* (1996) *Le mura di Verona* (1998); le ultime raccolte sono edite da Manni: *Litania periferica* (2000) *Un diverso lontano* (2003) *Frontiere del tempo* (2006). Ha collaborato con quotidiani e riviste italiane e svizzere ("Il quotidiano dei lavoratori", "L'arena", "Agorà", "Il corriere del Ticino"). Recentemente su "Italian Poetry Review" è apparso un saggio di Filippo La Porta che propone una rilettura critica di tutta la sua opera.

She has published several collections of poetry. Her first verses were published by Einaudi in 1984 (*L'appartamento*, in New Italian Poets), then *Rosa rosse rosa* (Bertani, 1986), *Appuntamento con una mosca* (Stamperia dell'Arancio, 1991) followed; with Lietocollelibri, among others she has published *Il lago* (1996) and *Le mura di Verona* (1998); her latest collections have been published by Manni: *Litania periferica* (2000) *Un diverso lontano* (2003) *Frontiere del tempo* (2006). She contributed to daily newspaper and Italian and Swiss review ("Il quotidiano dei lavoratori", "L'arena", "Agorà", "Il corriere del Ticino"). Lately Filippo La Porta has published an essay suggesting a critical interpretation of her whole work in "Italian Poetry Review".

Finito di stampare nel mese di dicembre 2009
dalla TLG-TipolitoGiglio s.r.l.
Napoli