

FATA

MORGANA

ISSN 2532-487X

web



5

FATA
MORGANA
web

Fata Morgana Web
Ottobre 2018

ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

Comitato direttivo: Alessandro Canadè (coordinamento), Pierandrea Amato, Emilio Bernini, Gianni Canova, Alessia Cervini, Felice Cimatti, Daniele Dottorini, Anne-Violaine Houcke, Ruggero Eugeni, Michele Guerra, Bruno Roberti, Rosamaria Salvatore, Christian Uva, Luca Venzi, Dork Zabunyan

Caporedattori: Massimiliano Coviello, Nausica Tucci

Redazione: Raffaello Alberti, Simona Busni, Antonio Capocasale, Dario Cecchi, Francesco Ceraolo, Deborah De Rosa, Gianfranco Donadio, Patrizia Fantozzi, Marco Gatto, Andrea Inzerillo, Angela Maiello (coordinamento), Caterina Martino, Alma Mileto, Giacomo Tagliani, Francesco Zucconi

Segreteria di redazione: Valerio Baldari, Giovanna Corigliano, Melina Craveli, Domenico Licciardi, Isabella Mari, Carmen Morello, Francesca Pellegrino, Martina Teresa Sarli

Traduzioni: Francesco Ceraolo (inglese), Patrizia Fantozzi (francese)

Web design and graphic concept: Deborah De Rosa

Page Layout: Caterina Martino

Social media manager: Loredana Ciliberto

Gli articoli e i saggi presenti nella rivista sono sottoposti a one-side blind peer review.

Responsabile intellettuale: Roberto De Gaetano
DAMS/Dipartimento di Studi Umanistici
Università della Calabria
Ponte P. Bucci, cubo 17B, V piano
87036 Campus di Arcavacata, Rende (CS)

INDICE

RESOCONTO DI UN'AGONIA Alessandro Cappabianca	5
LE FORME CONTEMPORANEE DEL (BLACK) CINEMA Pietro Masciullo	8
GLI ABBRACCI SPEZZATI Stefania Rimini	12
PANICO, OVUNQUE! Gianluca Solla	17
CAPITALISMO E PERVERSIONE Fabio Domenico Palumbo	21
POESIA E BIOLOGIA Felice Cimatti	26
LA VOLONTÀ DI VALUTARE Matilde Orlando	33
IL FESTIVAL DELLE CINEFILIE Roy Menarini	39
PER UN'ARCHEOLOGIA DELL'IMMAGINE Bruno Roberti	42
IL PAESAGGIO DEL "MONDO FLUTTUANTE": DA HIROSHIGE AD OZU Roberto De Gaetano	45

USCENDO DAL CINEMA

Resoconto di un'agonia

Alessandro Cappabianca

Sulla mia pelle di Alessio Cremonini.

Sulla mia pelle is a story of distress and unacceptable violence, prolonged by the negligence and the indifference of institutions. It is the story of violence written on Stefano Cucchi's skin. In its showing, Alessio Cremonini's film deals with what cannot be showed through reaching forcefulness and avoiding trivial spectacularisation.



Cosa può "dire" un film come *Sulla mia pelle* (2018), un film che non è un documentario, ed è interpretato da attori, con una regia, una scenografia, delle musiche? Cosa può dire *in più* di un'inchiesta giornalistica veritiera, delle testimonianze, dei referti medici, degli atti d'un processo, delle manifestazioni, delle inchieste? Cosa in più delle ripetute denunce di una situazione intollerabile, che invece si continua colpevolmente a tollerare? Cosa in più, o di diverso, perfino rispetto a un documentario vero e proprio, girato dando la parola ai parenti di Stefano Cucchi (prima di tutto alla sorella Ilaria), mostrando filmini familiari e dando voce alla vittima stessa, tramite la lettura delle sue lettere, fatta da un attore? Sto pensando a *148 Stefano - Mostri dell'inerzia*, girato nel 2011 da Maurizio Cartolano, che pure è capace di commuovere e far riflettere (148 era il numero dei decessi in carcere, quell'anno). Rispetto a tutto ciò, cosa "dice" in più *Sulla mia pelle*? Ebbene, forse il dire di questo film di Alessio Cremonini sta proprio nel suo non-dire, è un mostrare senza dire.

Se questo è vero, allora il mostrare stesso deve fare i conti con ciò che non è mostrabile, non per opportunismo, reticenza o timidezza, ma perché l'eccesso del mostrare richiama necessariamente l'implicazione nel dramma d'accatto, nella spettacolarizzazione da quattro soldi. Se si vuole davvero raggiungere l'efficacia, anche e soprattutto politica, bisogna almeno perseguire l'arte dell'ellissi, dello staccare al punto giusto. Alessio

Cremonini, giovane regista al suo secondo film (dopo *Border* del 2013), sa coltivare la padronanza del montaggio, scandire i tempi giusti, ricercare l'inquadratura più significativa. Si tratta di capire che si sta lavorando su una materia incandescente, che in quanto tale ha bisogno d'essere raffreddata, proprio per bruciare di più.

La ricerca dell'inquadratura più significativa e dei tempi giusti non ha niente a che fare col formalismo, né con la sterile esibizione di bravura cinematografica. Ciò che deve emergere è la verità del gesto, la verità del corpo, la verità della sofferenza, il senso angosciante della sua durata e queste cose possono essere veicolate dalla distanza e dall'ellissi come dalla più stretta vicinanza, dal campo lungo come dal dettaglio d'un volto tumefatto. La porta d'una cella può chiudersi sulla scena di un pestaggio, lasciandocelo immaginare - e proviamo forse, nell'immaginarlo, un malessere peggiore che nel vederlo, perché nel vederlo, inevitabilmente, percepiamo l'intervento del fittizio, del ricostruito.

Ma *Sulla mia pelle* è, principalmente, la storia di un'agonia, d'una violenza inaccettabile, prolungata dall'incuria e dall'indifferenza delle istituzioni: la storia di una violenza scritta sul corpo, anzi sulla pelle, di un giovane di nome Stefano Cucchi, arrestato dai carabinieri per possesso e spaccio di stupefacenti, a Roma, una sera d'ottobre del 2009, e mai tornato a casa, morto nella cella d'un ospedale/carcere dopo sette giorni di indicibili sofferenze. Si trattava di un tossicodipendente? Sì, di un tossicodipendente finito per sua disgrazia nelle mani di istituzioni brutali, ciniche o indifferenti. Si mostra la scrittura della violenza sul corpo, leggibile attraverso i segni (lividi, tumefazioni, ecchimosi) che lascia sulla pelle, che sulla pelle poco a poco affiorano, si aggravano, sfigurando i lineamenti, spezzando ogni resistenza.

Il dolore cresce subdolo, diventa pian piano insopportabile. Allora la pelle, che ricopre e nasconde come un abito, diventa l'ultimo abito, si potrebbe dire l'ultimo sipario della carne nuda, e lascia infine trasparire, quasi per porosità, lo sfacelo degli organi interni. Stefano cerca di sottrarre alla vista il suo corpo martoriato tenendo anche la testa sotto una coperta. Non mangia, non beve. Si sottopone contro voglia ai pochi esami clinici che gli vengono fatti. Si direbbe che vada incontro alla sua Passione, al suo destino di crocefisso. Perché? Forse per un'oscura volontà di martirio, o piuttosto perché la forza di certi traumi è tale da lasciare inebetiti, quasi increduli, quelli stessi che ne sono vittime?

Fuori dell'ospedale/carcere, respinti da voci senza volto che vengono da un citofono e si appellano ai regolamenti, i genitori, la sorella Ilaria, non hanno il permesso di vederlo, e neppure di chiedere ai medici notizie sulle sue condizioni. Utilizzando i pretesti più diversi (mancanza d'un permesso,

di un'autorizzazione, di un timbro), il corpo di Stefano è un corpo che ad ogni costo deve essere sottratto alla vista, un corpo che costituirebbe, col suo solo mostrarsi, la denuncia di un flagrante reato; è ormai, del resto, un corpo irriconoscibile, terrificante, torturata spoglia organica.

Per ragioni ben diverse, il film stesso ha ritegno, quasi pudore, a mostrarlo. Si vede, sì, il volto gonfio e tumefatto d'uno stupefacente Alessandro Borghi, vera reincarnazione di Stefano; si vedono le sofferenze, l'agonia, la morte, ma nello stesso tempo si percepisce il rifiuto di farne occasione di spettacolo, come pretesto per un'indignazione a buon mercato. *Sulla mia pelle* è un film serio, un esempio rigoroso di cinema del reale, il resoconto impressionante d'una vicenda traumatica, che riesce nello stesso tempo a essere anche figurativamente coerente, a essere anche cinema.

Le forme contemporanee del (black) cinema

Pietro Masciullo

BlacKkKlansman di Spike Lee.

Through his last film, the most notorious Afro-American filmmaker gets at the heart of contemporary political discourse. Starting with the masterpieces of Classic cinema, in the opening shot of the film, Spike Lee engages with an ideological critique. As he made back in 1980s, Lee does not conceal his political thinking and keeps on questioning the spectator by proposing a frontal reading of historical events.



The new Spike Lee Joint. Rossella O'Hara attraversa in campo lunghissimo i feriti della guerra civile in *Via col vento*. Stacco. Nel 1954 un leader segregazionista – il Dr. Kennebrew Beaugard interpretato da Alec Baldwin – parla in tv snocciolando teorie sulla supremazia bianca e attraversando un grande schermo che proietta *Nascita di una nazione*. Stacco. Il detective Ron Stallworth (John David Washington) entra in campo nei primi anni settanta riecheggiando *Shaft* con tanto di pettinatura alla Richard Roundtree.

Inizia così *BlacKkKlansman*: i prelievi, gli innesti e i riferimenti alla storia del cinema creano istantaneamente un tappeto referenziale che ci immerge nell'immaginario americano. Si palesa sin dalla prima inquadratura, pertanto, il cristallino discorso politico di Spike Lee: per incidere sul tessuto vivo della contemporaneità, il più celebrato regista afroamericano degli ultimi trent'anni, parte dai testi sacri del cinema classico tornando a una lettura meramente ideologica degli stessi; stacca poi sulla propaganda tv ribaltando l'immaginario pop degli anni cinquanta come ereditato dagli *happy days* postmoderni; infine arriva agli anni settanta della *blaxploitation* presentandoci il suo protagonista (interpretato dal figlio della star Denzel Washington) che si appropria finalmente dell'inquadratura. Il corpo e la voce di Alec Baldwin, però, suggeriscono un'ulteriore e importantissima referenza: il cameo del più famoso imitatore

di Donald Trump al “Saturday Night Live” risulta straordinariamente funzionale per aprire da subito una miriade di *link* sulla stretta attualità – tra neo-nazionalismi e neo-populismi dilaganti – che culmineranno nella sequenza finale. Ma andiamo con ordine.

Colorado Springs, inizi anni settanta. Ron è il primo poliziotto afroamericano nel dipartimento della città, l’apripista di una nuova stagione di diritti civili. Il giovane ed entusiasta detective chiede subito ai suoi superiori di essere assegnato sotto copertura: il primo incarico sarà quello di sondare gli umori dell’Unione Studentesca che organizza un atteso incontro con lo storico leader delle Black Panther Kwame Ture. Il comizio sarà contrappuntato da una nutrita serie di stacchi sul primo piano degli studenti, con dissolvenze e sovrimpressioni: Spike Lee associa l’incendiaria contro-retorica del Black Power al potere del cinema che passa per il viso (e per la deleuziana *viseità*) in una sequenza che universalizza quei quesiti astraendo i volti dal contesto. Kwame Ture scoperchia il dispositivo ideologico dei prodotti culturali – il discorso su Tarzan amato da bambino ma poi riconosciuto come un mezzo per propagandare la superiorità bianca –, mentre Lee continua il suo coltissimo discorso sulle forme del cinema.

I riferimenti costanti alla *blaxploitation* (le icone Pam Grier e Ron O’Neal balenano come testimoni di un’epoca) tendono infatti a riflettere sugli anni settanta come primo tentativo – a tratti fallito – di profanare il *mainstream* hollywoodiano con un contro-dispositivo immaginario. E non a caso Ron sarà costantemente un “attore” in incognito proprio come i suoi miti sul grande schermo: nella vita privata è innamorato di Patrice (la leader studentesca) nascondendole la sua identità di poliziotto; per il Ku Klux Klan diventa invece un improbabile sostenitore che camuffa la sua voce al telefono e poi ingaggia un *body double* (il collega Flip Zimmerman, interpretato da Adam Driver, poliziotto ebreo che mette in potenza il valore simbolico dell’infiltrato nell’organizzazione razzista per antonomasia) sovvertendo e ridicolizzando quell’ordine. Insomma Ron deve prima assumere la soggettività di una Black Panther e poi quella di un bianco razzista, mentre continua imperterrita a voler difendere i diritti civili senza estremismi di sorta come spiega infine a Patrice.

E allora: *BlackKlansman* cataloga nella prima mezz’ora una serie infinita di input culturali fermandosi alle soglie del KKK come trauma incappucciato e rimosso della coscienza americana. L’ironia grottesca inizia ora a innervare le situazioni, soprattutto con l’entrata in scena del gran Maestro David Duke (Topher Grace) dipinto come un personaggio da commedia demenziale anni duemila. Il “Make America Great Again!” di Donald Trump ritorna come mantra nelle sedute accentuando l’effetto *meme*

delle immagini (Duke costretto a fotografarsi con il sorridente Ron) e l'effetto *#hashtag* delle battute ("America First!"), assorbendo il dibattito politico del 2018 come evidente referenza di ogni fatto, atto o iscrizione mediale che vediamo sullo schermo.

Ed eccoci arrivati alla parte finale del film con Ron e Flip che devono sventare un pericoloso attentato del Klan. Un terzo atto che bypassa la complessità della prima mezz'ora orchestrando un serrato ping pong tra la cerimonia di iniziazione del KKK (con annessa proiezione di *Nascita di una nazione*) e la riunione studentesca dove il vecchio Harry Belafonte racconta ai giovani afroamericani un abominevole episodio di odio razziale (il pubblico linciaggio di Jesse Washington a Waco, Texas, nel 1916). Il griffithiano montaggio alternato svela definitivamente lo scontro tra immaginari rimediato dal film: "Black Power!" vs "White Power!".

Insomma: il cinema di Spike Lee negli anni duemila perde molta di quell'ambiguità che lo aveva reso grande negli anni ottanta di *Fa' la cosa giusta* (1989), ma ritrova un'urgenza nella riflessione sulla twitterizzazione dei messaggi che la nostra cultura *social* porta con sé. Lo scioccante inserto d'archivio finale sui fatti di Charlottesville del 2017 (con il successivo e incredibilmente liquidatorio discorso in tv del Presidente Trump) scioglie il cinema nel flusso delle immagini medialità che sono ora pronte ad essere interpretate. Perché Spike Lee non nasconde mai le sue posizioni/convinzioni e interroga ancora lo spettatore proponendo una lettura frontalmente e onestamente schierata di quei fatti.

BlacKkKlansman è un film intimamente contemporaneo proprio perché crea continue sfasature temporali nella percezione e nella lettura delle immagini restando però *vivo* nei discorsi successivi alla visione. Un film che affascina nel vertiginoso montaggio intermediale della prima mezz'ora, problematizza i segni della *blaxploitation* nella parte centrale e poi ne semplifica pian piano i concetti con una nettezza frontale che arriva alla stretta attualità. Piaccia o meno Spike Lee sa ancora spingere il cinema nelle *aule turbolente* della storia chiedendo a noi spettatori un'ulteriore 25^a ora di riflessione fuori al sala. *Do the right thing... again.*

Riferimenti bibliografici

G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2006.
S. Žižek, *L'epidemia dell'immaginario*, Meltemi, Roma 2004.

SCENE

Gli abbracci spezzati

Stefania Rimini

Eracle di Emma Dante, 54° Festival del Teatro Greco di Siracusa.

One of the most interesting directors in contemporary Italian theatre, Emma Dante encounters Euripides' *Heracles*. The characters of the *mise-en-scene* are in continuous bodily movement, with a reference to Sicilian's *pupi*, Flemish canvases and dances; they constitute an *unicum* pointing right to the existential drama in which Life and Death epically face each other.



«Non basta che due o tre uomini si incontrino perché siano insieme. Sono come marionette i cui fili sono manovrati da mani diverse. Solo quando un'unica mano le muove, le investe dall'alto una comunanza che le costringe ad inchinarsi o a battersi» (Rilke 1995, p. 77). È il Rilke degli *Appunti sulla melodia delle cose* a suggerire una prima chiave di lettura dell'*Eracle* di Emma Dante, con cui si è inaugurato il 54 Festival del Teatro Greco di Siracusa. Avevo già rintracciato, in filigrana, a proposito della liturgia performativa de *Le sorelle Macaluso* una certa consonanza tra la meditazione rilkiana e l'*imagery* della regista, se non altro nel vibrare della danza di Maria, donna-angelo sospesa fra l'estasi del volo e la vertigine dello schianto.

Rispetto alle rarefatte atmosfere di quel finale mozzafiato, in *Eracle* si fa largo una diversa temperatura che non esclude però l'affacciarsi di puntuali riflessi rilkiani. La metafora della marionetta appartiene intimamente al codice visivo dello spettacolo, soprattutto in riferimento alla caratterizzazione posturale di Eracle («marionetta omicida») e Teseo, l'uno sempre in preda a un furore cieco, spasmodico, l'altro invece votato a una meccanicità pietosa, a tratti perfino commovente, ma l'eco rilkiana sembra sostenere l'intero progetto della scrittura scenica di Dante, che obbedisce a quel principio di armonia secondo il quale l'arte deve partecipare di «cose e profumi, sentimenti e ore passate, crepuscoli e desideri» (*ivi*, p. 79).

L'erratica avventura di Eracle si consuma lungo un binario sconnesso, tra il furore della *battaglia* e lo sgomento dell'*inchino* (per recuperare un'altra immagine dall'esergo da cui siamo partiti), e precipita per volere di Era nel gorgo della follia fino all'uccisione della moglie Megara e dei tre figli. Di fronte all'orrore per un crimine così atroce, Eracle vorrebbe uccidersi ma la sua mano sarà fermata dall'amico Teseo, che lo convincerà a seguirlo e a voltare le spalle a quel dolore indicibile. Siamo così al cospetto di una parabola eroica atipica, al punto che «nessuno è più sovrumano e mostruoso di lui» (Ieranò 2018, p. 72); l'anomalia di questo campione del coraggio e dei nervi, capace di imprese leggendarie ma destinato allo scacco, viene compendiata da Euripide attraverso un costante slittamento del tragico verso toni da commedia, attestando un'insolita ibridazione di stili e paradigmi espressivi. L'instabilità dell'impianto drammaturgico, caratterizzato da repentini cambi di registro, ha nutrito il talento visionario di Dante, decisamente a suo agio nel gestire l'ambiguità delle forme miste – come ha evidenziato Massimo Fusillo nella sua intensa lettura del *Macbeth*.

Nelle sue mani questa scombinata tragedia diviene «un gioco teatrale con regole nuove» (Dante 2018, p. 21), nel quale un cast di attrici interpreta i ruoli principali ribaltando la convenzione e sovvertendo l'ordine del discorso. La scelta di performare il genere delle *dramatis personae* produce una frizione nel codice della rappresentazione e rilancia l'idea di un teatro da viverci come luogo di *sollevamenti*, nella doppia accezione estetica e politica proposta da Didi-Huberman. Anfitrione, incarnato da una superlativa Serena Barone, è forse la massima espressione della rivolta orchestrata da Emma Dante, perché somma su di sé la fragile declinazione di una paternità senza più vigore e il piglio di una femminilità solo apparentemente cancellata dal trucco. La sofferta intemperanza del personaggio, sempre pronto a dialogare con Zeus e perfino a bestemmiare il suo nome, diviene il perno di una messa in scena che confonde e raddoppia le identità, che mescola umori e passioni, nel segno di un'ormai inconfondibile cifra neobarocca.

La minuta corporeità di Anfitrione, segnata dall'età e dagli affanni, dialoga con la pensosa deformità del coro, un gruppo di dodici anziani che diviene protagonista di sorvegliatissime coreografie. Accartocciati in pose per lo più innaturali, "scricchiolanti", esito del minuzioso studio di Manuela Lo Sicco e della stessa Dante, i vecchi si fanno espressione della vitalità straziata dell'ultima stagione dell'esistenza, tema caro alla regista fin da *Ballarini* e recentemente riproposto in *La scortecata*, a riprova della ricorsività di alcuni nodi all'interno dell'immaginario dell'autrice. La mobilità del coro segue traiettorie precise che annoverano la consueta attenzione a stilemi figurativi, già sperimentata nel tormentato disegno

vettoriale di *Bestie di scena* ispirato a Masaccio e qui modellata su *topoi* di estrazione fiamminga; una esplicita vocazione coreografica, che combina la vertiginosa geometria del ballo dei Dervisci con l'espressività della Danza serpentina di Loïe Fuller, senza rinunciare alla paradossale fissità dei *tableaux vivants* che in questa occasione recupera una stretta analogia con i gruppi statuari di matrice classica. Lungi dall'essere solo «parole/e ombre di fantasmi apparsi in sogno» (Euripide 2018, p. 77), i dodici anziani del coro incarnano quel principio di speranza più volte evocato da Anfitrione e sembrano essere – più di Eracle – le figure di questo «dramma della riconciliazione» (Dante 2018, p. 21).

L'equilibrio fra pieni e vuoti annunciato dalla scenografia di Carmine Maringola aggiunge al quadro generale un tratto di grande evidenza: la parete di marmo intarsiata di foto rinvia alla placida "corrispondenza di amorosi sensi" dei cimiteri, mentre la grande vasca centrale colma d'acqua rappresenta una sorta di lavacro, in cui è ancora possibile purificarsi e ritrovare – anche solo per brevi istanti – la letizia dei giorni di festa. La circolarità fra vita e morte è un motivo caro al teatro di Emma Dante, spesso accompagnato da una forte componente liturgica; in ossequio al rito di una religiosità non ortodossa il muro votivo viene alleggerito dal continuo oscillare di croci di legno, che proiettano entro il raggio del palco il miraggio larvale di Don Chisciotte, a mitigare la follia di Eracle.

La complessa scrittura scenica di Dante, scandita anche dalla preziosità dei costumi e dalla vibrante qualità del tappeto sonoro, merita un'indagine più approfondita ma intanto, in attesa di nuovi sguardi, provo a richiamare l'intensità accecante di una delle immagini-guida dello spettacolo, che diviene una sorta di rima visuale nel passaggio da un quadro a un altro. A ben guardare, infatti, l'*Eracle* immaginato dalla regista propone una vera e propria sinfonia di abbracci che contrappuntano l'azione e rendono immediatamente visibile la memoria del sangue, la visceralità delle relazioni in gioco nonché il presagio dell'abbandono. Come nel più autentico teatro-danza di Pina Bausch, che agisce spesso sotto traccia nei lavori di Emma Dante, la prossemica dei corpi non può prescindere dalla reciprocità del contatto, dal magnetismo del tronco e delle braccia, che descrivono le linee della tenerezza e della disperazione.

L'abbraccio, nell'alfabeto gestuale dell'*Eracle*, non accompagna momenti di estasi o di gioia ma segna un istintivo moto dell'animo, uno spasmo che anticipa di poco il momento dello strappo, la caduta di ogni illusione. È Megara a inaugurare la catena degli "abbracci spezzati", concedendo ai figli il riparo del suo petto, come se questo potesse bastare a scongiurare la condanna al sacrificio della vita. La stretta della madre sembra attenuare la sensuale coloritura erotica che l'abbraccio assume nel

dominio simbolico della danza di Bausch (si pensi all'estenuante ripetizione della sequenza di abbracci e abbandoni di *Caffè Müller*), eppure la misura del contatto, sebbene in un mutato contesto relazionale ed espressivo, rinvia alla medesima radice disperante. Aggrappato al respiro di storie ancestrali, il teatro di Dante ci ricorda, ancora con Rilke, che «il corpo impara un abbraccio che trascende i propri confini» (Rilke 1985, p. 33).

Riferimenti bibliografici

Euripide, *Eracle*, con interventi di E. Dante, C. Maringola, V. Sannino, S. Ganci, M. Lo Sicco, INDA, Siracusa 2018.

R.M. Rilke, *Rodin*, SE, Milano 1985.

Id., *Appunti sulla melodia delle cose*, in Id., *Scritti sul teatro*, a cura di, U. Artioli e C. Grazioli, Costa & Nolan, Genova 1995.

L'ORDINE DEI DISCORSI

Panico, ovunque!

Gianluca Solla

Il panico politico di *Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy*.

Il panico politico (1973) by Jean-Luc Nancy and Philippe Lacoue-Labarthe is an attempt to connect psychoanalysis and politics, intended as the sphere of power. After 40 years from its publication, this book can still be a key for interpreting contemporary Italian politics in its neo-fascist and xenophobic evolution.



*C'est la panik panik panik / sur le peripherique
Trop de traffic, panik economique / Catholique Islamique
Panik Ecologik / Total bombe atomique.
Manu Chao, Panik Panik*

Proviamo un esperimento: prendiamo un testo vecchio più di quarant'anni, dal titolo *Il panico politico* (1973), scritto a quattro mani dai filosofi francesi Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, e ora pubblicato in italiano da ETS nella collana "Libertà di psicanalisi", e vediamo che cosa può dirci della situazione attuale sull'Italia di oggi e sulle sue derive neofasciste e xenofobe.

A dispetto del loro carattere di appunti apparentemente provvisorio, le riflessioni del libro sembrano infatti non aver perso niente della loro urgenza. Di fronte all'insorgenza di ciò che a volte troppo velocemente si definisce "populismo", di fronte alle *fake news* della propaganda continua, dei *selfie* estivi sulle spiagge, di fronte alla provocazione assunta come strategia politica asfittica e al loro momentaneo successo mediatico, possiamo forse parlarne come degli effetti di un panico talmente generalizzato da passare inosservato. O da essere assunto unicamente nel registro psico-patologico della formula dell'"attacco di panico", espressione divenuta ormai quasi familiare e d'uso quotidiano.

Si prenda il tema delle migrazioni. Basterebbe citare solo l'erronea percezione diffusa in Italia che il numero degli arrivi sia enormemente superiore a quello reale, per avere la misura approssimativa di un panico

onnipresente. Come Freud argomenta nelle sue riflessioni sulla psicologia delle masse, il panico è l'espressione di una psiche collettiva che tende ad abolire se stessa. L'accumularsi compulsivo di comportamenti rivela una disgregazione in atto del tessuto sociale, che se da un lato frantuma qualsiasi legame, tende poi a recuperarne alcuni di farlocchi e posticci, come quelli di patria, di "famiglia naturale", ecc. La cancellazione delle forme di una dimensione comune è a sua volta, direbbero Lacoue-Labarthe e Nancy, il frutto avvelenato di una deriva narcisistica del soggetto contemporaneo, prigioniero della propria immagine. Questa che dovrebbe rassicurarlo sulle sorti sue e del mondo, finisce invece per bloccarlo in una rappresentazione identitaria mummificata.

Un soggetto in queste condizioni si trova costantemente sull'orlo del panico. Del resto è proprio l'attacco (di panico, appunto) a essere invocato oggi nei più diversi contesti sociali come giustificazione preventiva e non richiesta del proprio sé e delle sue manchevolezze. L'"attacco di panico" è sintomatico della richiesta da parte dei soggetti di una prova oggettiva della propria esistenza individuale: soffro, mi agito, mi impanico, dunque sono. Al tempo stesso l'ideologia dell'"attacco" esclude a priori qualsiasi valenza politica del panico. I soggetti in panico invocano a gran voce un capo, un padrone, un individuo eccezionale che li tenga, li ami, li faccia godere. Da parte sua il capo non mancherà di moltiplicare le prove di essere come loro: di andare allo stadio o in spiaggia, di essere avvicinabile a tutti coloro che vogliano farsi un *selfie* insieme a lui... Lui, il capo, li ama tutti, i suoi soggetti, la sua "gente", essendo esattamente come loro. Come un sovrano medievale moltiplica a dismisura i segni della sua presenza ubiqua grazie al lavoro dei suoi aiutanti, stregoni del panico.

Per una di quelle rivelazioni inconsce di cui il linguaggio non è mai avaro, la somma di tali soggetti non è mai chiamata "popolo", denominazione considerata vetusta e infrequente, ma per lo più "gente", denominazione generica e sommaria di un soggetto de-politicizzato il cui comune denominatore è unicamente la lamentela vittimistica e l'autocommiserazione. Nel processo di identificazione tra la "gente" e il proprio capo, una massa si organizza libidicamente, trovando come punti di aggregazione degli stereotipi banali, ma potenti. Con un'analisi molto fine, condotta sulla scorta di Freud, Lacoue-Labarthe e Nancy hanno mostrato già più di quarant'anni fa come l'identificazione non realizza mai un'immedesimazione: lo scarto tra la "gente" e il capo richiede una continua conferma di sé e prima o poi tende fatalmente ad aggravarsi. L'enfasi posta sull'identificazione conduce a una forma di non-relazione. Così l'esistenza di una pluralità di narcisi non implica che trovino un punto di aggregazione: in virtù del loro narcisismo sono in rapporto con il mondo unicamente "tramite

il loro non rapporto". Come tali non divengono mai dei soggetti, dal momento che la soggettività non ha luogo in questo costante prescindere dall'altro, tipico di quella che gli autori definiscono "una asocialità o una socialità alterata", che è l'unico orizzonte di tutti i narcisi impanicati.

Se il panico si qualifica invece come "politico", è perché nonostante tutto rappresenta quel momento critico in cui, perso il legame che la teneva come tale, una massa appare come una potenza informe, come una disgregazione continua, fatta di individui "estranei e ostili gli uni agli altri". In questa condizione a dominare è Narciso, colui il cui sguardo è rivolto unicamente al proprio semblante e per il quale l'altro non c'è o è tanto indifferente da valere la massima per cui l'altro buono è sempre solo l'altro morto (escluso, cancellato, soppresso, rimpatriato, ecc.). Solo a questo titolo si comprende come oggi, con un'estrema facilità, si possano scrivere con grande *nonchalance* sui social minacce di sterminio e di liquidazione dei migranti, per poi passare alle aggressioni rivolte ai più inermi di una società. Questa disgregazione radicale, questo piacere per l'eliminazione anche solo immaginaria dell'altro, costituiscono la verità politica del panico, che ci piaccia o no. In tutta la loro veemenza, gli insulti razzisti, xenofobi e fascisti, che circolano sul web di questo inizio di millennio, costituiscono l'espressione di un rapporto non-rapporto anaffettivo con l'altro, che a bene vedere non è altro che una pura semplice relazione oggettuale, in cui l'altro è ridotto al rango di oggetto, dunque iscritto nel registro dell'avere e non in quello dell'essere.

Alla fine il luogo in cui questi narcisi impanicati si incontrano non è sicuramente la Patria vagheggiata dai nazionalisti, né è un'Europa di popoli retti unicamente dalla loro xenofobia e da ciò che reputano tradizionale, ma quella che Lacoue-Labarthe e Nancy chiamano "la *no man's land* di più narcisi". In questo orizzonte l'armonia prestabilita promessa dal principe identitario lascia il posto alla lotta violenta in cui ciascuna identità deve per forza di cose escludere tutte le altre, trovandosi a sua volta disconosciuta e destituita dalle altre presunte identità in gioco. L'unico destino che finiscono per condividere è quello di un'esclusione. Che ci sia qualcuno a cui farla pagare, è la verità storica - la nuda verità - di questa disgregazione. Alla fine di questa lotta che attualmente viviamo sotto l'apparentemente rassicurante ghigno feroce di volti a uso stampa, riemerge l'idea della morte come principio di fondo.

D'altra parte il panico non produce alcuna certezza se non la propria afflizione. Uomini e donne si ritrovano soli nell'immensa afflizione che hanno prodotto. Il principio identitario a cui si appellano è incapace di produrre l'espressione dell'"io sono". L'unica certezza è che l'altro buono è l'altro morto: certezza necrofila di un'angoscia, certezza che non conosce

altro che la soppressione del mondo come prova della propria esistenza. Anche il capo, il padrone, per desiderabile che appaia, non libera da questa angoscia, ma contribuisce anzi a rilanciarla. Egli appare sempre dopo il primo morto, appare sempre nell'ombra di questa cancellazione dell'altro ad oltranza. Questa dissoluzione di qualsiasi altro orizzonte che non sia la cancellazione dell'altro rivela qualcosa di più dell'impotenza di quel padre che è stato invocato come soluzione di tutti i mali. Ma l'impossibilità di perdurare a lungo in una condizione di questo tipo fa di nuovo appello alla necessità di una politica dopo la perdita di Narciso. Questa politica non solo ha da resistere alla tentazione sacrificale di indicare un capro espiatorio, ma implica anche la necessità di andare aldilà di qualsiasi modello politico. Il compito qui è meno teorico, e piuttosto fa parte di una pratica e, forse, di un insieme di pratiche per uscire da questo avvitemento su se stesso di quel soggetto che credeva di sapere, mentre non era altro che la vittima delle sue stesse paure e dell'abnorme estensione che esse assumono quando vengono prese come la moneta corrente dello scambio sociale.

Riferimenti bibliografici

P.L.-L., J.-L. Nancy, *Il panico politico*, Edizioni ETS, Pisa 2018.

Capitalismo e perversione

Fabio Domenico Palumbo

Crisi di valore. Lacan, Marx e il crepuscolo della società del lavoro *di Fabio Vighi*.

In 1972, at the Università Statale di Milano, Jacques Lacan enunciated his fascinating 'capitalist discourse', focusing on contemporary transformation of Capitalism and Marx's theories. Lacan's research on Marx was dedicated to connect *plus-value* and *plus-de jouir*, recalling all previous psychoanalytical discourse. Fabio Vighi's work efficiently proposes Lacan's reading of Marxist critique.



In *Melancholia* (2011) di Lars von Trier il personaggio di Justine si trova di fronte a una vita apparentemente perfetta: lavoro creativo e remunerativo in ambito pubblicitario, connessioni con l'*élite*, matrimonio da favola in un maniero affacciato sul mare ospite della sorella e del ricchissimo cognato. Perché allora decide di far saltare il tavolo? Perché il godimento senza falle apparenti le lascia uno strascico di melancolia irredimibile? Si potrebbe rispondere, lacanianamente, che a Justine manchi la mancanza.

L'insegnamento fondamentale di Jacques Lacan riguarda forse lo strano effetto che fa sull'esistenza il grande Altro: essere immersi da sempre nelle acque del linguaggio crea il debito d'ossigeno cui lo stesso linguaggio vorrebbe rimediare. Il curioso destino dell'uomo di fronte a tutto ciò è quello di potersi affrancare solo attraverso le "catene" del simbolico. Fabio Vighi ci rammenta nel suo *Crisi di valore*, edito da Mimesis nel 2018, che «solo un'intricata e [...] ambigua mediazione tra il Reale del godimento e le significazioni del Simbolico può condurre il soggetto sulla soglia del mondo fatato del senso» (Vighi 2018, p. 11). L'equilibrio tra il caos delle profondità e le sirene delle altezze può infatti avvenire solo a pelo d'acqua, sfiorando la cortina del senso (Deleuze 2009).

Crisi di valore, oltre a proporre un'efficace lettura lacaniana di Marx, ci accompagna su di un filo sospeso, in equilibrio tra *chaos* e *cosmos*, lungo il

crinale psico-politico della contemporaneità, al tempo del capitalismo reale, o, per dirla con Mark Fisher, del “realismo capitalista”. L’idea (marxiana) di fondo di Vighi è che il capitalismo sia al collasso e stia facendo di tutto per negarlo. L’ombrello simbolico che ci proteggeva dalla tempesta caotica del Reale è andato perduto sotto il vento sferzante della valorizzazione economica: il godimento senza desiderio, la *jouissance* mortifera senza piacere, ha dunque improntato di sé la nostra quotidianità condannandola a una depressione mascherata da carnevale social-mediale.

L’alienazione metafisica del post-moderno ci asservisce al feticcio delle forme del valore economico. Il feticismo del capitale come forma-valore (*Wertform*) maschera l’inconsistenza del grande Altro attraverso una manovra perversa di matrice sostanzialmente masochistica: il nostro piegarci al dio-merce denega disperatamente l’evanescenza di ogni orizzonte socio-simbolico (Vighi 2018, p. 15). Nel proporre noi stessi come “oggetti del godimento” a beneficio del capitale, nel lasciarci guardare dal capitalismo mentre godiamo incessantemente e senza piacere di beni che non desideriamo, stiamo in realtà tentando inconsciamente di rianimare l’Altro, dimenticando la lezione di Lacan per cui non esiste un altro dell’Altro.

Per Vighi a questo punto non si può far finta di niente. È tempo di rigettare tanto le tentazioni nostalgiche di restaurazione dell’antico sistema di valori quanto la perversione post-moderna intenta a riempire il nulla scaricandovi un feticcio dopo l’altro, una merce dietro l’altra. Il nulla non va liberato, ma dichiarato (*ivi*, p. 19): si tratta di farsi carico del proprio male e, allo stesso tempo, di confrontarsi con il Reale del godimento; in altre parole, bisogna accettare l’insensatezza del sintomo e portarlo con sé come una finzione necessaria. L’Altro non può aiutarci, ma dobbiamo dargli la mano mentre attraversiamo il bosco. È vero, in fin dei conti stiamo dando la mano a un fantasma, ma senza quella mano impazziremmo. Per Vighi, con Lacan, solo un’altra alienazione può salvarci dal capitale.

Il riferimento fondamentale di *Crisi di valore* è senza dubbio il *Seminario XVII* di Lacan, tenuto in pieno clima post-sessantottino, in cui viene sviluppata una vera e propria topica del discorso (Lacan 2001, p. 279). A questo punto della riflessione lacaniana, il focus è stato spostato dal desiderio al godimento, dal simbolico al Reale. Più precisamente, il sintomo è divenuto «coagulo di godimento pulsionale, muto e irriflesso, che dà forma alla discontinuità del discorso e allo stesso tempo ne garantisce la consistenza» (Vighi 2018, p. 27). In altri termini, più strettamente deleuziani, il non senso nasce dall’eccesso di senso, il godimento determina l’impasse dell’orizzonte sociale e allo stesso tempo lo inonda di desiderio e carica pulsionale.

Ma come si articola la topica lacaniana in relazione a questo orizzonte socio-simbolico? I quattro discorsi, del padrone, dell'isterico, dell'analista e dell'università, strettamente connessi e rappresentati attraverso formule per cui un quarto di giro in senso orario conduce da un discorso all'altro, vengono integrati attraverso il "discorso del capitalista", cui Lacan fa cenno durante un intervento tenuto alla Statale di Milano il 12 maggio 1972 (Lacan 1978). Il fulcro dell'operazione lacaniana su Marx è il nesso tra plus-godere e plusvalore (Marx 1980). In quanto mediato dal lavoro, «il plusvalore è in realtà plusgodere» (Vighi 2018, p. 41). La trasformazione operata dal capitalismo sul lavoro lo spoglia della sua componente desiderante. Lavorare, infatti, significa avere a che fare con un *savoir-faire* inconscio: il lavoro è la messa in pratica di un non-sapere, vale a dire di un sapere inconscio. È attraverso ciò che non so che mi metto in gioco: il servo desidera sapere, il padrone no. Ebbene, il capitale, attraverso l'astrazione totalizzante del sapere, attraverso la quantificazione del saper-fare operata dal discorso dell'università, ha rinunciato al discorso del padrone per mettere la sordina al desiderio dell'operaio.

D'altro canto, il discorso isterico dei sessantottini, come rimproverato da Lacan, ha destabilizzato il discorso del padrone senza sapere che quest'ultimo aveva già mutato forma, grazie all'astrazione scientifica, sostituendo alla repressione un potere asettico e invisibile – la morsa del "democratico" valore di scambio (Vighi 2018, p. 49). In altre parole, il plus-godere – il più-di-godimento tra la mancanza desiderante e l'eccesso di desiderio – è stato trasmutato dal discorso capitalistico, più che mai nella sua versione post-fordista, in plus-valore. L'uomo (il lavoratore) senza inconscio (Recalcati 2010) è caduto nella ragnatela della perversione: il perverso nega infatti la mancanza nell'Altro, non si vuole arrendere alla sua inconsistenza, e dunque si offre come oggetto-feticcio al suo godimento, pur di preservarne l'onnipotenza. È così che ci siamo "venduti" al mercato, detto brutalmente. Ci siamo sottomessi all'imperativo perverso (*Godi!*) pur di far mancare la mancanza, pur di non fare i conti con il sintomo nell'epoca in cui il male fa più male, al tempo in cui il trauma del Reale ci piove addosso e l'Altro (la religione, la politica, l'arte) non ci offre più alcun riparo e conforto.

Ma la manovra perversa denega altresì blandamente l'avvitamento da spirale distruttiva dell'utopia post-fordista. L'oggetto della pulsione capitalista (il profitto) si scontra infatti con il nucleo inemendabile, con la meta mortifera e ripetitiva della valorizzazione infinita. Disgraziatamente, il plus-godere non si accontenta mai, poiché al cuore del meccanismo scientifico della produzione capitalista sussiste il discorso dell'inconscio, la *jouissance* intrattabile, la fessura che non si può suturare, nonostante la

quantificazione e la volatilizzazione del lavoro, nonostante i sacrifici sull'altare del feticismo di mercato (Vighi 2018, p. 97). Le merci e i saper-fare invecchiano, mentre il non-saperci fare continua a bussare, il sintomo chiede il suo tributo alla vita post-moderna e nessun oggetto basta a ripagarci di un'alienazione senza piacere.

La mercificazione del lavoro (astratto e contabilizzato) e la feticizzazione del lavoratore (trasformato da soggetto del desiderio a oggetto di godimento per il capitale) si traducono nella reificazione della vita umana, in un progetto sostanzialmente totalitario il cui contraltare psicologico è la perversione quando non addirittura la schizofrenia. La foratura (*crevaison*) del discorso del capitalista prevista da Lacan si realizza nelle forme contemporanee del ricorso al credito a sostegno della valorizzazione infinita e inane del ciclo di accumulazione. Di fronte alla crisi del lavoro, il plusvalore si contrae inevitabilmente, dovendo quindi ricorrere alla finanza per saziare la bulimia senza fine della dinamica espansiva.

Negando perversamente il carattere non-sensico, mancante, desiderante del lavoro e riducendolo ad astrazione quantificabile, il capitale baratta il difetto con l'eccesso, disconoscendo l'inscindibilità tra resto e surplus. Il godimento è possibile solo in difetto, laddove la panopia delle merci offerte dal mercato vorrebbe saturare ogni falla, ogni buco, facendo del desiderio un bisogno e anticipando, inventando, indirizzando la domanda. È «la strategia feticistica che contraddistingue l'economia libidica del perverso» (*ivi*, p. 112). Si assiste così a una torsione clinico-politica: l'isteria si muta in perversione, l'ossessione in schizofrenia paranoide, il lutto in depressione anedonica (*ivi*, p. 205). E così, l'inconscio sacrificato dalla scienza ritorna nella pulsionalità del capitale, a partire dalle manifestazioni dei sessantottini, passando per la strategia della tensione degli anni settanta, fino al narcisismo esibizionista dei *selfie*: si tratta, a differenti livelli etici, delle diverse ricadute di un medesimo discorso. Il soggetto perverso post-moderno chiede disperatamente all'Altro di palesarsi attraverso provocazioni continue, destinate a cadere nel vuoto.

Per ogni domanda c'è una merce pronta a non soddisfarla, mentre la ruota del capitale continua a girare, ignara del collasso a-venire. Ciò che viene messo da parte in tutto questo è il vuoto al centro del soggetto che rispecchia quello al centro della Cosa (Žižek 2013). C'è un'*impasse* al cuore dell'essere che mina irrimediabilmente l'utopia capitalista e fa della sua crisi un "interregno psicotico" (Vighi 2018, p. 177) tra due alienazioni. Nel tentativo di disciplinare, di imbellettare il caos, scienza e capitalismo, entrambi ignari della propria radice pulsionale, scatenano il senza-fondo. Non possiamo avere nostalgia del vetro appannato delle antiche strutture

sociali. Ma, nell'allucinazione psicotica del capitale, il vetro sta per infrangersi sotto i colpi dell'automazione, della reificazione e della mercificazione. Di questo passo, anche un discorso "follemente astuto", come è quello del capitalista secondo Lacan, è "destinato a scoppiare".

Del resto, non c'è un "fuori del capitale". Anche se dentro un sottomarina, stiamo andando a fondo. Eppure, attraverso gli oblò, potremmo godere dell'abisso senza annegare. Secondo Vighi, sarà l'inconscio a bussare – il sintomo ci risveglierà. Dovremo allora fare i conti col desiderio, con l'entropia del plus-godere (*ivi*, p. 57), e ammettere a conti fatti che il più-di-godimento non si può contare. Dovremo inevitabilmente riconoscere che si gode in perdita e non nel guadagno – che il guadagno è la perdita, e non la perdita è guadagno.

Riferimenti bibliografici

G. Deleuze, *Logica del senso* (1969), Feltrinelli, Milano 2009.

J. Lacan, *Il Seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi (1969-1970)*, Einaudi, Torino 2001.

J. Lacan, *Del discorso psicoanalitico*, in *Lacan in Italia*, a cura di, G. Contri, La Salamandra, Milano 1978.

K. Marx, *Il capitale. Libro primo* (1867), Editori Riuniti, Roma 1980.

M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, Raffaello Cortina, Milano 2010.

F. Vighi, *Crisi di valore. Lacan, Marx e il crepuscolo della società del lavoro*, Mimesis, Milano 2018.

S. Žižek, *Meno di niente. Hegel e l'ombra del materialismo dialettico*, Ponte alle Grazie, Milano 2013.

Poesia e biologia

Felice Cimatti

Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica di Michele Cometa.

The philosopher Giorgio Prodi claims that cognition, which is the twine between body and mind, could be linked to biology on a various scale. This idea echoes among the pages of Michele Cometa's book entitled *Literature and Darwinism. Introduction to the Biopoetics*. By trying to place humanities in a more scientific horizon, the aim of this book is to provide an accurate reconstruction of the current debate about the relationship between literary theory on one side, and biology and evolution theory on the other.



Nel libro che avrebbe voluto intitolare *Storia naturale delle funzioni estetiche* (alla fine scelse il più sobrio *L'uso estetico del linguaggio*), lo scienziato e filosofo Giorgio Prodi (1928-1987) scriveva (nel 1983, con moltissimi anni d'anticipo rispetto al contemporaneo *Literary Darwinism*):

L'ipotesi di questo libro è che l'attività estetica abbia avuto una funzione determinante nei meccanismi di contatto con il mondo, e costituisca un elemento fondamentale della nostra struttura. Se è così, le varie teorie estetiche esprimono solo il lato pittoresco del problema: la cui origine va ricercata più in profondità, alla radice stessa dell'umanizzazione, nel periodo di formazione della conoscenza e dei linguaggi. Tale ipotesi è quindi saggiata in chiave di storia naturale.

L'idea di Prodi, che percorre tutti i suoi libri (ormai introvabili), è che non esista un aspetto della cognizione (cioè l'intreccio mente/corpo) umana che più o meno direttamente non sia riconducibile alla biologia. Queste parole di Giorgio Prodi potrebbero aprire anche l'informatissimo libro di Michele Cometa, *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica* (2018), che ricostruisce con estrema cura il vivacissimo dibattito attuale sui rapporti fra teoria letteraria (e, in senso esteso, saperi umanistici) da un lato,

e biologia e teoria dell'evoluzione (Darwin, appunto) dall'altro.

Facciamo prima, però, un passo indietro. Sotto la spinta di quale urgenza nasce un libro che affronta il tema dei rapporti fra poesia e biologia? La sensazione, sempre più forte fra chi si occupa di questi temi, è che sia ormai sempre più difficile (se non sterile) continuare ad occuparsi dei tradizionali temi umanistici senza però collocarli in una adeguata cornice scientifica in generale, e biologica in particolare. In effetti l'immenso rimosso del punto di vista umanistico (umanesimo, in fondo, non è altro che questa rimozione) è che *Homo sapiens* è un animale, molto particolare se lo paragoniamo agli altri animali (ma fino ad un certo punto, come mostra in modo evidente il fatto che mangiamo animali e possiamo essere mangiati da altri animali), ma comunque un animale, quindi una massa corporea fatta di carne, sangue, passioni, reazioni istintive, e così via.

Si pensi al libro per certi versi più sorprendente di Jacques Derrida, il teorico del decostruzionismo, quello intitolato *L'animale che dunque sono* (2006). Derrida, alla fine, si accorge di essere un animale, e che un gatto – il libro parte dalla “scoperta” di una gatta che indifferente lo osserva – è più vicino a lui di quanto avesse mai potuto pensare o credere. Derrida, proprio alla fine della sua vita (e ovviamente non sarà un caso, la morte è decisamente animalesca), si accorge di essere prima di tutto una precaria e fragile massa di carne e sangue, un animale appunto. Ecco, la biopoetica parte dalla stessa scoperta, all'inizio c'è un animale, con una lunga storia naturale alle sue spalle, una storia di cui il *sapiens* non si rende conto, che tuttavia c'è, e che si manifesta nei suoi affetti e nei suoi comportamenti, come ad esempio quando scrive un romanzo.

Da questo punto di vista, che anche il campo della teoria letteraria finalmente si confronti con la dimensione animale dell'essere umano è davvero una bella notizia: «Gli umanisti», scrive Cometa, «farebbero bene a considerare la propria ignoranza, non solo sulla vita delle formiche, ma anche sulle mutazioni – si potrebbe dire genetiche – che l'evoluzionismo ha imposto, spesso silenziosamente e senza che essi stessi se ne rendessero conto, a tutte le scienze umane» (Cometa 2018, p. 13). Il punto è proprio questo: nel mondo delle formiche c'è qualcosa che ci riguarda, qualcosa che continua a mostrarsi anche nelle attività umane più esclusive, come la narrativa. Non è un caso che per Giorgio Prodi la categoria fondamentale per dare conto in modo naturalistico della mente umana (e quindi dei suoi comportamenti) fosse quella della “continuità”, cioè della ininterrotta catena di passaggi (la vita è questa catena) che in fondo unisce anche le formiche alla mente di James Joyce.

Tuttavia, “continuità” – su questo punto il libro di Cometa è molto chiaro – non significa che la teoria della letteratura possa ridursi alla

mirmecologia; significa però che lo scrittore, lo stesso geniale James Joyce, non smette di essere un animale (e quindi in qualche modo connesso a quella formica) anche quando scrive *Finnegans Wake*. Il libro di Cometa mette in guardia contro quello che potremmo indicare come un doppio rischio: ritenere che i saperi umanistici non abbiano nulla da spartire con la mirmecologia (presa come esempio di sapere biologico), pensare che un mirmecologo possa “svelare” la verità della letteratura. Cometa offre anche un ulteriore suggerimento: forse anche il mirmecologo guadagnerebbe qualcosa se cominciasse a pensare che le categorie concettuali che usa nelle sue ricerche hanno una storia, una storia che lui ignora e che tuttavia pensa per lui; una storia che un umanista, invece, potrebbe aiutarlo a vedere. In effetti l’ignoranza è reciproca, come mostrano i tanti libri di “filosofia” che molti scienziati scrivono quando entrano nella terza età; se si vuole dire qualcosa di non scontato su *Finnegans Wake* è una lacuna non avere letto *Le società degli insetti* di Edward Osborne Wilson, ma non lo è da meno non aver letto *Differenza e ripetizione* di Gilles Deleuze per uno scienziato. Gli umanisti hanno molte colpe, ma anche i mirmecologi non sono da meno.

Vediamo ora più da vicino cos’è la “biopoetica” che Cometa propone. In questa parola si condensano tre prospettive principali: «L’idea che esista una poetica negli scrittori che si orienta a temi biologici» (qui il caso del *Sistema periodico* di Primo Levi è esemplare); «l’idea che si possa costruire una poetologia, un ragionamento teorico sulla produzione letteraria a partire dalle scienze del *bios*»; «la stretta connessione che nel termine del *poiein* è classicamente contenuta, tra il fare poetico – la *fiction*, l’immaginazione, le letterature – e il fare *tout court*, quello che non si nasconde la propria radice tecnica e materiale» (*ivi*, pp. 47-48). Anche se Cometa non lo dice esplicitamente, è difficile non cogliere la radice *filosofica* di questa tradizione, quella del materialismo marxista. In effetti cos’è la relazione fra “struttura” e “sovrastuttura” se non appunto la relazione (un tempo si sarebbe detto dialettica, una parola che sembra scomparsa dal dibattito contemporaneo; non per questo il *fatto* della dialettica ha smesso di esistere) fra un certo fenomeno “culturale” e le sue indispensabili “basi materiali” (quelle del titolo di un altro importante libro di Giorgio Prodi, *Le basi materiali della significazione*, del 1977)? Tornando a James Joyce: può scrivere *Finnegans Wake* solo perché ha un corpo, mani e occhi, cervello, un peso, una particolare storia naturale. Senza questa “radice tecnica e materiale” *Finnegans Wake* non si sarebbe potuta scrivere.

Allo stesso tempo, e qui si apre la vera sfida per ogni “biopoetica”: che cosa aggiunge, questa prospettiva, a quella tradizionale? Che cosa ci fa vedere, che prima non avevamo visto, o meglio, che prima – quando il mirmecologo non si sognava nemmeno di dialogare con il critico letterario,

e quest'ultimo guardava con ignorante presunzione lo studioso di scienze naturali - non avremmo potuto vedere? In effetti, una volta ammessa l'urgenza di un confronto esplicito con i saperi empirici che sempre di più si avventurano nei campi ancora solo pochi anni fa di esclusiva competenza umanistica, la vera sfida diventa questa: qual è il *di più* di comprensione che lo scienziato cognitivo, il neurologo, il mirmecologo (!), aggiunge al tradizionale sapere umanistico?

Faremo un solo esempio, tratto dal libro di Cometa, che tuttavia ha implicazioni molto generali, relative al rapporto da costruire fra scienze empiriche e saperi umanistici. Il caso della teoria di Ellen Dissanayake del *making special*, cioè il comportamento umano che secondo lei sarebbe alla base dei fenomeni estetici e artistici (un "rendere speciale" che in realtà non sembra molto diverso dalla teoria della pertinenza, quella inaugurata dal celebre libro del 1986 di Dan Sperber e Deirdre Wilson, *La pertinenza*). Riportiamo una citazione di Dissanayake a sua volta riportata nel libro di Cometa: «La mia nozione di arte come comportamento si basa sul riconoscimento di una tendenza comportamentale fondamentale che io sostengo sia a fondamento delle arti in tutte le loro diverse e differenti manifestazioni [...]. In qualunque cosa siamo soliti chiamare arte, è tacitamente e apertamente riconosciuto qualcosa di speciale (*a specialness*)» (*ivi*, p. 54). Cometa riassume così il succo di questa teoria:

Ciò che in ultima analisi, cioè da un punto di vista etologico e darwinista, caratterizza il *making special* è che gli umani rendono speciale solo ciò a cui tengono veramente o che intendono usare con cautela ed efficacemente (utensili, armi ecc.). Un oggetto decorato viene infatti usato con maggiore attenzione e ha già di per sé un valore (per la sopravvivenza) (*ivi*, p. 55).

La proposta di Dissanayake è interessante, e tuttavia alla fine lascia insoddisfatti; il punto problematico, in effetti, non riguarda tanto il fenomeno del *making special*, il punto è *perché c'è il making special*. Dissanayake propone un nuovo nome per un fenomeno già conosciuto (cos'è il meccanismo percettivo figura-sfondo, se non appunto un'operazione che rende "speciale" una porzione dello stimolo?), però il problema è cosa renda conto dell'esistenza di questo comportamento nell'animale umano. Sostenere che ha un valore adattativo è risposta usuale, ma scontata; siccome il *making special* è importante nella vita umana, allora deve avere un valore adattativo. Forse sì, forse no, chi lo sa? E soprattutto, come faremo a saperlo? Il fatto che un certo comportamento sia presente e importante oggi, non significa affatto che lo sia stato alla sua origine.

La questione è biologica, ma diventa subito pertinente anche per la teoria poetica. Stephen J. Gould ha molto insistito sul fatto che non tutte le caratteristiche fenotipiche si spiegano con un vantaggio selettivo (*La struttura della teoria dell'evoluzione*, 2002). L'esempio celebre di Gould è quello dei cosiddetti "pennacchi" della cattedrale di San Marco a Venezia, cioè quegli spazi approssimativamente triangolari che raccordano gli archi al diametro della base della soprastante cupola. I "pennacchi" non hanno nessuna spiegazione adattativa, ci sono solo per ragioni strutturali, perché altrimenti la cupola non starebbe su. Si potrebbe sostenere esattamente lo stesso per il meccanismo del *making special*: come fare ad escludere che non sia che un sottoprodotto di altri e più basilari meccanismi cognitivi?

Veniamo così al punto teorico generale con cui si confronta la biopoetica di Cometa. Torniamo al caso dei pennacchi di San Marco, paragonati a caratteristiche fenotipiche. Secondo la classica spiegazione adattativa i pennacchi oggi ci sono perché nel passato la loro comparsa avrebbe aumentato *la fitness* del fortunato animale che li aveva nella sua dotazione fenotipica. Secondo Gould, invece, i pennacchi non aumentano *la fitness*, e quindi non hanno una spiegazione adattativa; ci sono come effetti collaterali della presenza della cupola. Passiamo ora dall'esempio di Gould alla narrativa, o più in generale alla capacità umana di raccontare storie (a cui Cometa ha recentemente dedicato un altro libro molto interessante, *Perché le storie ci aiutano a vivere: la letteratura necessaria*, 2017). La questione teorica di fondo è: la capacità di raccontare "storie" (comprese quelle particolari storie che sono quelle che nella tradizione occidentale sono le "opere" d'arte) è come la cupola oppure come i pennacchi della cattedrale di San Marco? Nel primo caso, c'è una spiegazione adattativa per dare conto dell'esistenza di questo particolare comportamento: *making special* = capacità di raccontare storie = aumento della *fitness*. Nel secondo caso, invece, questa ragione adattativa non c'è, e si tratta di una capacità che si è sviluppata come conseguenza fortuita e inaspettata di qualche altro comportamento umano. Nel primo caso la letteratura serve a qualcosa, nel secondo no.

È questa la sfida che si pone per ogni futura e presente biopoetica. Cometa ne è pienamente consapevole, e dedica numerose pagine a mettere in guardia da quella che chiama in modo molto efficace la "nuova ortodossia", che cerca invece di spiegare ogni fenomeno artistico ed estetico immaginandone un qualche presunto vantaggio evolutivo. In effetti, non basta aggiungere il prefisso *neuro-* ad una preesistente disciplina perché per magia nasca un nuovo campo disciplinare. La posta in gioco che affronta Cometa, allora, è quella di costruire uno spazio comune di riflessione e studio, all'intersezione fra fenomeni biologici e fenomeni culturali, senza

però ridurre questi a quelli. Un romanzo è collegato anche alle formiche, ma non smette di essere un romanzo. Senza dimenticare che non solo le formiche non scrivono romanzi, soprattutto le formiche non sono interessate a leggerli (da un punto di vista evuzionistico possiamo considerare le mente mirmecologica una condizione cognitiva necessaria per avere un giorno il *Finnegans Wake*; necessaria, ma non sufficiente. Il punto è che ciò che rende *Finnegans Wake* un capolavoro sta tutto nelle condizioni sufficienti, non in quelle necessarie).

Chiudiamo queste note con un esempio, per mostrare qual è – a nostro parere – la sfida teorica di fondo della biopoetica. Per illustrarlo dobbiamo tornare al famigerato orinatoio di Duchamp, vero motore concettuale del pensiero del Novecento ma anche di questo secolo. Se torniamo per un momento alla teoria di Dissanayake, quella del *making special*, si tratta sicuramente di qualcosa di *speciale*; tuttavia non esiste proprio nessuna ragione al mondo perché sia speciale. È stato Marcel Duchamp che, in modo del tutto arbitrario, ha deciso di renderlo speciale. Ecco il punto, la decisione di Duchamp è stata un atto linguistico, in particolare un performativo, un *dire* che diventa un *fare*. Meglio ribadire questo punto: viene prima il dire poi il fare, prima la parola poi il fatto, prima l'immotivato poi la cosa motivata. Duchamp ha detto che l'orinatoio era arte, e improvvisamente è diventata un'opera d'arte. È il linguaggio, nella specie umana, che ha lo straordinario potere di rendere speciale qualunque cosa. E sembra davvero difficile spiegare questa prestazione con una qualche motivazione evuzionistica. Perché sostenere che il linguaggio esiste per permettere a Duchamp di fare arte di un orinatoio non ha senso. Ma questa è una sfida per ogni teoria evuzionistica: qualcosa che esiste ma non ha nessuna ragione evolutiva per esistere. L'arte umana è questa cosa speciale. Perché è l'arte che rende speciale qualcosa. Non si dà il caso contrario, che qualcosa di speciale diventa in seguito arte.

D'altronde Giorgio Prodi, subito dopo le righe che abbiamo ricordato in apertura di queste note, scriveva: «Va specificato che questa “storia naturale” [dell'estetica] non percorre il cammino della psicologia e semiotica comparate (i canti degli uccelli, i disegni delle scimmie), ma concentra l'attenzione sulla nascita dei sistemi linguistici dell'uomo» (Prodi 1983). L'arte si spiega con il linguaggio, in particolare con le speciali funzioni non comunicative e non referenziali (cioè, appunto, non adattative) del linguaggio umano. Tuttavia non è questa la tesi del libro di Michele Cometa: «Si tratta di pensare alla letteratura, e prima ancora alla narrazione e alla *fiction*, come una forma specifica del “vantaggio” evolutivo che ha permesso all'*Homo sapiens* di adattarsi a tutti gli ambienti del pianeta, anzi di ritagliarsi tra questi ambienti una propria nicchia ecologica»

(Cometa 2018, p. 14). Il giorno che la biopoetica riuscirà a dare conto in termini adattativi dell'orinatoio di Duchamp, quel giorno sarà tanto una poetica, quanto una teoria biologica. Nel frattempo è il caso di leggere *Letteratura e darwinismo*, perché d'ora in poi ogni discussione estetica che non tenga conto anche di questi problemi sarà, letteralmente, fuori tempo.

Riferimenti bibliografici

M. Cometa, *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica*, Carocci, Roma 2018.

J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano 2006.

G. Prodi, *L'uso estetico del linguaggio*, Il Mulino, Bologna 1983.

La volontà di valutare

Matilde Orlando

Valutatemi! Il fascino discreto della meritocrazia di *Bénédicte Vidaillet*.

By intervening upon the spaces in which the homo oeconomicus lives, the current neoliberal government indirectly operates an obedience system through the evaluation mechanism. As a matter of fact, in the last thirty years, the evaluation has conquered several functions inside the human activity and experience. Why do we let evaluate us so easily? Starting from the issue of evaluation, the book *Evaluate Me! Meritocracy's Discreet Charm*, written by Bénédicte Vidaillet, tries to highlight the co-implication between obedience and freedom.



Il grande allestimento filosofico nietzscheano cerca, ricostruendo il procedimento attraverso cui la norma si trasforma in una disponibilità interiore all'addomesticamento sociale, di rispondere alla domanda sullo statuto dell'obbedienza. Sarebbe, come è noto, nell'impianto confessionale del cristianesimo, sfociato poi nel dispositivo governamentale moderno, la radice del disciplinamento. Alla domanda: "Perché obbediamo?" Con Nietzsche possiamo rispondere che l'obbedienza è il frutto di una secolare quanto capillare operazione antropologica di trasformazione dell'essere umano in gregge.

Si deve, invece, a Michel Foucault la definizione di neoliberalismo come arte di governo che abdica alla costruzione d'obbedienza attraverso la disciplina dei corpi in favore di un'azione sull'ambiente in cui si muovono gli individui e sulle variabili in gioco. Ciò che fa il neoliberalismo è governare indirettamente attraverso la libertà limitandosi a intervenire sugli ambienti dentro il quale l'*homo oeconomicus* vive. Ambienti, *ca va sans dire*, che non hanno nulla di naturale ma sono dettagliatamente concepiti per poter funzionare da mezzo di governo. Obbedire non proverrebbe da un correlato naturale, né sarebbe tanto meno il corrispettivo della legge, bensì l'esito di precise dinamiche politiche economiche. Grazie a Nietzsche

e Foucault, dunque, sappiamo allora che l'obbedienza si definisce come il risultato di precise strategie di governo.

Inserendosi in un dibattito recente, con un libro uscito in Francia nel 2013 ma solo recentemente tradotto e pubblicato in Italia per Novalogos, *Valutatemi! Il fascino discreto della meritocrazia*, Bénédicte Vidaillet prova a far emergere, in maniera assai intrigante, la co-implicazione tra obbedienza e libertà a partire dalla questione della valutazione. Perché ci lasciamo tanto docilmente valutare?

L'operazione della Vidaillet, mi sembra, molto vicina a quella di Valeria Pinto che solo un anno prima, nel 2012, nel suo *Valutare e punire*, con l'intenzione di imbastire una critica del processo di imprenditorializzazione dell'università e della scuola, analizzava la cultura della valutazione a partire dalla definizione di neoliberalismo come "tecnologia ambientale". La valutazione in quel testo illuminante appare come una tecnologia o meglio ancora un modo di esistenza dell'attuale governo neoliberale. In breve, il modo in cui si struttura l'obbedienza oggi è la valutazione; si governano le condotte attraverso la valutazione.

Vidaillet parte dalle stesse premesse che tuttavia liquida rapidamente nelle prime pagine del testo, dando, in qualche modo per assodato, lo statuto neoliberale della valutazione. Secondo Vidaillet, professoressa di Psicologia dell'organizzazione presso l'Università di Parigi XII e psicologa del lavoro, infatti, l'approccio foucaultiano non riesce a soddisfare fino in fondo il problema del nostro bisogno di valutazione. Per questa ragione prova a rintracciare l'origine (ammesso che esista) psicologica dell'obbedienza frammentata in un'ipertrofia valutativa, un'ossessiva richiesta di valutare ed essere valutati.

Partiamo dai fatti: la valutazione è dappertutto e in ogni luogo – così l'incipit del libro –; negli ultimi trenta anni avrebbe conquistato tutte le funzioni, tutti i campi dell'attività e dell'esperienza. Numerosa la letteratura in merito, numerose le critiche nei confronti dell'uso eccessivo nelle organizzazioni aziendali e degli «effetti globalmente nefasti e preoccupanti»: costi, bassa motivazione, peggioramento dell'ambiente di lavoro e delle *performances* lavorative, degrado della salute, tensioni e disgregazione dei legami sociali, mascheramento di risultati reali attraverso una cattiva misurazione, simulazione e strategie di aggiramento, instabilità permanente, una totale incapacità di proiezione a lungo termine e altro ancora.

Se Pinto prendeva in esame i processi di valutazione nell'ambito della ricerca e dell'istruzione pubblica, Vidaillet utilizza materiali diversi: casi di studio che ha lei stessa realizzato o diretto. Oppure studi presi in prestito da altri ricercatori, soprattutto di sociologia, come per esempio quello di

Belorgey sulla gestione manageriale di un ospedale o di Monchatre sulle pratiche di valutazione nelle catene di hotel. Osservazioni derivate dalla sua pratica clinica; «esempi di tutti i giorni», come la trasmissione di cucina *Masterchef*, che dimostra efficacemente la promessa narcisistica della valutazione; documentari sul mondo del lavoro, in particolare la serie di Jean-Robert Viallet, *La Mise à mort du travail*; casi di giurisprudenza.

Nonostante, come emerge dalla documentazione presa in esame, la dimensione patogena della valutazione sia unanimemente riconosciuta, si assiste allo «strano paradosso» per cui l'esistenza e la legittimità della valutazione in quanto tale non venga mai messa radicalmente in discussione. Al contrario, perfino la critica alla valutazione diventa pretesto per il suo mantenimento e il suo rinforzo; in "un ancora più" di valutazione, che suscita, come suggerisce il titolo originale, una pervasiva "fascinazione". Fascino che ricorda un certo incantamento per il potere e per la sua potenza capace di inquadrare, di normalizzare e di penetrare nello spirito delle soggettività a lavoro. In altri termini, la valutazione ci cattura e avvolge.

Sono fondamentalmente tre le domande da cui sorge la ricerca di Vidaillet: perché nonostante gli effetti deleteri della valutazione vogliamo intensificarla? Cosa c'è dietro alla domanda di valutazione? Come opera su di noi a livello psichico? Si tratta di uscire da una posizione complottista per la quale subiremmo la valutazione a nostra insaputa e nostro malgrado, accettandola passivamente come una pressione dall'esterno che si impone. In maniera del tutto consenziente, invece, esiste un'esigenza psichica del soggetto di essere valutato. Esigenza che il testo di Vidaillet si prende in carica di ricostruire nella convinzione che sia necessario prendere sul serio non tanto la valutazione in sé quanto «il desiderio di sottoporsi ad essa» (Vidaillet 2018, p. 11), il nostro bisogno di essere valutati. Insomma, starebbe in questa volontà di valutare il cuore del problema dello sviluppo pervasivo della cultura della valutazione.

Rappresentata con l'immagine delle sirene di Ulisse, la valutazione ci seduce con la promessa di risolvere quelli che per Vidaillet rappresentano gli irrisolti ontologici dell'essere umano: la mancanza rispetto alla propria essenza e il rapporto con l'altro. A questo proposito sono convocate la definizione lacaniana del soggetto e dell'altro, un soggetto preso in considerazione per la non-completezza di sé e un altro che lo obbliga a lottare contro la sensazione di essere manovrato da qualcosa che sfugge sempre alla presa.

La valutazione offre l'illusione di gestire e colmare mancanze: la mancanza di gratificazione, di riconoscimento laddove invece scatena invidia, rivalità, e costruisce una domanda insana dell'altro, chiuso in un

puro rapporto narcisistico strumentale alla valutazione, misura del se stesso, rivale o modello, elemento di competizione o d'imitazione. Detentore di qualcosa – che per Lacan è il godimento – da sopprimere, da controllare o di cui appropriarsi. In questo senso, diversamente da quanto paventa la logica performativa, la valutazione non fornisce il necessario equilibrio psichico: «Contribuisce fortemente a distruggere il nostro desiderio di lavorare, la nostra relazione con l'altro e con l'ambiente di lavoro» (*ivi*, p. 44).

Il rapporto con la valutazione, del resto, è talmente “intimo” che ha da tempo scavalcato i confini dell'ambito professionale, espandendosi nella sfera sociale e andando a investire la gioia del consumatore, la soddisfazione dell'utente, il benessere del paziente. Tutti partecipiamo al grande gioco della valutazione: difficilmente districabile, quindi, la matassa in cui i ruoli di valutato e valutatore si sono irrimediabilmente mischiati. In questa sorta di circolo vizioso in cui «ognuno ha il diritto di valutare l'altro» (*ivi*, p. 200) e di essere valutato emerge come nodo cruciale della questione il potere di controllo, che lacanianamente per Vidaillet, produce godimento.

La valutazione incarna una visione del mondo, un'escatologia, il cui scopo è instillare i dogmi del neoliberalismo: «Col pretesto di valutare, si normano, si dirigono, si prescrivono e si inquadrano i comportamenti» (*ivi*, p. 36). Con la sua «promessa di trasparenza» (*ivi*, p. 126) schiuderebbe una tecnologia psichica del governo delle vite nel quale la giustizia è raggiunta attraverso l'eliminazione dell'incertezza e l'imposizione di un punto di vista assoluto e oggettivo per il quale non servono interpretazioni, ma solo evidenze oggettivamente accertabili e quantitativamente misurabili.

In questo senso si tratta di decostruire l'ideologia della valutazione per «far finire l'incantesimo» e per capire come, attraverso le credenze sulle quali si poggia, l'ordine del discorso che predica e i dispositivi che diffonde, riesca a farci accettare la disposizione alla servitù volontaria: «Uscire dall'ideologia della valutazione significa far uscire da sé stessi l'ideologia della valutazione» (*ivi*, p. 45). Il problema dell'obbedienza affiora qui chiaramente in tutta la sua tensione, ciò non di meno Vidaillet perde la scommessa nella misura in cui conferisce al movimento di uscita dalla gabbia valutativa il carattere di una decisione individuale e di una presa di distanza esclusivamente psicologica.

Come scrive bene Francesca Coin nella postfazione del libro, questa amministrazione dell'evidenza – per usare le parole di Pinto – è tutta interna alla nuova ragione del mondo che costruisce l'obbedienza proprio sull'auto-sorveglianza reciproca dei numeri: «Vidaillet non entra nel merito delle politiche macro-economiche, né nel merito della relazione che esse hanno con la valutazione a partire dalla svolta neoliberale iniziata alla fine

degli anni Settanta» (*ivi*, p. 221).

Vidaillet quindi finisce per dimenticare lungo il corso della sua narrazione, l'origine economico-politica della psicodinamica del lavoro finendo per ricadere nell'astuzia della ragione neoliberale, che è riuscita a de-responsabilizzare i processi economici e a far ricadere tutta la responsabilità sul singolo, lasciandoci con «i sintomi e quel surreale senso di eternità del discorso neoliberale che non cessa di fare capolino tra le pagine» (*ivi*, p. 223). Se è certo che la valutazione fa emergere debolezze, frustrazioni, opportunismi, le cause non possono essere esclusivamente spiegate attraverso un individualismo psichico soggettivistico che concentra l'attenzione sulla condotta individuale e non tiene conto del fattore sociale. Così facendo il metodo psicoanalitico rischia di prestare il fianco alla logica della razionalità neoliberale che de-alfabetizza politicamente la società e ci riduce a unità iper-individualizzate e potenzialmente a-sociali.

Riferimenti bibliografici

V. Pinto, *Valutare e punire. Una critica della cultura della valutazione*, Cronopio, Napoli 2012.

B. Vidaillet, *Valutatemi! Il fascino discreto della meritocrazia*, Novalogos, Aprilia 2018.

REMIX

Il festival delle cinefilie

Roy Menarini

Il Cinema Ritrovato, XXXII edizione.

For one week, the history of cinema returns on the screen through restored or recouped classical or minor films realized by the greatest filmmakers: from Ray to Wilder, from Lubitsch to Bergman. *Il Cinema Ritrovato* – an idea by Cineteca di Bologna – becomes the main place where a bounce back in time is shaped, together with debates about practices and traces from the past. All this raises a question: What is cinephilia today?



Che cos'è la cinefilia nel 2018? A una domanda così diretta, Il Cinema Ritrovato – l'affollatissimo festival bolognese ideato dalla Cineteca di Bologna – sembra dare una risposta diretta: una settimana di storia del cinema in sala, con film che spaziano dal 1898 (i ritrovamenti dell'anno tre della settima arte) fino al 1998 degli ultimi restauri (*Central do Brasil* di Walter Salles). E infatti – oltre alla sezione più amata (i Ritrovati e Restaurati dove si sono potuti ri-assaggiare film di Ray, Wilder, Lubitsch, Clair, Bergman, Aldrich, Marker, Cimino, Friedkin e praticamente un mezzo vocabolario della cinefilia mondiale) – c'erano anche sezioni meno giustificate dal punto di vista di restauri o riedizioni, come le proiezioni *vintage* del Technicolor e della pellicola, nuovo luogo della passione cinefila, un po' come il vinile per gli amanti della musica: in tal senso la folla che gremiva la sala per la proiezione di *Incontriamoci a St. Louis* (1948) di Vincente Minnelli, con ondate di risate e applausi a scena aperta in un clima al tempo stesso entusiasta e paludoso per il calore umano, ha raccontato più di ogni altra cosa la potenza quasi da "live" di questa auratica flagranza.

Eppure, lo stesso, bisogna chiedersi: è questa la cinefilia oggi? Certamente ne è una parte, anche importante. Ed ecco perché il report da un festival può diventare l'occasione per una riflessione più teorica. La cinefilia si esprime pienamente nei festival, come noto. I festival

rappresentano il luogo carismatico della cinefilia, quello più rituale poiché in essi coincidono diversi aspetti della stessa, a cominciare dalla condivisione (sociale e culturale) e a proseguire con la dimensione della pratica, che spesso è una *pratica tecnica* – cioè il luogo dove si verifica l'esperienza culturale (la sala) e il supporto attraverso la quale si attualizza (la pellicola o il 4K o il *vintage* del Technicolor o ancora, persino, la proiezione con lampada a carbone) contano tanto quanto il film.

Nel caso di un festival retrospettivo come Il Cinema Ritrovato (dove le uniche novità vere e proprie sono costituite da documentari recenti sulla storia del cinema), si aggiunge anche l'aspetto degli ospiti, sui quali il festival offre traiettorie molto concrete: da una parte le figure storiche ancora in grado di raccontare la "vita dietro i film" (da Anna Karina a Patricia Birch, la leggendaria coreografa di *Grease*), dall'altra studiosi e conservatori chiamati a spiegare il proprio lavoro – talvolta le due categorie coincidono, come nel caso di Michel Ciment, storico critico di *Positif*, il cui racconto della rivista vale senz'altro più come testimonianza artistica che come analisi per addetti ai lavori (peraltro accurata), con aneddoti su Fellini, Germi e altri autori internazionali.

Anche la valutazione del film viene investita dal rapporto tra cinefilia e curiosità, che non sempre coincidono. Prendiamo il caso di *Ciò non accadrebbe qui* (1950), il ben poco conosciuto film di Ingmar Bergman, da lui stesso ripudiato in quanto pellicola di propaganda anti-comunista su commissione. Dal punto di vista storiografico, l'opera non può che suscitare l'entusiasmo di studiosi e ricercatori poiché riconsegna un tassello importante della produzione di un maestro riconosciuto, che il regista stesso disconobbe (dopo l'uscita nelle sale fece di tutto per impedirne la proiezione).

Inoltre, l'elemento auratico è confermato dal fatto che solo in occasione del centenario della nascita del regista, la Svensk Filmindustri e la famiglia Bergman, detentori dei diritti, hanno acconsentito a un numero limitato di proiezioni. Tuttavia, il pubblico è rimasto in gran parte deluso dal film, considerato un thriller impersonale e gravemente limitato dal suo obiettivo principale. Ed ecco allora scattare l'opzione cinefila. Uno scritto di Peter von Bagh, il rimpianto direttore del Cinema Ritrovato ora scomparso, legittima *Ciò non accadrebbe qui* all'interno del voluminoso e imperdibile Catalogo del festival, in base al principio della rivalutazione dell'opera minore e della politica degli autori, tipici della pratica Cahiers e post-Cahiers. Ne citiamo qualche riga:

Il film funziona soprattutto come un muto. Dato che non c'è una lingua comune e che gran parte della comunicazione è comunque illusoria, ancora una volta abbiamo di fronte una comunità bergmaniana

tormentata, enigmatica e alienata che si fonde con una geografia sintetica, i suoi non-cittadini condannati a una solitudine incurabile proprio come in *Sete*, *Il silenzio* (1962) e *La vergogna* (1968). (...) La problematica della colpa può essere paragonata ai finali di alcuni film di Hitchcock (*Sabotaggio*) e perfino di opere successive come *Il sipario strappato* e *Topaz*, che trascendono la loro mediocre reputazione (*ivi*, pp. 227-228).

Questo “trascendere la reputazione” è una delle routine critiche più cinefile in assoluto, poiché permette di esercitare non solamente la pratica celibe dello scambio, dell’opinione e dell’erudizione volatile ma anche una legittimazione di gusto cui siamo ben abituati – e che ha poi anche prodotto, in epoca postmoderna, le legittimazioni dal basso, diverse da questa per il fatto di non esplorare la filmografia minore di autori già nobilitati ma eguali per strategie retoriche.

Sia chiaro, *Il Cinema Ritrovato* non è e non è mai stata una macchina di rivalutazioni storiche, se non forse di registi e di produzioni che sono comunque già circondate dal rispetto di chi opera nella cultura cinematografica (di fatto la Hollywood classica, quest’anno con la retrospettiva sulla Fox Film Corporation, in collaborazione con il MoMA; e la retrospettiva sul John Stahl sonoro, che verrà poi seguita da un analogo omaggio – ma sulla produzione muta – alle Giornate del Cinema Muto di Pordenone, ottobre 2018).

Aggiungendo che anche la cinefilia militante e il cinema politico avevano il loro spazio – grazie alla sezione *Cinemalibero* e ai restauri della Martin Scorsese World Cinema Foundation – si capisce perché dire che *Il Cinema Ritrovato* è un festival cinefilo non basta. È un festival delle cinefilie: delle pratiche, delle tracce, dei suoi discorsi, e delle negoziazioni di esistenza nel contemporaneo.

Riferimenti bibliografici

Il Cinema Ritrovato 2018. Catalogo. Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2018.
R. Menarini, *Il discorso e lo sguardo. Forme della critica e pratiche della cinefilia*, Dabasis, Parma 2018.

Per un'archeologia dell'immagine

Bruno Roberti

Sul cinema di Stefano Savona.

Stefano Savona's cinema can be located on a Foucaultian horizon since it is a tenacious, tireless and complex work aimed to free and break the images out of their strict categorisations. Therefore, it is not only just documentary or ciné direct, but it is above all a way to archeologically discover and dig up the dual power of the image, which both bears witness to a determined space and time, and to a narration and dramaturgy of life captured among its conflicts, revolts and battlefields.



La finzione non deve più essere il potere che instancabilmente produce e fa brillare le immagini, ma la potenza che, al contrario, le dispiega, le alleggerisce di ogni loro sovraccarico, le anima di una trasparenza interiore che a poco a poco, le illumina fino a farle splendere e le disperde nella leggerezza dell'inimmaginabile.

Così scriveva Michel Foucault in *Il pensiero del fuori* (1998, p. 25). Un appello a *enucleare* partendo dall'interno uno stato di *libertà delle immagini*, in modo da porle nel loro *fuori*, con un atto di liberazione del soggetto. Ciò si iscrive necessariamente in un lavoro di *archeologia* dei poteri e dei saperi che, procedendo a una sorta di *scavo* delle immagini, ne ponga in luce, orizzontalmente, la stratificazione, liberandone la potenza. Per Foucault ciò diventa un oltrepassamento dell'antropologia e una risalita genealogica del presente che ne dispiega le "pieghe" ontologiche. In tal modo si opera una desoggettivazione che sposta l'umano nel campo del *fuori*, dissolve l'"io", fa deflagrare l'identità, cogliendo l'umano nel suo dibattersi sul *campo* del mondo. Questo "campo", questo "fuori", va colto nelle sue zone di incandescenza, nello stato dei conflitti, nelle situazioni estreme e eccezionali, laddove l'*episteme* si disloca in azioni dirompenti

di temporalità molteplici, di forze divergenti, uomini infami, reclusi, rivoltosi, emarginati, di cui seguiamo i tentativi di liberazione e i conflitti con le forze di repressione. E i rapporti tra i saperi e i soggetti [...] lungo la giuntura tra visibile e dicibile [...] determinano rotture e disfunzioni, movimenti

retrogradi e devoluzioni, esodo e dismissione laddove la forza di costrizione si esercita all'interno dei piani di libertà (Vernagione 2015, p. 130).

In questo orizzonte foucaultiano ci pare comprendersi il lavoro ostinato e instancabile, lucido e complesso del cinema di Stefano Savona. Anzitutto bisogna "liberare" dagli equivoci il suo filmare sul *campo* (certo di battaglia, di conflitti, di situazioni estreme in quei territori dell'*umano*, e del presente, dove i flussi di *liberazione* e di insubordinazione dei soggetti vengono immediatamente alla luce, non solo il Medio Oriente e il Kurdistan, la Palestina e l'Egitto, ma anche quel coacervo "concreto-metaforico" che è la Sicilia).

Bisogna dire che i suoi film non sono tanto (non si esauriscono in) "documentari", "reportage", "cinéma direct", militanza contro informativa ma sono appunto un risalire *archeologico* (non a caso Savona prima di diventare cineasta ha cominciato come archeologo), un dispiegamento epistemico, un rovesciamento di ciò che Foucault definiva "sonno antropologico", che si snoda *attraversando le linee* in un incrocio tra l'immediato e l'insubordinazione dell'uso "mediatico", che in genere riposa in ciò che "ci si aspetta", nei suoi lati invece *inaspettati*, dislocandone il dato rappresentativo e l'interpretazione che vi si proietta automaticamente. Scriveva ancora Foucault in *Le parole e le cose che si tratta*, per "destarsi" dal *sonno* delle coscienze, per operare una sorta di *sradicamento* delle immagini, di "attraversare il campo antropologico e di ritrovare, staccandosi da esso in quanto possibilità di enunciazioni, un'ontologia purificata o un pensiero radicale dell'essere" (Foucault 1998, p. 367).

Ecco, la radicalità del lavoro di Savona risiede propriamente nell'interrogarsi sulla necessità delle immagini non tanto e non solo come testimonianza ma come portatrici di un carico spazio-temporale che si esplica nella possibilità di far rivivere una storia. Per cui dentro la flagranza e l'epifania delle vite davanti alla macchina da presa di un combattente curdo (*Primavera in Kurdistan*, 2006), di un ribelle egiziano (*Tahrir*, 2011), della gente di Gaza sotto le bombe israeliane (*Piombo fuso*, 2009), dei contadini siciliani ultranovantenni (*Spezzacatene*, 2010), delle famiglie senza casa che occupano palazzo palermitano del potere (*Palazzo delle Aquile*, 2011) si risale sempre a una narrazione, si ricostruisce comunque una drammaturgia.

E di "drammaturgia" del reale si tratta, di una trama in cui il tasso finzionale non è sovrapposto ma reso trasparente nel suo emergere come eccezionalità, processo "in fieri" che si deposita in situazioni-limite. L'imprevedibile della vita, l'a-venire "pericoloso" degli atti bellici e rivoltosi, le trame memoriali di vecchi che sembrano già divinare l'aldilà nel suo tempo ciclico (come per i contadini siciliani protagonisti della

microstoria tra fame ancestrale e sapienza arcaica del cibo in *Spezzacatene*) oppure di bambini che sembrano tornare dall'oltretomba portando una saggezza, un dolore, una limpida pietà per l'umano (la bambina creduta morta e l'altra che si aggira nella casa distrutta, cieca da un occhio, come una piccola Cassandra a divinare con le mani su una parete l'orrore delle tombe disegnate della carneficina, in *La strada dei Samouni*, 2018), sono l'eccezione dell'immagine, la sua originaria unicità.

Si capisce allora come in questo nuovo e magnifico film, *La strada dei Samouni*, Savona ricorra con molta libertà a reinventare, re-immaginare, rianimare alla periferia di Gaza la storia di una famiglia palestinese martoriata che, mentre è assolutamente vera e si ri-costruisce sotto i nostri occhi, sembra anche uscita dalle pagine romanzesche di uno Zola. L'uso dell'animazione incisa nel tratto vibrante e scavato di Simone Massi compone questo romanzo del reale, illuminandone l'inimmaginabile. È proprio una "survivance" e i corpi vivi e sopravvissuti con i loro sguardi, le parole e i silenzi, così intensi, trascorrono senza soluzione di continuità nel disegno, che è come nascesse dalle loro membra e si sviluppasse nell'aura delle loro anime. In questa poesia e nel suo narrato si diffonde una sorta di reviviscenza epistemologica, una ri-animazione, che è percorso teorico di uno sguardo e presa incommensurabile in atto dell'immanenza-una vita.

Riferimenti bibliografici

M. Foucault, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1998.

Id., *Il pensiero del fuori*, SE, Milano 1998.

P. Vernaglione, a cura di, *Michel Foucault. Genealogie del presente*, Manifestolibri, Roma 2015.

Il paesaggio del “mondo fluttuante”: da Hiroshige ad Ozu

Roberto De Gaetano

Hiroshige, *la mostra alle Scuderie del Quirinale*.

A reason why Hiroshige's art has affected in an enduring and crucial way the European art from the 19th century until nowadays is due to its contemplative power upon the landscape, which has become a floating world, an impersonal harmony between man and nature. In particular, the director Ozu applied this lesson in his cinema, by considering the very essence of cinema to be a pure contemplation and stasis, through what Deleuze defined as 'pure optical-sounding images'.



Il ramo di un pino arrotolato su se stesso a formare, in primo piano, un cerchio. Che diventa quasi un obiettivo, che inquadra al di là del fiume un paesaggio di case. Paesaggio anonimo, che non interrompe la continuità di ciò che si vede immediatamente al di fuori del cerchio stesso. Abitazioni distribuite orizzontalmente sulla riva del fiume.

Ma ciò che sorprende in questa silografia è che l'“obiettivo” composto dal ramo arrotolato emerge per negarsi: non mette a fuoco nulla di particolare, non distingue un dentro da un fuori, non attua alcuna focalizzazione. Il paesaggio sta lì, in se stesso, incluso il ramo in primo piano. La profondità *nel* campo non diviene profondità di campo. Nessuna vera interazione, né visiva né drammatica. Solo misurazione della distanza.

È *Il Pino della luna sulla collina di Ueno* di Hiroshige, una delle magnifiche serigrafie esposte nella mostra alle Scuderie del Quirinale a Roma.

I gorgi di un mare in tempesta che con movimento spiraleico aspirano lo sguardo dello spettatore in una sorta di vertigine. Il punto di vista dall'alto viene *montato* con uno frontale, dove i gorgi si fanno onde. Nessuna continuità di movimento dello sguardo, né organicità di raccordo visivo e spaziale. Si opera per stacchi e per *montaggio* di punti di vista

eterogenei all'interno dell'immagine stessa. La grande onda sulla sinistra (che richiama quella di Hokusai) si infrange sulle rocce, e poi in lontananza gli uccelli marini in volo proseguono la cresta dell'onda, rallentandone l'irruenza, fino a che non si giunge alla linea di orizzonte, la costa, dove il mare è calmo e il paesaggio si stabilizza. Ma se in Hokusai l'irruenza del mare e l'impetuosità delle onde non si arrestano e misurano l'infermità degli uomini nelle loro barche indifese, in Hiroshige no: il paesaggio all'orizzonte riposa, il retro piano raccoglie e stabilizza. La vertigine si placa, la linea curva dell'onda si fa retta o dolcemente ondulata nel movimento delle colline. Si tratta di *Awa. I gorgi di Naruto*, una delle stampe più famose di Hiroshige.

Lo stesso tema, ma in una forma perfino più serafica (assenza di colori vividi, e dominanza di celeste chiaro e di bianco), lo troviamo in *Veduta dei gorgi di Naruto ad Awa*. Le spirali bianche dei gorgi viste dall'alto si trasformano gradualmente (anche qui assumendo un altro punto di vista, montato nell'immagine) in un mare che si fa via via più calmo fino alle due vele che tranquillamente solcano l'acqua, e all'orizzonte che stabilizza lo sguardo nelle montagne frontali via via più alte, e lo pacifica nel bianco dove sfuma in lontananza il promontorio.

Ed ancora paesaggi innevati, dove il biancore della neve diventa risuonare del silenzio, o attraversati dalla nebbia che rende tutto informe e sfumato, o tempestati da una pioggia statica come in *Ohashi. Acquazzone ad Atake* (ripreso da Van Gogh nel *Ponte sotto la pioggia*), dove emergono altri due elementi tipici di Hiroshige: i ponti che attraversano obliquamente i paesaggi, facendone parte, e i viandanti, che si inscrivono essi stessi nel paesaggio, divenendone aspetti, pietrificati. All'opposto della pittura occidentale non si tratta qui di accedere al movimento, si tratta di arrivare alla stasi. Per cui la distribuzione di figure umane nel paesaggio non definisce tanto, come spesso si dice, un accordo armonico tra l'uomo e la natura, quanto il giungere ad espressione della natura stessa, incluso l'uomo, senza che questa espressione sia istituita da un punto di vista, né pragmatico né semantico. E dunque da alcuna soggettività.

Il paesaggio in Hiroshige è un piano impersonale, che appaia natura e uomo, sottraendoli ad ogni relazione, persino quando la si immagini in forma empatica. Il paesaggio non è effetto della proiezione di uno stato d'animo, di una *Stimmung*, del soggetto sulla natura (come lo era per i romantici). Il paesaggio nei "mondi fluttuanti" è la forma in cui l'essere della natura e dell'uomo, resi indistinguibili dal lavoro delle forme, giungono ad espressione riconsegnati in modo *contemplativo*: l'azione effettiva o potenziale viene destituita di ogni ruolo.

Passando per vortici e marosi, o anche attraverso scrosci d'acqua "immobili", incorporando punti di vista inassegnabili, ostruendo linee di fuga, istituendo attraverso il primo piano (del ramo) la prossimità di una distanza, il paesaggio, nell'arte di Hiroshige, è l'essere del mondo che sta presso di sé, non chiedendo altro. Ed è proprio il livello alto di codificazione dell'espressione e di ritualizzazione dei comportamenti, che troviamo nell'*ukiyo-e*, ad essere segno della destituzione radicale di ogni istanza soggettiva e volontaristica.

Quella che viene restituita come l'integrazione dell'uomo nella natura non è altro che il farsi paesaggio dell'uomo stesso, il suo disporsi in un ambiente e in una natura che quale che siano le forze che l'attraversano *si dispone ad una forma contemplativa*, sospendendo ogni prassi.

«L'essere, *en état de paysage*, è sospeso e reso inoperoso, e il mondo, divenuto perfettamente inappropriabile, va per così dire al di là dell'essere e del nulla». Queste parole di Agamben (2017, p. 86) sembrano le più appropriate a restituire ciò che è profondamente in gioco nei paesaggi di Hiroshige e del "mondo fluttuante".

E ci permettono di capire perché tali immagini hanno esercitato un loro così decisivo, profondo e duraturo effetto in Europa dalla seconda metà dell'Ottocento ad oggi, sugli artisti e non solo (come si vede dalle numerose pubblicazioni e dal grande riscontro che le mostre su *Le Japonisme* hanno avuto e continuano ad avere).

Nulla di esotico in tutto questo, ma qualcosa di più radicale. In quella forma d'espressione c'è un modo d'essere che riposa nel paesaggio e nel suo stato "contemplativo". Una forma che fa emergere un'ontologia diversa da quella occidentale, costruita intorno *alla prassi e alle imputazioni ad essa connesse* (private e pubbliche). Disinnescare questa logica, destituire la forma strumentale del rapporto con il mondo, far sì che il mondo sia, lasciarlo essere (dall'infinitamente piccolo all'infinitamente grande) è ciò che significa farne *paesaggio*. Van Gogh in una lettera al fratello Theo lo dice nel modo più intenso:

Se studiamo l'arte giapponese, vediamo un uomo indubabilmente saggio ed intelligente, che passa il tempo a far cosa? A studiare la distanza della terra dalla luna? No. A studiare la politica di Bismarck? No. Studia un solo filo d'erba. Ma questo filo d'erba lo porta a disegnare tutte le piante, e poi le stagioni, i grandi aspetti del paesaggio, e infine gli animali, e poi la figura umana.

L'erba è la vita, la sua origine, senz'altra spiegazione: «Un bimbo disse, Cos'è l'erba? Portandomene a piene mani / Come rispondere al bimbo? ... Cosa sia ne so meno di lui / Immagino debba essere la bandiera

della mia indole, intessuta della verde stoffa della speranza». Nel più grande poeta americano, Walt Whitman (2017, p. 71), nel grande Paese che ha fatto dell'azione la categoria fondativa delle sue forme di vita, anche lì durante l'ascesa della borghesia, dei suoi affari e del suo potere (come avveniva nella Edo di Hiroshige o nelle grandi capitali europee), anche lì c'è il canto di una *natura senza spiegazione*, nel quale si ritrovano le forme di un'ontologia alternativa a quella dell'azione e del principio di identità ad essa connesso.

E il cinema in tutto questo? Il cinema, che ha saputo incarnare meglio di altre arti questa eredità del moderno, si è misurato fin dalle origini con il paesaggio. Non solo l'Ejzenštejn di *La natura non indifferente*, che ha ritrovato sempre in Oriente, ma nell'arte cinese, le leggi di composizione della "musica del paesaggio", ma anche un autore come Ozu per il suo rapporto diretto con l'estetica dell'*ukiyo-e*. Non è un caso che Deleuze collochi Ozu alle origini del cinema moderno per l'invenzione di immagini ottico-sonore pure, svincolate da una logica dell'azione. Le situazioni ordinarie, come anche i paesaggi, diventano in Ozu «contemplazioni pure» o «stasi» (come le ha chiamate Paul Schrader), senza fuoriuscire dall'ordinarietà: «Lo splendore della Natura, di una montagna innevata ci dice soltanto una cosa: tutto è ordinario e regolare, tutto è quotidiano!» (Deleuze 2017, p. 20). E sono anche le ragioni per cui Ozu è nel cuore di alcuni grandi registi della modernità cinematografica, tra i quali Wenders, che quando realizza il suo omaggio, *Tokyo-Ga* (1985), parla del cinema di Ozu come della "cosa più vicina al Paradiso".

È questa idea di "contemplazione" che il cinema di Ozu, ereditando della tradizione del "mondo fluttuante", incarna, portando alla luce l'essenza del cinema stesso, nel momento in cui è capace di sospendere la prassi e restituire l'immagine alla sua potenza di *fare-paesaggio*. Mettendo in questione quello che in *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio*, Heidegger fa dire al Giapponese nel suo dialogo con l'Interrogante, e cioè che «il mondo orientale e il prodotto tecnico-estetico dell'industria cinematografica sono tra loro inconciliabili» (Heidegger 1988, p. 95). Ma qui il film in questione è *Rashomon* (1950) di Kurosawa: un esempio dell'«onnicorrodente processo di europeizzazione» (*ivi*, p. 94), una dinamica d'azione esplosiva, frammentata e ricostruita attraverso il moltiplicarsi dei punti di vista dei personaggi.

Esattamente l'opposto delle rive dei fiumi, dei rami degli alberi, delle onde, dei gorgi, dell'essere viandanti, dell'attraversare ponti, del contemplare la luna. Esattamente l'opposto del farsi paesaggio della natura e dell'uomo. L'opposto di quel qualcosa che si avvicina alla felicità.

Riferimenti bibliografici

G. Agamben, *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*, Neri Pozza, Milano 2017.

G. Deleuze, *L'immagine-tempo*, Einaudi, Torino 2017.

M. Heidegger, *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio*, in Id., *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 2014.

W. Whitman, *Foglie d'erba*, Feltrinelli, Milano 2017.