

FATA

MORGANA

ISSN 2532-487X

web



7

FATA
MORGANA
web

Fata Morgana Web

Giugno 2019

ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

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

Caporedattori: Massimiliano Coviello, Nausica Tucci

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

Segreteria di redazione: Valerio Baldari, Giovanna Corigliano, Melina Craveli, Roberta D'Elia, Isabella Mari, Carmen Morello, Francesca Pellegrino

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

METTERE A SISTEMA LA REALTÀ Nicola Lusuardi	5
LA PROSSIMITÀ DI CIÒ CHE SI RIPETE Angela Maiello	9
LA SEMIOTICA COME ARS INTERVENIENDI Ruggero Eugeni	14
VAGHE STELLE DELL'ORSA Marie Rebecchi	17
IMPARARE A IMMAGINARE (L'ITALIA) Alessio Scarlato	20
RISVEGLIARSI È ORA Gianluca Solla	24
LA RADICALIDAD EN CUESTIÓN Emilio Bernini	29
BLACK AND WHITE POWER Giacomo Tagliani	33
UN AFFRESCO APOCALITTICO "AVVOLTO NELLA NEBBIA" Massimo Fusillo	38
GRANDEZZA E MISERIA DELL'ARTE UMANITARIA Francesco Zucconi	43
MELVILLE NOSTRO CONTEMPORANEO Roberto De Gaetano	50

SERIALITÀ

Mettere a sistema la realtà

Nicola Lusuardi

Drammaturgia del racconto seriale.

The dramaturgy of the TV series starts from the articulation between topic and theme: within this necessary duplicity, the first one unravels the plot, while the second one is the real object of the investigation and determines the identity of the story. The theme is the only reason why a viewer joins the story, and it is up to the author to investigate and understand why that narrative world forces him to speak about it.



La drammaturgia per l'audiovisivo, che sia destinata a una narrazione cinematografica unitaria o che sia sviluppata in qualunque forma di espansione seriale, ha col *reale* un rapporto rigorosamente duplice. A partire da questa premessa comune si definisce la differenza e la specificità del seriale. Ossia la risposta alla domanda: quale relazione il *seriale* intrattiene con il *reale* che il cinematografico invece non potrebbe intrattenere?

La duplicità del drammaturgico si istituisce sull'articolazione necessaria tra argomento e tema. L'argomento è il materiale da cui si elabora la trama. Il tema è la ragione per cui affrontiamo l'argomento con quella specifica strategia narrativa: di che cosa voglio veramente parlare mentre racconto questa storia? Prendiamo ad esempio *Gomorra*, se accettiamo una semplificazione radicale e ovviamente del tutto insufficiente, l'argomento è la camorra, il tema è il potere. E le due cose funzionano molto diversamente nel loro rapporto con la realtà.

Sul piano dell'argomento, il racconto esercita sempre una funzione di *rispecchiamento* del mondo conosciuto dallo spettatore. Questo rispecchiamento può essere ad alta densità – come nelle poetiche realiste – o a bassa intensità – come nelle saghe fantasy. I drammi sociali – così come tante serie *crime* – tendono a definire un perimetro finzionale direttamente

riferito a una realtà riconoscibile dallo spettatore, poi – all'interno di quello – organizzano conflitti potenzialmente descrittivi delle dinamiche in atto nel mondo reale. Invece un racconto di fantascienza o un fantasy creano un mondo finzionale adiacente alla realtà riconoscibile in ogni aspetto eccetto quelli che caratterizzano la natura di genere del prodotto e ne definiscono l'identità estetica. Come a invitare lo spettatore in un luogo in cui può orientarsi ma nel quale si innesta un elemento sorprendente.

Sul piano del tema accade qualcosa di completamente diverso. Il tema rimanda all'esperienza interiore dell'autore al lavoro. È il vero oggetto della sua indagine, ciò che determina l'urgenza di organizzare quel racconto per cercare la risposta a una domanda profonda a cui è sostanzialmente impossibile rispondere. Per questo il tema determina l'identità del racconto. Il lavoro dell'autore è comprendere di cosa quel mondo narrativo lo obbliga a parlare. Si tratta in questo caso di questioni attinenti alla nostra esistenza, alla nostra esperienza di esseri umani e/o parte di un sistema di relazioni umane. Il tema è infatti l'unica ragione per cui gli spettatori aderiscono a una storia: non perché tutti siamo professori di chimica frustrati e senza un soldo che decidono di cucinare metanfetamina, ma perché tutti viviamo dentro di noi la tentazione del male e l'interrogativo sulla sua natura.

Dunque abbiamo da una parte l'argomento che si riferisce al *reale* inteso come mondo fuori da noi, dall'altra il tema che si riferisce alla nostra *reale esperienza* in questo mondo. E su questa distinzione che appartiene alla drammaturgia in sé si misura quello che possiamo considerare specifico di quella seriale. Il paradigma seriale è caratterizzato da almeno due tratti che ne individuano l'identità estetica e il processo creativo che la riguarda. Il primo consiste nella vocazione potenzialmente interminabile del racconto. Quando si crea una serie non si crea una storia, ma si crea un insieme di condizioni preliminari in grado di generare un numero imprecisato di storie... virtualmente infinite (salvo che ovviamente prima o poi verranno "terminate" dal broadcaster e/o dal pubblico). Il secondo aspetto è la natura episodica, ossia la necessità del progetto narrativo di svilupparsi per unità specifiche, identificabili e separate tra di loro. Come se al lavoro ci fosse un principio catalogico: per raccontartelo ho bisogno non di una storia, ma di un catalogo di storie.

L'insieme di queste due caratteristiche conferisce all'esercizio di *narrare serialmente* una qualità intrinsecamente sistematica, come nel progetto di una trattatistica che si proponga di ordinare, raccontare e commentare tutti gli aspetti possibili di una certa questione. La "questione" in drammaturgia è l'interrogativo tematico su cui si innesta il racconto. E nel caso di una serie deve essere tanto largo, intenso e

ambizioso da proporre infiniti tentativi di risposta, ovvero infiniti conflitti possibili che nascono dalla ricerca inesausta di risposte mai davvero soddisfacenti, corrette o definitive. Per questo il *seriale* tende a ospitare naturalmente narrazioni che, per postura e ambizione del formato e del paradigma, stabiliscono col *reale* un'esplorazione di stile e qualità più implicitamente trattatistica. Come nei modi della filosofia. Magari di una filosofia bassa e spicciola, ma non per questo meno vasta nella sua necessità di affrontare il tema con ampiezza per vederne ogni aspetto e declinarne ogni contraddizione. Questa necessità essenziale dell'atteggiamento seriale determina la natura specifica del processo creativo, la postura mentale degli autori e la tecnica per organizzare il progetto narrativo.

Per cogliere sinteticamente la differenza si può pensare al lavoro compiuto da Alan Ball tra *American Beauty* (Mendes, 1999) e *Six Feet Under* (2001-2005). *American Beauty* è una delle sceneggiature cinematografiche più belle degli ultimi trent'anni. Alla base del racconto c'è una domanda tematica molto precisa: *è possibile recuperare la felicità perduta?* L'intero racconto si incarica di cercare una risposta a questa specifica domanda – posta dal protagonista all'inizio del film – attraverso la vicenda di un quarantenne in grande crisi esistenziale che si innamora di una compagna di classe della figlia. Con un arco narrativo di impressionante precisione tematica e straordinaria poesia, il protagonista arriva nel terzo atto a trovare la sua risposta, ossia: *no non è possibile, l'unico modo per essere felici è accettare la bellezza della tua propria morte.*

Due anni dopo *American Beauty*, Alan Ball crea per HBO una serie diventata di culto, *Six Feet Under*. La ricerca interiore – l'interrogarsi esistenziale che lo guida – è prossima a quella che aveva ispirato *American Beauty*, ma il formato seriale e il suo specifico obiettivo estetico determinano un approccio completamente diverso e, da esso, un sistema di conseguenze drammaturgiche e spettacolari sostanzialmente irriducibili a quelle del film precedente.

Se il film poneva una domanda esplicita sulla *felicità perduta*, la serie pone una domanda più ampia sul *senso della vita*. Se il film approdava alla morte del protagonista, la serie sceglie come arena il luogo che ospita il catalogo potenziale di *ogni morte possibile* (la famiglia protagonista gestisce una *funeral home*). E il racconto sviluppa nell'arco delle stagioni l'esplorazione sistematica di tutte (o quasi) le possibili risposte sul senso della vita (il senso della vita è vivere l'attimo? Il senso della vita è progettare il futuro?), per verificare attraverso i personaggi quanto e come ogni risposta possa funzionare, che conflitti inneschi e dove si scontri con le proprie controindicazioni e la propria inadeguatezza.

Tutto cambia dunque nel processo creativo: dall'ideazione dell'arena alla definizione del sistema di personaggi che possa incarnare tutte le differenti posizioni rispetto alla questione centrale. Fino all'esplorazione di tutto quanto chi crea riesce a trovare dentro di sé come possibile risposta, i propri limiti e relative contraddizioni, dall'interno di un sistema di personaggi generati per vivere la domanda - e quindi abitare ciascuna di queste possibili risposte - secondo differenti prospettive. Ossia tutto ciò che poi si trasformerà nelle molteplici *story-line* del racconto.

Altri esempi si potrebbero portare analizzando le grandi serie almeno degli ultimi 40 anni. Mostrando ad esempio l'irriducibilità cinematografica di narrazioni come *Mad Men* (2007-2015) o quella persino più radicale di un classico capolavoro della narrazione seriale come *ER* (1994-2009), oggetto talmente specifico da individuare una sorgente tematica per definizione impossibile in una drammaturgia chiusa come quella cinematografica tradizionale, ossia la *lotta del collettivo per la salvezza della specie*, dove ovviamente la rappresentazione pertinente di oggetti narrativi come il *collettivo* e la *specie* non può che darsi nelle forme della più ampia e brulicante pluralità catalogica (quindi episodica e seriale).

Per questo la tradizionale analogia della differenza tra cinema e serie come differenza tra *poesia* e *prosa* - col persistente pregiudizio che insinua - non è solo tecnicamente scorretta ma determina un ritardo culturale gravido di conseguenze che, nell'insieme del sistema formativo e industriale, ancora inchiodano l'Europa (complessivamente povera di *technè* drammaturgica) a un'affannosa rincorsa, con tutto ciò che ne consegue in termini di minorità culturale e pregiudizio economico. La distinzione corretta infatti - sempre che queste analogie abbiano un senso - sarebbe quella tra *poesia* e *filosofia*, per metodo e obiettivi. Comprenderlo gioverebbe molto ad afferrare la matrice dei capolavori che amiamo e a orientare correttamente i nostri processi creativi e decisionali avvicinandoli ai risultati a cui legittimamente dobbiamo ambire.

Riferimenti bibliografici

- D. Garofalo, [La quarta stagione di Gomorra - La serie](#), in "Fata Morgana Web".
N. Lusuardi, *La rivoluzione seriale. Estetica e drammaturgia nelle serie hospital*, Dino Audino editore, Roma 2010.

La prossimità di ciò che si ripete

Angela Maiello

Le serie tv tra regole e tema.

During the last decade, TV series became prominent in the contemporary audiovisual field as a phenomenon capable of challenging film industry on its own ground. As a new form of art, TV series reached significant levels of stylistic elaboration, narrative articulation and thematic depth affecting our collective imagination.



Quando questo articolo sarà pubblicato, si sarà già consumato l'evento mediale/seriale dell'anno, ovvero la messa in onda del primo episodio dell'ultima stagione di *Game of Thrones*, la serie che per eccellenza rappresenta la *Second Golden Age* della serialità televisiva. Da oltre dieci anni le serie tv si sono imposte, infatti, quale fenomeno audiovisivo contemporaneo dominante, sia da un punto di vista culturale che da un punto di vista produttivo. Rispetto alla profondità di incisione di questo fenomeno si possono scegliere due strade interpretative.

Come spesso accade dinanzi ai grandi segni di novità della cultura popolare e non solo, si può prediligere la strada metodologica del continuismo - le serie tv non aggiungono nulla a quanto già non faccia (e meglio) il cinema - oppure quella del discontinuismo, per cui si coglie nella diffusione mass-mediale delle serie tv un elemento di novità rispetto all'esperienza audiovisiva così come si era configurata almeno fino al secolo scorso. Naturalmente entrambe le posizioni colgono dei punti di verità, che si può provare a mettere in contatto proprio a partire dalla domanda che fa da filo conduttore a questo speciale: quale rapporto c'è tra il seriale e il reale? Ovvero quale rapporto c'è tra i racconti seriali che sempre più si configurano come delle narrazioni mitologiche a bassa intensità, per citare l'ultimo testo di Ortoleva, e il reale, inteso sia come l'accadere degli eventi in mezzo a cui noi sempre ci troviamo, che come una specifica forma di vita, generata dalle grandi trasformazioni,

innanzitutto tecnologiche, che hanno segnato l'ultimo ventennio?

Come scrive Lusuardi, il tema è la ragione primaria per cui vi è un'adesione da parte dello spettatore alle serie tv, ma più in generale a una storia, e in questo sicuramente c'è un tratto di intrinseca continuità tra le serie tv e le grandi forme narrative che le hanno precedute. Ciò che ci appassiona, dopotutto, non è il gioco spietato dei troni, quanto quella originaria battaglia tra il bene e il male, con le sue zone d'ombra e quelle incursioni nel vissuto dei personaggi che eccedono la logica del potere e della guerra. Ciò che accade, però, con *Game of Thrones*, e più in generale con tutti quei racconti capaci di influire nell'immaginario collettivo, di creare personaggi iconici, segnando un'epoca non soltanto televisiva (*Breaking Bad*, *Mad Men* o anche, in Italia, lo stesso *Gomorra - La serie*), è che questa modalità di adesione assume la forma di una prossimità molto forte tra lo spettatore e il racconto audiovisivo. Per dirla in termini ejzenštejniani, se da un lato il tema sollecita l'esperienza vissuta dello spettatore, è la rappresentazione e soprattutto la sua reiterazione, prolungata nel tempo e garantita dalla fecondità del tema stesso, a creare un rapporto di prossimità profonda tra lo spettatore e il racconto. La rappresentazione consiste, in altre parole, nelle regole che costruiscono il mondo narrativo entro cui quel tema viene sviluppato, conferendogli un'identità molto forte e connotando in modo iconico il tema stesso. Si crea, cioè, quella che Ejzenštejn definirebbe un'"immagine generalizzata", che viene rinnovata ogni volta a partire dalle condizioni di possibilità (le regole del mondo narrativo) che la rappresentazione prevede.

Il caso di *Game of Thrones*, di nuovo, è paradigmatico e autoesplicativo: l'ambientazione fantasy già di per sé riesce a connotare in modo molto forte quell'universo narrativo, che però non può essere ridotto semplicemente alla marca di genere. La rappresentazione di quel mondo, che ha un nome, Westeros, e che *nella realtà* non esiste, si costruisce poco a poco, episodio dopo episodio, attraverso la continua riproposizione di singole tessere (dalla lingua alle ambientazioni, dalle musiche ai costumi), in cui, però, riecheggia già vivida l'immagine di un mosaico che sta allo spettatore ricostruire. Un altro esempio che l'attualità ci porta a chiamare in causa è *Gomorra - La serie*, che è un esempio forse anche più interessante dal momento che si tratta di una città reale (Napoli e il suo entroterra) e di vicende notoriamente accadute e restituite dalla cronaca. Anche in questo caso il genere di appartenenza delle serie non basta a decodificarne il mondo narrativo, che viene restituito attraverso una dettagliata rappresentazione che si compone di molti elementi.

La specificità delle serie risiede, dunque, in questa reiterazione, in questo continuo rinnovamento del tema attraverso le regole della sua

rappresentazione, quale principio formale, esplicitato e riconosciuto. E la reiterazione della rappresentazione viene garantita sì dal tema stesso, ma anche dalle specifiche condizioni di fruizione del formato seriale. La lunga durata, associata ad una sempre maggiore autonomia della visione, conseguente all'affermazione del modello *on-demand*, fanno sì che il tempo della visione e il tempo del racconto si sovrappongano, creando un effetto di prossimità dello spettatore a quell'immagine-mondo, prossimità che per molti versi risulta inedita. È esattamente su questo terreno che si coglie una relazione strettissima che le serie tv intrattengono con l'esperienza *tout-court*, a prescindere dal tema specifico del racconto o dalla minore o maggiore aderenza a un reale inteso come restituzione di fatti o eventi realmente accaduti. In questa peculiare forma di prossimità che diventa nell'era della partecipazione online una forma di appropriazione da parte dello spettatore, le serie tv, e in particolare quelle tessere di mondo-immagine di cui si compongono, diventano molto spesso strumenti per interpretare, leggere e riscrivere il reale, per ricostruire un senso di un'esperienza collettiva sempre più disgregata, liquida, tipica della nostra contemporaneità.

E qui tocchiamo un ultimo punto decisivo, che di nuovo segna una discontinuità con il cinema, e una forte aderenza delle serie tv al reale, inteso come la specifica forma di vita del nostro tempo. Sappiamo bene che la storia del cinema è costellata di immagini-mondo che hanno segnato in modo inequivocabile la nostra cultura; eppure quella capacità di agganciare il reale, associandovi una contro-immagine potente intorno alla quale si costituiscono vere e proprie comunità, oggi reali e virtuali (capacità che in tanti momenti il cinema ha espresso, pensiamo al dopoguerra italiano), oggi sembra essere prerogativa dei nuovi racconti seriali audiovisivi, in cui la reiterazione continua del tema attraverso il suo mondo narrativo riflette in modo inequivocabile ed efficace quel processo di riproducibilità e replicabilità dell'esperienza che si è inaugurata, seguendo Benjamin, proprio con la nascita del cinema. Le serie tv, con la loro lunga durata, a cui si accompagna un senso di potenziale interminabilità, segnano una discontinuità anche rispetto al concetto di opera e di autore, come dimostrano anche le condizioni creative e produttive da cui emergono nuove figure come quella dello *showrunner* e nuove prassi come il coinvolgimento di molteplici registi.

Che le serie tv siano l'occhio - e la mano, per restare al paradigma aptico che caratterizza la relazione contemporanea con le immagini - del XXI secolo? È una storia ancora tutta da scrivere che si evolve rapidamente, come dimostra il proliferare incontrollato di molteplici racconti ormai di breve durata. Da Netflix e dal modello produttivo-

creativo che esso ha inaugurato, basato da un lato sulla singolarità della visione e dall'altro sulla profanazione degli interessi degli utenti/spettatori, prendono forma racconti ormai sempre molto brevi (spesso non si va oltre 2-3 stagioni) e spesso molto simili tra loro (pensiamo al tema dell'atipicità a cui solo Netflix ha dedicato diverse serie, pur molto interessanti, come *Atypical* e *Sex Education*). In queste nuove serie la dinamica tra tema e rappresentazione viene sbilanciata a favore del tema, con una progressiva perdita dell'iconicità del mondo narrativo e di quel processo di prossimità tra lo spettatore e il racconto. Forse si sta aprendo, o si è già aperta, una nuova fase della serialità: *winter is coming?*

Riferimenti bibliografici

- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni*, a cura di F. Desideri, Donzelli, Roma 2011.
- F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005.
- M. Coviello, [I destini del "tra-noi" nella serialità contemporanea](#), in "Fata Morgana Web".
- S.M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1985.
- D. Garofalo, [La quarta stagione di Gomorra – La serie](#), in "Fata Morgana Web".
- N. Lusuardi, [Drammaturgia del racconto seriale](#), in "Fata Morgana Web".
- T. Matano, [Gomorra – La serie. Terza stagione](#), in "Fata Morgana Web".
- P. Ortoleva, *Miti a bassa intensità. Racconti, media, vita quotidiana*, Einaudi, Milano 2019.
- V. Re, [Sky e la settimana stagione di Game of Thrones](#), in "Fata Morgana Web".

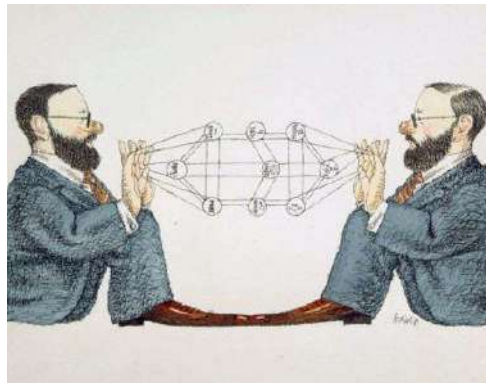
L'ORDINE DEI DISCORSI

La semiotica come *ars interveniendi*

Ruggero Eugeni

Sulla televisione. Scritti 1956-2015 di Umberto Eco, a cura di Gianfranco Marrone.

The collection edited by Gianfranco Marrone contains all Umberto Eco's writings on television from 1956, the year of the first broadcasts in Italy, to 2015, the year in which television is no longer the dominant means of communication. After a first aesthetic approach, in the mid-sixties the investigation became of semiotic kind, transforming the entire conceptual and terminological framework.



L'uscita della raccolta completa degli scritti sulla televisione di Umberto Eco, curata da Gianfranco Marrone, è stata accompagnata da una piccola ma significativa polemica. Aldo Grasso ha scritto che «il momento meno interessante della ricerca [di Eco] sulla tv è quello legato agli studi semiotici», in quanto la semiotica, fondata per interpretare le differenti pratiche della significazione, «ha finito per interpretare solo sé stessa». Si tratta di un attacco perfido al curatore della raccolta: nella sua postfazione infatti Gianfranco Marrone argomenta che i progressi della ricerca semiotica e lo sviluppo degli studi sulla televisione in Italia sono intimamente legati. A Grasso ha risposto Tiziana Migliore: la natura della semiotica è etero-centrata, tesa a «guardare a fondo la superficie spessa delle cose». Grasso replica, e la polemica potrebbe continuare (ed è effettivamente continuata nelle presentazioni del libro).

Vorrei partire dalla domanda che sta alla base del dibattito: esiste una specificità della semiotica nella considerazione dei fenomeni di comunicazione e di comunicazione mediata? E, in caso positivo, si tratta di una specificità ancora attuale e utilizzabile? Leggerò in tal senso la storia dei rapporti tra Eco e la televisione come un apologo che permetta di cogliere logiche e destini di una avventura intellettuale di cui siamo, che ci piaccia o no, gli eredi.

Come è noto il primo approccio di Eco alla televisione è di taglio *estetico* e si colloca tra la fine degli anni cinquanta e i primi anni sessanta (quello

professionale è leggermente anteriore: l'esperienza in RAI si stende nel corso degli anni cinquanta). In *Il caso e l'intraccio. L'esperienza televisiva e l'estetica* (1956) Eco vede nella diretta lo "specifico" del medium televisivo; questo aspetto accomuna potenzialmente la televisione all'opera aperta, al Nouveau Roman, ai film di Antonioni: in breve alla modernità dei plot in cui si rompe il nesso rigido causa effetto. Potenzialmente: perché di fatto il lavoro di montaggio lavora in senso diametralmente opposto, a colmare i vuoti e ricucire le smagliature del racconto. La televisione finisce così per costruire ed esaltare il banale, come ben delinea il famoso *Fenomenologia di Mike Bongiorno* (1961).

Proprio questo aspetto "ovvio" della televisione interessa Eco (anche se, e qui Grasso ha ragione, certo non lo appassiona più di tanto). E proprio per smontare questa ovvietà Eco ricorre alla metà degli anni sessanta alla strumentazione semiologica: si veda *Per una indagine semiologica sul messaggio televisivo*, nato come progetto di ricerca a più mani per un Convegno a Perugia nel 1965. Nel passaggio dall'approccio estetico a quello semiotico si trasforma anzitutto l'apparato concettuale e terminologico: Eco e i suoi compagni di avventura adottano il lessico strutturalista del messaggio, dei codici, dei sottocodici e della loro organizzazione sistematica. Ma, più profondamente, cambia la tattica di approccio al mezzo televisivo: alla sfiducia circa le capacità creative dell'emittente già manifestata in precedenza, si affianca ora la fiducia in una nuova possibilità di rielaborazione demandata alle audiences e basata sul principio della "decodifica aberrante". Le possibili distorsioni interpretative degli spettatori vengono considerate inevitabili, e assunte come potenziale positivo. Non casualmente al saggio più tecnico segue un intervento *engagé* come *Per una guerriglia semiologica* (pronunciato a New York nel 1967). Chi annusa in queste affermazioni una anticipazione della posizione di Stuart Hall non sbaglia: "Encoding and decoding in the television discourse" verrà presentato nella sua prima versione nel 1973.

Questa posizione rimane stabile nella riflessione di Eco anche nella fase successiva, in cui lo studioso supera una semiotica di prima generazione concentrata su messaggi e codici per giungere a una semiotica del testo e della cultura. Come ben sottolinea Marrone, la televisione ha rivestito un ruolo decisivo nell'incoraggiare e orientare tale passaggio: proprio questa sensibilità tiene infatti Eco distante da una semiotica troppo tecnica e astratta quale quella greimasiana, e contribuisce alla fondazione di quella semiotica pragmatica e interpretativa che rappresenta il suo contributo più originale alla disciplina. Un saggio fondamentale è sotto questo aspetto *Il pubblico fa male alla televisione?* (una relazione al Prix Italia del 1973) in cui Eco aggiorna concetti e lessico (anche mediante una autocritica: non c'è niente di

“aberrante” in una decodifica che non segua le direttive del Testo), esplicita alcuni aspetti gramsciani del suo pensiero (il rapporto tra culture egemoni e subalterne), dialoga molto con il saggio di Paolo Fabbri (2018) sul rapporto tra semiotica e sociologia, e in sostanza riafferma il ruolo specifico della semiotica in una comprensione non semplicemente dei fenomeni, quanto piuttosto del loro funzionamento interno.

Questo sguardo permette quindi a Eco di cogliere due trasformazioni chiave della televisione all’inizio degli anni ottanta. Il primo fenomeno è il passaggio dalla Paleo-televisione alla Neo-televisione: la televisione da dispositivo di registrazione degli eventi si presenta ora come macchina di produzione degli eventi e dunque mette in scena spudoratamente se stessa e il proprio pubblico (*Neotelevisione La trasparenza perduta*, del 1981). Il secondo fenomeno è l’avvento delle nuove forme della fiction seriale, delle quali lo studioso ricostruisce tipologie e genealogie (*L’innovazione nel seriale*, relazione a uno storico Convegno di Urbino organizzato da Francesco Casetti nel 1983).

Interrompo qui l’apologo del rapporto tra Eco e la televisione. Non perché la produzione successiva non sia interessante: pur scrivendo meno di televisione, e in modo più frammentario (in genere ne *La bustina di Minerva* su *L’Espresso*), Eco affronta alcuni nodi importanti della televisione-verità degli anni novanta e della post-televisione degli anni zero. Mi pare però che il tragitto che ho ricostruito sia sufficiente per rispondere alla questione che ho posto inizialmente: esiste, e in cosa consiste eventualmente una specificità degli studi semiotici? Mi sembra che la risposta possa essere la seguente: la semiotica lascia ad altri una descrizione dei fenomeni comunicativi e dei dispositivi che li rendono possibili, e si interroga piuttosto sulle *condizioni di funzionamento* di quei fenomeni e di quei dispositivi. La sua domanda non è “cosa è un dispositivo?”, ma piuttosto “come funziona *esattamente* un certo dispositivo?”; e quindi immediatamente: “come è possibile hackerare il meccanismo di quel dispositivo e deviarne il funzionamento verso esiti inaspettati e inattesi?”. In questa inquietudine situazionista, in questa natura (dice Fabbri in apertura del saggio citato) non di “ars inveniendi” ma di “ars interveniendi” sta l’originalità del progetto semiotico e la sua attualità (la sua necessità) intellettuale e politica.

Riferimenti bibliografici

R. Barthes, *L’ovvio e l’ottuso: Saggi Critici III*, Einaudi, Torino 1985.

U. Eco, *Sulla televisione. Scritti 1956-2015*, a cura di Gianfranco Marrone, La Nave di Teseo, Milano 2018.

P. Fabbri, *Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia*, a cura di G. Marrone, Luca Sossella Editore, Roma 2018.

A. Grasso, [Così Eco guardava la televisione](#), in “Corriere della sera / Cultura”.

Vaghe stelle dell'Orsa

Marie Rebecchi

Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin, a cura di Andrea Pinotti.

Walter Benjamin's oeuvre has always been fascinating but has often disoriented those who tried to approach his ideas. *Costellazioni* is a *lemmario* (word list) through which Benjamin's thought is reviewed in an astrological chart composed of 43 lemmas. In doing this, it gives the reader the chance to orienting among the conceptual constellations that draw modernity.



*Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea
tornare ancor per uso a contemplarvi.*
Leopardi, *Le Rimembranze*

Per mappare le stelle la sfera celeste è stata convenzionalmente suddivisa in 88 costellazioni; per cartografare le singole idee che illuminano la volta stellata del pensiero di Walter Benjamin ne bastano 43. Nell'introduzione a *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Andrea Pinotti, curatore del volume pubblicato recentemente da Einaudi, ricorda che nella premessa gnoseologica allo studio sul dramma barocco tedesco Benjamin presenta così la sua cosmologia: «Le idee si rapportano alle cose come le costellazioni si rapportano alle stelle». Ispirandosi a quest'immagine, *Costellazioni* propone di riposizionare le idee benjaminiane su una carta astrale composta da 43 lemmi, offrendo al lettore «la possibilità di proiettare – come in un planetario – sulla volta del pensiero benjaminiano le costellazioni che disegnano i tratti fondamentali dell'esperienza della modernità» (Pinotti 2018, p. VIII).

Le singole voci, redatte da Pinotti, Maurizio Guerri, Giovanni Gurisatti, Stefano Marchesoni e Antonio Somaini, rinviano ad altre voci, in una rete cosmica di rimandi dove ogni lemma-stella si posiziona precariamente in una costellazione per riemergere poi in altre configurazioni astrali. Un libro sferico, un dizionario interattivo a forma di volta di celeste, che invita il lettore a disegnare nel firmamento

benjaminiano la propria costellazione di senso. Il lemma *Allegoria*, ad esempio, rimanda all'indagine benjaminiana sulla *Critica*, che a sua volta si connette dialetticamente ai lemmi *Idea*, *origine*, *fenomeno originario*, *monade*, e questi ultimi alla voce *Melanconia*, che immediatamente si ricongiunge con il primo astro di questa costellazione: *Allegoria*. Il Gran Carro, l'Orsa Maggiore, nell'empireo benjaminiano può essere avvistato nella costellazione *Memoria*, *ricordo e rammemorazione*, che raggruppa e connette gran parte delle idee concentrate nel vocabolario astrale proposto da Pinotti.

Le idee di rammemorazione (*Eingedenken*), memoria involontaria, oblio e risveglio, corteggiano l'intero *corpus* benjaminiano: dal saggio su Baudelaire al ritratto di Proust, dalla riflessione sull'opera kafkiana, al lavoro sui *passages* parigini, trovando la loro più densa elaborazione nelle *Tesi sul concetto di storia*. La costellazione della memoria veglia come una sentinella sulla sfera del pensiero di Benjamin, nel tentativo di svegliare il corso della storia dal sonno in cui è sprofondato nel XIX e poi nel XX secolo, narcotizzato dal ritmo ciclico e ritornante del progresso.

Nel suo discorso sulla forma allegorica del ricordo nella poesia baudelairiana, Benjamin getta le basi per una più ampia riflessione sulla concezione politica della memoria come movimento di recupero di volti e immagini caduti nell'oblio di un passato trasmesso ereditariamente e convertito in una forma algebrica di memoria che incasella, cataloga e livella i ricordi. L'impulso distruttivo, che nella macchina del tempo teologico-politica di Benjamin spinge la storiografia autentica (*Geschichtsschreibung*) ad interrompere il corso della storia, per leggerla meglio, è paragonabile per intensità all'impulso di salvazione (*Rettung*) che restituisce alle generazioni sconfitte la possibilità di rifondare la tradizione proprio a partire dalla *rammemorazione* di quei corpi dimenticati e di quelle voci mai ascoltate che la storia ha inghiottito nel vortice della dimenticanza.

Il carattere performativo dell'azione-ricordo rinvia alle *costellazioni della memoria* (Ferrari 2004, pp. 81-95) che brillano nella geografia celeste del pensiero politico di Hannah Arendt. Nel cielo arendtiano il *Medium* della memoria è connesso alle parole-azioni (*speech acts*) che fondano e conservano una comunità politica: la *promessa* e il *perdono* si manifestano in un orizzonte dove la memoria gioca un ruolo fondamentale nel contatto tra passato e futuro, tra le generazioni che sono state e quelle che verranno: memore della promessa contratta, la comunità si mantiene e proietta se stessa nell'avvenire; perdonando si apre alla possibilità di redenzione del passato come oblio.

Rammemorare le stelle, ricordare quindi il movimento di rivoluzione degli astri. Non obliterare, come fa Benjamin, figure del calibro di Auguste Blanqui, cospiratore e *alchimista della rivoluzione*. Esiliato, imprigionato nel penitenziario di Fort du Taureau, la *Bastiglia dei mari*, condannato al carcere a vita nel 1872, Blanqui impose a Benjamin di ripensare il tempo della storia e della società a partire da quello degli astri. In una lettera del gennaio 1938, indirizzata a Max Horkheimer, Benjamin fa riferimento allo scritto di Blanqui *L'éternité par les astres*: «Il più terribile atto d'accusa contro una società che lancia nel cielo come una sua proiezione questa immagine del cosmo» (Benjamin 1978, p. 331).

Persuasato da quest'ipotesi astronomica, che presenta una visione del cosmo come eterna ripetizione e reiterazione delle sue forme, Benjamin scorge nella critica di Blanqui nei confronti della sociologia positivista comtiana, una possibilità di smarcarsi dall'ideologia del progresso. L'immagine del cosmo presentata nella cartografia politica dell'*Éternité par les astres* riflette quella della società del XIX secolo: i collassi, le conflagrazioni, i cataclismi spaziali, le catastrofi planetarie, appaiono agli occhi di Benjamin come occasioni di una palingenesi della società stessa, eventi dalla portata distruttiva incontrollabile, che soli possono annunciare la possibilità di una ricomposizione e ristrutturazione dell'universo della modernità.

L'eterno ritorno degli astri ripete, da un lato, la fatalità mitica del tormento di Tantalo e Sisifo, e dall'altro l'eterna ciclicità del progresso: «L'idea di Zarathustra e dell'eterno ritorno e il motto ricamato sui guanciali: "Solo un quarto d'ora" sono complementari» (Benjamin 2002, p. 127). Solamente un urto palingenetico e la scoperta di una costellazione del risveglio possono dunque interrompere la noia e la catastrofe di quest'infernale ritorno. Le parole di Walter Benjamin abitano il linguaggio dell'astrologia, si leggono come un oroscopo e si fanno immagine nelle costellazioni d'idee. Merito del volume curato da Pinotti è quello di aver presentato il lessico fondamentale benjaminiano nella forma che più gli è congeniale: un affresco astrologico, *au-delà des étoiles*.

Riferimenti bibliografici

W. Benjamin, *Lettere 1913-1940*, Einaudi, Torino 1978.

W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino 2002.

F. Ferrari, *Costellazioni della memoria*, in *Walter Benjamin 1892-1940*, a cura di H. Arendt, SE, Milano 2004.

A. Pinotti, a cura di, *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino 2018.

Imparare a immaginare (l'Italia)

Alessio Scarlato

La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo di Massimo Cacciari.

Massimo Cacciari reinterprets Humanism, the age of conflicts and change, within a unique interweaving of art, philosophy and history. In his essay, Cacciari makes an editing similar to Warburg and Godard' style, which is not a merely visual appendix, but a *constellation of images* that allude to the same purpose while recalling or contradicting each other: thinking through images.



Al termine de *La mente inquieta* c'è un apparato iconografico, che va dal *Trittico del carro di fieno* di Hieronymus Bosch (1516) all'affresco de *La Pace* di Lorenzetti, particolare dall'*Allegoria del Buon Governo* (1338-39). Tra questi due estremi, troviamo tra le altre immagini una pittura murale dedicata a Francesco, presente all'interno del Santuario del Sacro Speco di Subiaco, il Masaccio della cappella Brancacci e il Donatello del *Profeta Abacuc* (detto *lo Zuccone*), i *Tre filosofi* di Giorgione e un disegno dell'Alberti dedicato al proprio emblema, l'occhio alato. Cacciari costruisce un montaggio di stampo warburghiano-godardiano, che non si pone come mera appendice visiva, ma come una *costellazione di immagini* che, nella loro tensione antinomica, nel loro richiamarsi o contraddirsi, al di fuori di una semplice successione diacronica, alludono allo stesso fine: immaginare *vera Pace*, senza nascondere ai nostri occhi il *vortice* in cui consiste ogni uomo, privo di una salda natura ontologica e quindi di una sede stabile, ma puro possibile esperimento.

Tale costellazione pone il problema che attraversa *La mente inquieta*: pensare per immagini. Il pensiero non cerca nell'immagine un travestimento, un modo che giunge a posteriori per illustrare l'idea, ma è il pensiero stesso che prende origine e cerca di dare forma a un *thauma*, a una visione che colpisce, che atterrisce, che inquieta. Da una parte allora si tratta di risalire al principio, all'origine: è tale ascesi che impedisce alla

radice di concepire il pensiero nella forma di una ripetizione dell'identico, dell'essere-sostanza. Si tratta cioè di riattraversare il problema teologico-filosofico dell'inizio, che è ciò che Cacciari ha fatto nella sua produzione maggiore, da *Dell'Inizio* a *Della cosa ultima* e *Labirinto filosofico*, e che qui affronta a partire da un dialogo con il *De ente et uno* (1492) di Pico, ma che coinvolge Ficino, Bruno, Cusano. È la tradizione del neoplatonismo rinascimentale, che cerca di pensare l'Uno come quell'Ineffabile sovra-essenziale, a cui rimanda l'Uno-che-è, ossia l'Uno che informa di sé i Molti, evitando di ridurre-annichilire le diverse singolarità, ma cercando tra di loro il riconoscimento reciproco, il dialogo anche polemico. È quell'Uno sovra-essenziale che impone un lavoro *analogico* del pensiero, che cercherà di approssimarsi a una fonte che rimane inattingibile, e rispetto al quale il linguaggio della verità non potrà mai essere mimetico. Tali profondità dell'Uno potranno essere *speculate nell'immagine*, ossia in forme che riconoscono la propria alterità rispetto a quell'inizio.

Dall'altra parte, e su questo Cacciari insiste nel suo percorso attraverso la costellazione dell'Umanesimo, si tratta di riconoscere la valenza estetico-politica di tale paradigma. Ciò significa in primo luogo ricondurre alla dimensione filosofica appropriata le due interpretazioni abituali dell'Umanesimo, quella in chiave artistica e quella in chiave filologica, che ne hanno poi condizionato la ricezione negli ultimi secoli, riducendolo erroneamente a momento preparatorio di una scuola, l'idealismo, che secondo tali approcci è delineato come scuola filosoficamente più consapevole.

La parola dipinge: questa la tesi fondamentale. Il linguaggio non è mera riproduzione denotativa, non è soltanto trasmissione d'informazioni, ma atto formativo, che reagisce all'evento. È superbia rivolgersi alla lingua, come se fosse semplicemente uno strumento nelle nostre mani: *l'ego cogito* appoggia sulla dimensione intersoggettiva del linguaggio, che a sua volta orienta l'attività dell'Io su una passività originaria, quella della lingua nella quale siamo accolti: *nos loquimur et locuti sumus*. Noi siamo parlati, ed è il nostro agire, nell'orizzonte del Comune, a trasformare la lingua. Il poeta esibisce questa capacità formativa, che non è dominio della cosa, non è invenzione mitopoietica, ma appunto reazione a un *pragma*, a un fatto, a partire dalla consapevolezza, dal risveglio, a cui ci educano i migliori fabbri, quei testi che con più energia hanno saputo rispondere al dramma del proprio tempo.

Tutta la filosofia del linguaggio del Novecento, da Heidegger a Wittgenstein, trova nell'arco che va dal *De Vulgari eloquentia* (1303-1305) di Dante alle *Dialecticae disputationes* (1439) di Valla il suo riferimento sempre sottaciuto. In quanto immagine, la parola non ha significato univoco. Va in

primo luogo amata, curata, quindi interpretata, in un percorso che ha nel latino il riferimento imprescindibile per educare a una forma, a una chiarezza di rappresentazione, che ci tragga fuori dalla decadenza del parlare confuso e disordinato. La filologia è via che conduce alla critica, al riconoscimento dell'accento della propria singola parola, proprio lì dove ricostruisce la trama che la lega alle parole di quel passato che ci sovrasta. Alla critica non tocca perciò riprodurre l'idea che la precede, ma piuttosto aiutarla a concretere, a produrre effetti, a farsi tradizione. Il lavoro del filologo-critico è un compito di traduzione, di decisione per *uno* dei percorsi che quelle parole che ci precedevano rendevano possibile. E in questo caso sono invece le grandi riflessioni sul compito del traduttore, da Benjamin a Ricoeur, ad aver mancato il confronto con tale linea del pensiero umanista.

Dall'orizzonte disegnato da Cacciari emerge la valenza politica della filologia, preludio alla speranza di Pace. Essa è capacità di riconoscere nella distinzione, nella chiarezza estrema della distinzione, ciò che lega all'altro. Questo era lo sforzo del pensiero italiano, da Dante a Machiavelli, mentre infuriavano conflitti e guerre in Italia. Questo è il compito che attende oggi l'Europa, se ricollegiamo questa perlustrazione dell'Umanesimo al dittico dedicato da Cacciari all'idea di Europa (*Geofilosofia dell'Europa, L'Arcipelago*), dove già ritrovava nell'orizzonte del neoplatonismo, in particolare nel *De pace fidei* (1453) di Cusano, la condizione per immaginare l'*unità di distinti*. Per immaginare quella pace a cui guarda Lorenzetti nel suo affresco del *Buon Governo*, riconoscendola però come soltanto *un* possibile, come una figura che siede a parte e che nessuno all'interno dello spazio comune riesce a raggiungere o toccare.

Lì dove altre tradizioni si incammineranno verso la logica dello Stato sovrano, proprio la debolezza politica italiana, che ha anche comportato l'assenza di una religione civile (Leopardi), ha però permesso di pensare la forma del comune come apertura del singolo verso un'universalità sempre in corso di ri-definizione e sempre da *tradire*. L'identità del comune è perciò non un'idea astratta, eterna, sempre presente a sé, che la lingua e le immagini devono riflettere. Il popolo è immagine che tiene insieme distinti, singoli, i nostri *umili volgari*, legati da una memoria comune, una tradizione, un *latino*, e che nel conflitto riescono a intravedere un progetto condiviso. Ciò da una parte implica che ogni comunità è *immaginaria*; dall'altra che ogni comunità è *da immaginare*.

Il cinema italiano ha immaginato questa comunità e continua a farlo quando si interroga sul confine sempre da attraversare che dovrebbe dividere il *noi* da *loro*, come nella virgola che divide e congiunge Santiago e l'Italia nell'ultimo film di Moretti. È un orizzonte politico, che non

implica appartenenza a un'ideologia, ma riconoscimento di una comune provenienza, quella *lingua affluita nelle immagini*, come ne parla Godard in un episodio delle sue *Histoire(s) du cinéma, La monnaie de l'absolu* (1995), splendido omaggio/"resto" al cinema italiano, al cinema di uomini senza uniformi sempre pronti a tradire, a superare il confine che divide il noi dal loro, per riportarci così a quel vortice che è appunto la nostra natura umana, sospesa tra bestialità e divino, tra miseria e splendore. E pagando il suo debito, il suo resto, a quella grande stagione del cinema italiano, quella che va da *Roma città aperta* a Pasolini, Godard non casualmente ne lega il risveglio, il rinascimento, a quello sguardo che proviene dai tempi dell'Umanesimo, a quegli occhi pensanti di uno dei tanti volti misteriosi che animano *La leggenda della vera Croce* (1452-1466) di Piero della Francesca. *Un pensiero che forma, una forma che pensa*, ripete più volte Godard, montando quello sguardo enigmatico con il volto inquieto di Pasolini, i cui occhiali scuri *riflettono* lo splendore dell'icona di Piero. È quello sguardo a immaginare l'Italia.

Riferimenti bibliografici

M. Cacciari, *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Einaudi, Torino 2019.

Risvegliarsi è ora

Gianluca Solla

Sulla vocazione politica della filosofia di Donatella Di Cesare.

In her new book, Donatella Di Cesare reflects on the idea of philosophy as a chance of *awakening* that should not break the *dream*. Starting from Heidegger and Benjamin, the biggest theoretical references of Twentieth century, Di Cesare delineates her own thought having a confrontation with the needs of our time.



In occasione del *Global Strike for Future* girava in rete un video in cui una folla variopinta, composta inizialmente da ragazzi e poi da persone di tutte le generazioni, cantava una sorta di inno alla Terra sulla melodia di *Bella Ciao*. Trovata pubblicitaria, espediente furbesco di un nuovo *green marketing*, astuzia della più scaltra società dello spettacolo o effimero *exploit* senza alcuna persistenza politica: i commenti sono stati i più vari e non sempre lusinghieri, ma non è questo a interessarci ora. Il dettaglio che ha colpito molti di coloro che hanno visto il filmato era che l'inno iniziasse con le parole *We need to wake up*: è necessario che ci svegliamo. I giornali hanno subito titolato: i ragazzi danno la sveglia al pianeta, ponendo l'accento proprio su questo elemento del risveglio.

Ci penso leggendo il nuovo libro di Donatella Di Cesare *Sulla vocazione politica della filosofia*, dove il lettore incontra l'affermazione «la veglia è il tratto della filosofia, ciò che la distingue». Devo confessare che leggo da sempre i libri con un'inguaribile partigianeria, riuscendo a seguire lungo il filo della lettura soprattutto le cose che sento più affini. Così se il libro ha diverse anime e soprattutto due grandi riferimenti novecenteschi, Martin Heidegger e Walter Benjamin, mi pare che l'idea della filosofia come occasione di risveglio (tema benjaminiano per eccellenza) risulti particolarmente attuale per un confronto con le urgenze del nostro tempo. Valorizzerò pertanto questo lato, rispetto ai tanti spunti di ispirazione che il libro di Di Cesare offre al lettore.

Assistiamo oggi all'emergere di una *neolingua* che, nelle più diverse forme, con i suoi «gerghi omologanti, i crittogrammi tribali, l'ipocrita antiretorica del blog», ha finito con il distruggere lo spazio della discussione pubblica. A colpi di parole d'ordine, che sono di una mutezza assordante, questo spazio è stato lentamente eroso, tanto da *haters* più o meno dilettaanti, quanto da politici sempre disposti, in mancanza di meglio, a fomentare le paure e l'odio come occasione di auto-affermazione personale. Dentro un mondo che il libro qualifica come "immanenza satura" ovvero come quel «presente asfittico di un mondo che, poggiando sulla credenza nell'indenne, ha preteso di immunizzarsi dal "fuori"», il lessico del risveglio si lega all'idea di un evento che, irrompendo sulla scena congelata del nostro tempo, interrompe la continuità oppressiva, dentro la quale il sogno del capitalismo scorre ininterrottamente. Questo compito dell'interruzione e del risveglio non può essere ovviamente assolto dalla sola filosofia. Il compito è di tutte e tutti coloro non vogliono vivere nel "torpore inquietato da spettri" tipico del nostro tempo.

Se occorre richiamare al risveglio, è perché il nostro presente è il tempo di un'umanità sospesa in una notte, le cui tenebre onnipresenti e incombenti trovano nella narcolessia del consumismo la figura a loro complementare. Se Benjamin aveva visto giusto, fra capitalismo e il "sonno affollato di sogni" esiste un legame tanto più stretto, quanto più questo sonno porta alla "riattivazione delle forze mitiche", su cui il dominio finanziario si basa. Da qui le celebri pagine di Benjamin sullo shock e sulla necessità di un "momento esplosivo" per provocare un risveglio, la cui unica alternativa è altrimenti il soccombere alla potenza onirica del mercato. Eppure la domanda resta: quale spazio è capace di operare il risveglio, nella dimensione del nostro mondo, se gli shock del mondo spettacolare producono sempre di nuovo un'ulteriore chiusura immunitaria? Come Gianni Carchia aveva visto a suo tempo, per Benjamin il congedo dal sogno non può essere segnato dalla violenza. Questa produrrebbe tutt'al più un falso congedo. Occorre invece un'astuzia che è tanto più preziosa quanto più difficili sono le situazioni in cui si trova ad operare.

Qui si gioca la finezza del libro perché evidentemente non basta opporre alla notte del presente la potenza di un risveglio luminoso, rischiarato per esempio dalla luce della ragione. Avvertiamo sin troppo bene come in questa figura prometeica dell'Illuminismo sia in fondo un prolungamento angosciato della paura del notturno e come sia quindi figlia e ostaggio di quella stessa paura. Nell'epoca della sicurezza pubblica, invocata a ogni piè sospinto come risoluzione di tutti i mali, ciò di cui noi soffriamo è anche una forma di "narcosi di luce",

un'illuminazione continua, ventiquattro ore su ventiquattro, assunta come "misura preventiva" contro un'apocalissi sempre incombente, a cui finisce inevitabilmente per assomigliare. Ritrovo questa narcosi, per esempio, nel carosello di quelle spiegazioni apparentemente auto-evidenti e illuminanti, che non necessitano di dibattito e che dunque ci assolvono dall'obbligo del pensiero. Sono spiegazioni di questo tipo che oggi affollano il nostro spazio pubblico, o meglio ciò che ne resta.

È questo il punto in cui il libro di Di Cesare si avvicina di più alla sensibilità novecentesca - penso, per esempio, a certe descrizioni di Parigi da parte di Céline nel *Viaggio* - che ha visto la città come "città elettrica". Se i suoi abitanti difficilmente si risvegliano dal sogno del capitalismo, vivono dall'altro lato in un'insonnia cronica. Dicevo che la finezza del libro sta nel non opporre il risveglio alla notte come sua pura e semplice interruzione. La necessità della veglia si accompagna alla necessità di tenere insieme risveglio e sogno, di non disgiungerli. Questo evidentemente non significa farne una sintesi, né imporre un terzo termine, esterno e trascendente. Piuttosto si tratterà di trovare il punto in cui i due termini si co-appartengono, senza escludersi e senza identificarsi. Si tratta di trovare la possibilità di tenere insieme veglia e sonno nella loro distinzione.

Se non c'è possibilità di contrapporre l'ordine del giorno e l'ordine della notte, se non in forza di una violenza, è necessario far valere una doppia esigenza: da un lato di non cedere alle tenebre, dall'altro di non rinunciare alla potenza notturna. Come Benjamin ha mostrato in alcune pagine magistrali, è nell'ora del risveglio che troviamo le tracce per chiamare in vita un'altra visione. Del resto uno degli scrittori che Benjamin sentiva più affini, Marcel Proust, ha posto l'accento sul momento in cui la coscienza torna, il *dormiveglia*. Il valore delle soglie va mantenuto, non le si può né cancellare, né farne degli astratti, ma ingombranti confini. La soglia non è mai l'interruzione, ma semmai il passo a vuoto, il vuoto che il passo deve compiere perché ci sia passaggio. Scrive Di Cesare: «Il limite tra sonno e veglia non deve essere consumato. Il pericolo è votarsi a un universo onirico, crogiolandosi nei sogni. Il risveglio, però, non è quello prodotto dalla ragione, complice il mito virulento del progresso».

Se il risveglio non deve cancellare il sogno, è perché non si pone più nella catena del naturale susseguirsi di sonno e veglia, ma diventa l'atto inaugurale di una nuova visione. Cosa vede questa visione? Vede il "crepuscolo" ovvero la "rovina" della città. Vede le masse di sconfitti che sono il paesaggio del nostro presente, ma che sono regolarmente espunti dall'orizzonte della politica, che tutt'al più se ne serve in termini strettamente strumentali. Eppure quegli stessi sconfitti dalla storia sono da

sempre i veri alleati della filosofia, come di ogni politica che viene. Il riscatto viene dalla capacità di stare in quell'*Aperto* di cui parlava Ernst Bloch, dalla capacità di restare dentro "quell'enigma immanente che non è stato ancora sciolto", senza appellarsi a una politica che dovrebbe essere risolutiva delle difficoltà. Abitare quel *fuori-luogo*, di cui la filosofia ha consuetudine, dato che è sempre stato il suo unico luogo, anche dentro la città, vuol dire far valere l'esigenza di "quell'altrove che non c'è ancora": l'esigenza di un'utopia.

È da qui che può scaturire lo spazio dell'inventiva, di un'altra chiaroveggenza, di una visione inedita. Questa visione riguarda lo stesso passato, che non è benjaminianamente mai ciò che è stato - ciò che è irrimediabilmente trascorso, finito -, ma ciò che ancora e sempre diviene. Ciò che non smette di divenire. È necessaria una visione di questo tipo per restituire il passato all'apertura cui appartiene. Per restituirlo al tempo della sua leggibilità. Questo motivo - insieme alle altre parti del libro - disegna un altro lessico della politica, che non è quello dello Stato e della sua sovranità, ma nemmeno quello dei diritti e della stessa democrazia (che poi devono necessariamente appellarsi a un potere che li garantisca). È piuttosto il lessico di una politica che nasce dal basso, dall'incontro delle singolarità nello spazio pubblico. Questo lessico anarchistico (più che anarchico) risponde all'esigenza per cui «in un'epoca in cui lo Stato, minato nella sua sovranità, cerca di controllare e saturare ogni spazio politico, è necessario volgere lo sguardo non solo all'esterno dei confini, ma anche all'interno del suo territorio, nei luoghi e nei tempi interstiziali che si aprono. Poiché la politica è una domanda di giustizia, occorrerà articolare un anarchismo della responsabilità».

Se il risveglio è quella modalità con cui gli uomini e le donne si appropriano di quella cosa assolutamente prossima e insieme radicalmente inappropriabile che è la loro vita, allora una politica a venire è definita dall'insieme delle pratiche - molte già esistenti e in atto, altre tutte da inventare - che permettano di reinventare la vita come vita umana.

Riferimenti bibliografici

D. Di Cesare, *Sulla vocazione politica della filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino 2018.

USCENDO DAL CINEMA

La radicalidad en cuestión

Emilio Bernini

Una película de evento: La Flor di Mariano Llinás.

Six episodes; six different styles; it runs 14 hours. *La Flor* by Argentinean director Mariano Llinás is a tribute to the history of cinema and an attempt to regain the cinematic experience. Challenging the dynamics of contemporary fruition, the film has been showed exclusively in theaters refusing any other kind of distribution.



Filmada durante 10 años de manera completamente independiente (sin recursos del Estado ni de fundaciones privadas y producida por El Pampero y Piel de Lava), *La Flor*, de Mariano Llinás, mejor largometraje de la competencia internacional de BAFICI 2018, se destaca en el cine argentino por su duración: 14 horas de relatos. En esa duración se aloja el gesto más radical del film, no solo por esa extensión temporal propiamente dicha, sino incluso porque, por decisión del cineasta, el film solo puede verse en salas de cine. Contrariamente a la circulación contemporánea de las películas, en Internet, por medio de *links* de acceso, *La Flor* ha podido verse, hasta ahora, en Buenos Aires, solo en tres ocasiones, en tres estrenos discontinuos.

Ahora bien, esa radicalidad de la duración aparece tensionada por algunas decisiones del cineasta. En primer lugar, la película se exhibe en tres partes en tres días distintos, cada una de ellas con uno o dos intervalos, de modo que la duración extrema deja de poner en cuestión la visión y al espectador, como ocurría con los casos modernistas: el *Empire State* (1964) de Andy Warhol, por poner un ejemplo modelo, de ocho horas de extensión, exigía una visión de conjunto.

En cambio, si la exhibición se interrumpe, para descansar de una visión obligada por el tiempo de su duración, ésta deja de ser, en efecto, la misma. En segundo lugar, ese mismo ejemplo permite observar otra

tensión de esa radicalidad, puesto que en el film de Warhol no hay narración sino puro registro del edificio en el transcurso de esas ocho horas, con las diferencias lumínicas que presupone el paso del día. El film de Warhol pretendía mostrar el transcurso de tiempo, “un poco de tiempo en estado puro”, habría que decir, para cuestionar de ese modo, irreversiblemente, la experiencia del cine, en el sentido clásico de su recepción. *Empire State* producía un extrañamiento en la mirada, la desviaba hacia el dispositivo, la sala propiamente dicha, la proyección de las sombras lumínicas, los otros espectadores: es decir, hacía salirse del cine, distanciarse de él, en el cine mismo.

En cambio, *La Flor* solo se compone de narraciones (y no tolera, hay que agregar, el registro solo sin relato): en las 14 horas se narran, en efecto, 6 relatos de distinta extensión. Así aquella “salida” del cine, en la sala, para extrañar la experiencia de ver un film por medio de una duración aberrante, queda absorbida, en *La Flor*, en la conservación de esa experiencia, ya que la atención se sitúa (casi) plenamente en cada una de las historias narradas. Con la decisión de que el film pueda verse únicamente en las salas, negando cualquiera otra circulación, Llinás busca volver al cine, no salir de él, recuperar la experiencia. Así, *La flor* realiza un doble movimiento: hacia afuera del cine, por la duración y a la vez hacia adentro, por la visión en salas, con extensiones menores.

A su vez, cada uno de esos relatos está articulado en torno a un género narrativo o a más de uno, todos clásicos: el film *noir*, el terror, el espionaje, la aventura, el film sobre la filmación de una película, el musical; y también dos de ellos se conciben a partir de ciertas puestas en escena fácilmente reconocibles (las películas de clase B y el cine mudo). En esos códigos se aloja el placer del cine de género, porque el espectador ve un tipo de narración cuya estructura y cuyos tópicos conoce de antemano: el placer del cine clásico, en efecto, reside en la repetición, en ver una y otra vez el “mismo” relato. *La Flor* demuestra poseer un conocimiento y una capacidad notables para trabajar con los géneros, especialmente con los clichés de los géneros; incluso al exagerar esos clichés, al modificarlos, al burlarlos, produce, habría que decir, un plus de placer, el de un doble reconocimiento.

El espectador de *La Flor* se complace en la repetición que implica en sí misma una película de género, y a la vez disfruta, una vez más, de la ironía y de la parodia sobre los géneros mismos que los relatos efectúan. El trabajo con los clichés más variados de los géneros en el conjunto de los relatos configura una operación intertextual más bien parecida a la del pastiche. Pero no se trata, aquí, de un pastiche adverso a los géneros: la parodia y la ironía ejercidas no son, en el film, contrarias a la visiones del

mundo que poseen los distintos géneros. Por el contrario, en *La Flor* el vínculo con los géneros es profundamente amoroso, es decir, cinéfilo, precisamente porque hay una pasión por narrar, volver a narrar, aquello que se ha visto tantas veces; nunca es destructivo.

Así descrito, *La Flor* parecería un film clásico con su propia autoconciencia irónica y paródica, o llevaría a cabo operaciones de duración – que también se fragmenta en cada episodio – que son características de varias series de televisión (norteamericanas) contemporáneas, entre las más notables, pero no es propiamente así. El film de Llinás es más complejo, sin dudas, porque aquello mismo que opera en el sentido de los géneros (con el doble placer del espectador), se ve alterado a su vez, al menos por dos motivos. Ambos motivos vuelven a plantear la radicalidad en cuestión.

Por un lado, cuatro de los seis relatos son fragmentarios, es decir, no concluyen, además de que uno de ellos “termina y no empieza”, como dice el propio cineasta. Cada interrupción es abrupta pero se confunde, deliberadamente, con el intervalo: la ilusión de la continuidad de la historia y de homogeneidad del mundo narrativo, se deshace cuando el espectador vuelve a la sala y empieza un nuevo episodio. Esos cortes abruptos entre historias, engañosos, forman parte más bien de una lógica de goce, y en esto se vincula con la radicalidad de la duración, aun cuando ésta se tense, como hemos señalado, en las decisiones de exhibición.

Pero, por otro lado, lo que responde a esa decisión abrupta de interrupción – que rompe toda continuidad no solo al nivel de una historia sino que incluso hace imposible una relación entre todas las ellas – parece ser la propia lógica de avance ciego de las historias. Los relatos tienen un avance indefinido en el que se complica cada vez más lo que se narra, por eso una historia (como la del segundo episodio) puede empezar por la banalidad (paródica) de la pelea de una pareja de músicos populares, a lo Pimpinella, pero puede complejizarse con una historia segunda sobre las toxinas de un escorpión, una banda internacional vinculada al negocio de esa toxina, que secuestra y tortura a una de las mujeres, que se inyectó esa toxina, vinculada a los músicos populares, etcétera. La relación entre ambas historias, en el mismo episodio, nunca se establece, porque la fuga hacia adelante de cada narración precisamente lo impide. Entonces, la interrupción abrupta de cuatro de los episodios responde más bien a su propia lógica loca de avance narrativo. Cuanto más complejo es ese avance, más duración posee cada episodio (el tercero dura seis horas) y menos posible es su cierre, su conclusión.

Ahí, en ese avance cuya complicación hace que la duración se extienda, se produce, no obstante, el efecto de una salida del cine. Si al

fragmentar la duración se isuelve el extrañamiento que produciría necesariamente la permanencia obligada en la sala a lo largo de 14 horas, al hacer avanzar las historias por vías impensadas, divergentes, o paralelas sin retorno, la atención del espectador se discontinua ya en el espacio en el que se sitúa, ya en sus interrogaciones sobre los sentidos, ya en el propio cuerpo, accediendo así más bien a una experiencia de orden instalativo, por fuera del cine.

Esa lógica loca de avance hacia adelante, que pierde los rastros de su devenir, sitúa el film en su propia época estética. La radicalidad (en cuestión) no es tanto un programa sino más bien una consecuencia de su modo de formularse, de avanzar y de configurarse *a posteriori* de ese proceso. En ese tipo de duración, en ese rechazo de todo realismo (“pálido simulacro de lo real”, dice Llinás) *La Flor*, como conjunto, como concepción, no encuentra sus modelos propiamente en el cine, y no tanto en Borges, sino en el teatro argentino contemporáneo (de ahí, las *Piel de Lava* en casi cada episodio). En particular, el modelo es la dramaturgia de Rafael Spregelburd (actor de uno de los episodios y voz *off* de *Historias extraordinarias*, el film anterior de Llinás que sienta las bases de este). En sus obras, como la *Heptalogía de Jeronimus Bosch* (con una pieza teatral, de un promedio de 4 horas cada una, destinada a cada pecado capital) Llinás encontró una “nueva ética de la ficción”. En esto, la radicalidad experimental de Warhol pertenece a otro mundo.

Black and White Power

Giacomo Tagliani

Che fare quando il mondo è in fiamme *di Roberto Minervini.*

The latest film by Italian director Roberto Minervini has an anthropological gaze in telling us about American society through its archetypes and big tensions. Once again, Minervini uses film to discuss about today's ways of witnessing the reality.



"Perché mi guardi?"

"Così"

"Guarda da un'altra parte!"

Dopo aver giocato tra i copertoni ammassati e vagheggiato fughe saltando su un treno merci di passaggio, Ronaldo e il fratellastro Titus si incamminano verso casa, dove devono rientrare prima che le luci dei lampioni si accendano, ordine tassativo della madre, strategia di autodifesa in un quartiere dove le morti per arma da fuoco scandiscono le cronache del quotidiano. I due ragazzi, 14 e 9 anni, sono ripresi frontalmente in campo medio, mentre la macchina da presa retrocede anticipando i loro passi. Uno scambio di battute completamente inserito nel contesto della scena, ma che inevitabilmente chiama in causa il dispositivo che la incornicia e la rende visibile, elidendo la barriera insormontabile tra filmico e profilmico.

La cifra costitutiva del cinema di Roberto Minervini risiede proprio in questa ingiunzione mai rispettata: l'essere presente, addirittura prossimo, eppure incredibilmente invisibile; un testimone ostinato, ma per nulla indiscreto. Un testimone che non volta mai la testa, nemmeno dietro ordine perentorio, ma bracca il reale lì dove ne avverte l'imminente insorgenza (anche in controtempo, ecco dunque l'importanza del fuori campo nei suoi lavori), senza curarsi eccessivamente della realtà delle cose, quanto piuttosto della verità dell'immagine. *Che fare quando il mondo*

è *in fiamme*, opera ultima del regista marchigiano trapiantato negli Stati Uniti, porta la sua idea di cinema del reale a compiere un passo ulteriore rispetto ai film precedenti, allargando lo sguardo su una coralità plurale (quattro infatti le linee narrative che si intrecciano senza sovrapporsi) e introducendo un elemento politico che chiama in causa l'attualità in modo diretto.

Minervini ha impiegato quasi tre anni a realizzarlo, un tempo lungo ma necessario per conquistare la fiducia dei suoi protagonisti, per essere ammesso all'interno di una comunità i cui membri sono esposti al pericolo incombente di una pallottola o di un manganello. Al centro si staglia la figura di Judy Hill, barista del quartiere Tremé di New Orleans, costretta a chiudere il locale che gestisce a causa dei processi di gentrificazione sempre più invasivi; ci sono poi Ronaldo e Titus, ai quali la madre instilla la paura come necessaria strategia di sopravvivenza, e che Ronaldo, il maggiore, si incarica di trasmettere per suo conto al fratello minore; c'è Big Chief, intento a preservare le tradizioni degli avi – sia afro-americani che nativi – per celebrare la processione del Mardi Gras per le strade della Big Easy; e ci sono infine le New Black Panther, movimento “armato e non-violento” che rivendica un nazionalismo nero, offrendo assistenza ai diseredati di Louisiana e Mississippi. Su tutti loro, a cerchi concentrici, gravano le memorie del recente omicidio di Alton Sterling a Baton Rouge, dei conflitti a fuoco, della droga e degli abusi domestici, della violenza istituzionale e della segregazione razziale, lungo una spirale di sopraffazione che affonda le radici nell'atto di nascita stessa degli Stati Uniti d'America.

Dopo la “Trilogia del Texas”, questo film si configura come secondo atto di un percorso di sconfinamento nei territori attigui a Est, nella Louisiana che degli Stati Uniti è uno degli insediamenti più antichi e affascinanti, crogiolo di etnie e culture entrate in contatto a partire dal XVI secolo e i cui strati sovrapposti sono ancora lì, in bella vista, a testimoniare la ricchezza dei processi di creolizzazione. Che però, quasi paradossalmente, è proprio quanto rimane escluso da *Che fare quando il mondo è in fiamme* e dal precedente *Louisiana – The Other Side*, focalizzati solo su uno dei colori del variopinto spettro etnico a ridosso del Golfo del Messico. Nel film del 2015 erano i *white supremacist* a essere il centro del racconto, l'orgoglio degli emarginati bianchi in lotta al tempo contro Barack Obama, le limitazioni alle armi e una maggiore equità sociale. Lì l'America nera era dunque invisibile, ma ben presente in tutti i gesti e i discorsi dei protagonisti, che sognavano di dare alle fiamme i valori “liberal” come avviene nell'ultima scena, con la carcassa di un'auto sulla cui fiancata troneggia la scritta “Obama Sucks Ass” e al suo interno una

maschera dell'allora presidente. Qui è invece l'altra parte a occupare il centro della scena, il "Black Power!" gridato dai neri, con i bianchi che incarnano sulla cornice l'ordine e il potere, la sopraffazione violenta che si pone al di sopra delle regole.

Un dittico che non nasce da premeditazione, ma che in qualche modo sembra essersi imposto in fase di lavorazione, tanto che il primo episodio è già "the other side": tutte queste storie sono dal principio un altro lato, un'altra faccia dell'auto-narrazione accomodante della più grande democrazia del mondo. Ma in questa doppia focale non c'è alcun equilibrismo, nessun tentativo di mediazione tra due parti così antitetiche. Compito del regista è prendere posizione, suggerisce Minervini: il potere bianco impresso a fuoco nella lamiera di una vecchia macchina è lo stesso delle manette che spezzano i polsi dei manifestanti disarmati o della ghettizzazione che ha causato centinaia di morti nel 2005 in seguito al passaggio dell'uragano Katrina e che ora rosicchia anche gli spazi di quei ghetti attraverso la *gentrification*; il potere nero è invece il grido di chi è costitutivamente in minoranza, di chi è sempre sull'orlo della spossessione del sé, di chi è costretto a negoziare continuamente la propria legittimità di soggetto. E allora potere bianco e potere nero non sono l'uno l'altra faccia dell'altro, ma sono due aspirazioni inconciliabili che obbediscono l'uno a logiche immunitarie, l'altro a logiche comunitarie, come le Black Panther che portano viveri ai senza tetto senza distinzioni di pelle.

Il bianco e nero contrastato scelto per rappresentare questo mondo spinto ai margini della società contemporanea ha certamente un valore simbolico che trascende nel politico. Ma è la sua dimensione estetica ad aprire scenari più interessanti: non solo - come afferma lo stesso regista - in virtù della riattivazione di uno schema iconografico che rimanda alle immagini delle lotte per i diritti civili degli anni '60, ma soprattutto nella volontà da parte dei soggetti neri di confrontarsi *dialetticamente* con l'attributo cromatico del potere, il bianco appunto, del quale si cingono o del quale si disfano. Sono le scene della processione di Carnevale a costituire la cornice che racchiude le vicende narrate, scene di straordinaria intensità figurale, nelle quali si esplicita il legame tra passato e presente e la riattivazione di una memoria mitica e rituale. Piume, perline, stoffe: i dettagli enfatizzati dai primi piani isolano la materia cromatica dallo sfondo buio e indecifrabile, il bianco e il nero saturano l'inquadratura e creano un gioco dialettico che preclude a ogni possibilità di sintesi.

Bianco e nero sono così due opzioni politiche che scaturiscono dallo stato delle cose e si confrontano sulla superficie del visibile, e che nulla hanno a che vedere con ogni supposta nobilitazione dei sommersi mai

veramente salvi di Tremé. Quelle maschere bianche non coprono più la pelle nera, ma è quest'ultima al contrario che le cattura e le risemantizza, trasformandole in paramenti festivi per meglio esorcizzarle. Le due facce della Louisiana non si incontrano - non possono farlo - e acquistano senso, rispettivamente, solo nel fuori campo l'una di quell'altra, sotto forme diverse: la paranoia e la sopraffazione (il nero visto dal bianco), la paura e la soggezione (il bianco percepito dal nero). In quella faglia che separa con taglio netto la bicromia sociale, lo sguardo di Minervini si costruisce per accumulo di dati, portando la storia a prendere corpo dopo una lunga gestazione che sullo schermo sboccia in lampi di verità attraverso i personaggi. E riuscire a credere a quelle immagini, come per tutto il cinema moderno, diventa la preoccupazione estetica decisiva, anche e soprattutto quando ci porta lontano dai territori sicuri del realismo, nella vertigine del reale.

Riferimenti bibliografici

- G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2011.
M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008.
D. Dottorini, *La passione del reale: il documentario o la creazione del mondo*, Mimesis, Milano 2018.
R. Esposito, *Termini della politica - Vol. 1*, Mimesis, Milano 2018.
F. Fanon, *Pelle nera, maschere bianche*, a cura di S. Chiletto, ETS, Pisa 2015.

SCENE

Un affresco apocalittico “avvolto nella nebbia”

Massimo Fusillo

Chovanščina di Musorgskij, direzione di Gergiev e regia di Martone, alla Scala.

Musorgskij's *Chovanščina*, written and composed at the end of the Nineteenth century, depicts the awful conflicts occurred when Peter the Great took power. For this performance, Neapolitan director Mario Martone has chosen an apocalyptic imaginary changeling once again with the chaotic flow of History, as he already did with his previous theatrical and cinematographic works.



Subito dopo il *Boris Godunov*, Modest Musorgskij si dedicò a un lavoro intenso e forsennato di ricerca su svariate fonti per comporre la seconda sua opera sulla storia russa, pensata come parte di una trilogia che non porterà mai a compimento. Sfibrato dall'alcol e dalle crisi nervose, non porterà nemmeno a compimento *Chovanščina*, che sarà orchestrata dopo la sua morte prima dall'amico Rimsky-Korsakov, e poi, in maniera oggi ritenuta più aderente al progetto originario, da Šostakovič.

A differenza della sua prima opera, questa seconda non deriva dunque da una fonte letteraria, cosa assai rara nella storia del melodramma: dai documenti storici Musorgskij trasse a poco a poco (non aveva problemi di scadenze, data la sua nascita nobile) un libretto visionario e folgorante, assolutamente unico nella sua potente fisionomia espressiva. Vi si trovano mescolati eventi appartenenti a fasi storiche diverse: il racconto non è mai lineare, ma si coagula attorno ad alcuni quadri di grande pregnanza.

Siamo oltre quella drammaturgia *en tableaux*, di cui parla la semiologia teatrale (Anne Ubersfeld), basata su salti temporali e discontinuità, molto amata dai romantici e utilizzata nell'opera da Puccini in *Manon Lescaut*; siamo a una «drammaturgia futurista», come scrive Elisabetta Fava nel programma di sala, o alle «immagini di un quadro cubista» evocate da Mario Martone. Siamo soprattutto di fronte a un'opera

profondamente corale, non solo nel senso immediato del termine, che si riferisce al ruolo primario del coro, ma anche nel senso più ampio che si usa anche per alcuni grandi romanzi del Novecento (Joyce, Dos Passos), in cui la funzione protagonista è annullata o distribuita fra diverse voci alla pari. I personaggi di *Chovanščina*, pur conservando una loro autonomia e bellezza (soprattutto Marfa, figura di veggente dostoevskiana e verdiana), sono alla fine tutti fagocitati nel flusso caotico di una storia che non sembra avere senso, direzione, finalità.

Ma forse la caratteristica che colpisce di più in quest'opera perturbante è la decostruzione radicale dell'opposizione fra buoni e cattivi. *Chovanščina* raffigura i terribili conflitti che caratterizzarono il periodo della presa del potere di Pietro il Grande, notoriamente la figura fondativa per eccellenza della Russia moderna; nella prima fase, la guardia speciale di tiratori scelti (gli *strel'cy*) prima sostiene la reggente Sofia (Pietro aveva dieci anni al momento in cui era stato designato alla successione dello zar Aleksej, assieme al fratellastro Ivan), poi tenta un colpo di stato, per sostenere la chiesa tradizionale ortodossa (rappresentata dal gruppo dei "vecchi credenti", i *raskol'niki*), da cui si staccava la reggente, che seguiva in questo il principe Golicyn, filooccidentale e progressista.

I due aristocratici a capo di questo colpo di stato, Ivan Chovanskij e suo figlio Andrej (da cui il titolo, un neutro che significa "roba da Chovanskij"), sono due figure negative: dispotico e violento il primo, debole e perversamente feroce il secondo; ma anche il principe progressista ha i suoi lati oscuri: è terribilmente superstizioso, e dà ordine di strangolare Marfa, per sventare la profezia negativa che ha appena ricevuto da lei. Il patriarca Dosifej, figura autorevole che guida i vecchi credenti, a cui la musica dà forte espressività, si rivela però alla fine fanatico e integralista, spingendo Marfa al suicidio sul rogo.

Ma il rovesciamento avviene anche in direzione opposta: il boiario Šaklovityi, figura negativa per eccellenza di delatore roso dall'ambizione e dalla sete di potere, canta al centro dell'opera un lamento solenne e sublime sui mali della Russia; Musorgskij stesso commenta che ci può essere «un che di grandezza in una natura assetata di sangue», condensando così il meccanismo dell'empatia negativa.

Affidare a Mario Martone la regia di questo capolavoro così arduo è stata, da parte del Teatro alla Scala, una scelta molto felice, soprattutto se si tiene conto del lavoro complessivo – fra cinema, opera e teatro – che il regista ha svolto negli ultimi anni sull'Ottocento e su alcuni grandi temi storici (la rivoluzione francese, il Risorgimento, l'utopia): un lavoro che spesso si è concretizzato in opere profondamente corali: basti pensare al

film *Noi credevamo* (2010), alle *Operette Morali* (2011) di Leopardi, allo spettacolo inaugurale della Scala del 2017, *Andrea Chenier* di Umberto Giordano, e soprattutto alla *Morte di Danton* (2016) di Georg Büchner, un'altra opera estrema di un genio visionario che anticipa l'espressionismo novecentesco. Il flusso corale visualizza in tutti questi casi il flusso caotico della Storia, non governato da un fine e da una logica, ma solo dal caso.

La libertà compositiva della *Chovanščina* e la sua visione nichilista hanno spinto Martone alla scelta di un immaginario apocalittico: nel primo atto la piazza Rossa a Mosca è uno spazio grigio e desolato, con in primo piano un ponte rotto, una rovina industriale che può ricordare le installazioni di Anselm Kiefer, mentre lo sfondo spettrale e cinematografico, ricco di palazzi scuri, richiama alla mente le distopie filmiche, a partire da *Blade Runner* in poi (le scene sono di Margherita Palli). Rovine, grate, bunker sono motivi ricorrenti negli altri atti: anche nelle ambientazioni private non legate alla violenza della storia e quindi meno cupe, come il padiglione estivo del principe Golicyn nel secondo atto o la sala da pranzo del principe Chovanskij nel quarto atto, dominano sempre le rovine, la militarizzazione, e una luce grigia e nebbiosa, che assume un valore simbolico (*Un futuro avvolto nella nebbia* si intitola il saggio di Martone per il programma di sala; le luci sono di Pasquale Mari).

Questa lettura apocalittica culmina nell'ultimo, bellissimo atto (completato da Igor Stravinskij), che rappresenta il suicidio collettivo dei *raskol'niki*, a cui partecipano anche Marfa e il suo amato, il principe Andrej Chovanskij: la loro morte insieme potrebbe richiamare il finale della *Norma*, se non fosse, come sempre, pienamente assorbita nella dinamica corale. La didascalia prevede abiti bianchi, mentre qui i costumi (firmati da Ursula Patzak) conservano fino alla fine il loro colore scuro e militare. La scena è dominata da un enorme pianeta (un'idea di Ippolita di Majo), che produce un effetto di sublime cosmico (può ricordare per certi versi il finale di un film apocalittico e wagneriano: *Melancholia* di Lars von Trier), e che diventa a poco a poco un fuoco distruttivo. Un finale potente, poco catartico direi, che lascia lo spettatore scosso e rapito da un'esperienza non comune.

Notevole il lavoro sui personaggi, perfettamente riuscito grazie a un cast eccezionale non solo dal punto di vista vocale (da ricordare almeno Mikhail Petrenko nella parte di Ivan Chovanskij, ed Ekaterina Semenchuk in quella di Marfa) e spesso affidato a dettagli geniali: il legame fra Golicyn e la zarina Sofia (non presente nell'opera per motivi di censura, e qui invece personaggio muto) viene visualizzato da un ballo e un brindisi; l'esuberanza selvaggia del principe Ivan Chovanskij si concretizza prima

nella caccia di uccelli sparando dal terrazzo, e poi da un gioco sadomaso con le sue schiave persiane, in cui si rovesciano i rapporti di potere (lui gioca il ruolo di sottomesso). Infine va ricordata la sinergia eccezionale fra la regia di Martone e la direzione d'orchestra di Valery Gergiev, specialista di questo repertorio (ma anche di Verdi), che ha reso magistralmente la complessità impressionante della partitura. Una sinergia che sarebbe bello rivedere presto, magari in qualche altro affresco storico (il *Don Carlo* di Verdi?).

Riferimenti bibliografici

- A. Cappabianca, [Blade Runner 2049 di Denis Villeneuve](#), in "Fata Morgana Web".
- F. Ceraolo, [La scena della rivoluzione nello spettacolo di Mario Martone](#), in "Fata Morgana Web".
- F. Ceraolo, [Andrea Chénier di Giordano](#), in "Fata Morgana Web".
- E. Fava, *Pessimismo storico e drammaturgia visionaria nella "Chovanščina"*, in *Chovanščina*, Teatro alla Scala, Milano 2019.
- M. Fusillo, [Chovanščina di Musorgskij](#), in "Fata Morgana Web".
- M. Martone, *Un futuro avvolto nella nebbia*, in *Chovanščina*, Teatro alla Scala, Milano 2019.
- M.P. Musorgskij, *Lettera del 23 luglio 1873 a Stasov*, in E. Fava, *Pessimismo storico e drammaturgia visionaria nella "Chovanščina"*.
- I. Piperno, [Conversazione con Fabio Pedone ed Enrico Terrinoni, traduttori del Finnegans Wake di James Joyce](#), in "Fata Morgana Web".
- B. Roberti, [1977 2018. Mario Martone Museo Madre](#), la retrospettiva dedicata al regista napoletano, in "Fata Morgana Web".
- A. Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris 1996.

REMIX

Grandezza e miseria dell'arte umanitaria

Francesco Zuconi

Sulla Biennale Arte 2019.

The fifty-eighth edition of Venice Biennale opened with a reference to the humanitarian relevance of Mediterranean. As anticipated by the opening naval-humanitarian performance, the main feature of this edition is a sensitivity to issues related to the post-colonial debate. Over the last few years, we have seen the growing production of art projects in public events related to immigration issue. This demonstrates how the humanitarian emergency has become the *form of the present* itself.



“Che tu possa vivere in tempi interessanti” è prima di tutto un auspicio. Ma dopo il “Palazzo Enciclopedico” dell’edizione 2015 e “Viva Arte Viva” del 2017, questo è anche e soprattutto il titolo della Biennale Arte diretta da Ralph Rugoff e inaugurata a Venezia negli spazi dell’Arsenale, Giardini e dislocata in varie altre parti della città. Si tratta di un titolo ambiguo, affascinante, le cui implicazioni sono tutte da indagare e comprendere, nel riscontro di critica e pubblico, nei riflessi delle singole opere, nel modo stesso in cui un tema e un titolo possono entrare in risonanza con le questioni sollevate dagli artisti: più di settanta, lasciando da parte i padiglioni nazionali.

Eppure, nei primi giorni della Biennale, non si è parlato d’altro che dell’arrivo di una barca nella città lagunare: il peschereccio libico inabissatosi il 18 aprile 2015 nel Canale di Sicilia, provocando settecento vittime. È il gesto artistico di Christoph Büchel ad aver trasferito ciò che resta di quel naufragio nell’area espositiva dell’Arsenale, dove gli spettatori si trovano improvvisamente di fronte un pezzo drammatico di attualità. Ancor più dell’installazione, l’intervento artistico sembra aver coinciso con il suo trasferimento: l’immagine del relitto blu e rosso che scorre lungo il canale della Giudecca ha fatto il giro del mondo e ha costituito una forma di lancio dell’intero evento, un’esplicitazione

spettacolare delle ambizioni di carattere sociale e politico della *kermesse*.

Si è dunque aperta all'insegna di un richiamo all'attualità umanitaria del Mediterraneo la cinquantottesima edizione della Biennale. Attualità che costituisce la croce e la delizia dell'arte contemporanea, ciò che può condurre verso la grandezza i progetti più modesti e che può far precipitare rovinosamente nella miseria le imprese più ambiziose. Emergenza umanitaria che è divenuta ormai un tema costante: la *forma stessa del presente*. Con una frequenza crescente, nel corso degli ultimi anni, si è assistito a trasferimenti di opere d'arte in relazione ad eventi pubblici legati al tema dei migranti o all'attività delle ONG, oppure a progetti espositivi dedicati ad artisti internazionali ormai consacrati ma che, a loro volta, sono scappati da contingenze catastrofiche e che hanno condotto buona parte della loro vita da rifugiati.

Proprio nel nome di *Rothko in Lampedusa* prende forma lo spazio espositivo dell'UNHCR (l'Alto commissariato delle Nazioni Unite per i rifugiati) allestito a Palazzo Querini, in modo indipendente ma concomitante alla Biennale, con il coinvolgimento di figure affermate come lo stesso Ai Weiwei, Dihn Q. Lê, Nalini Malani, Abu Bakarr Mansaray, Christian Boltanski, Artur Żmijewski, Richard Mosse, Adel Abdessemed e di artisti emergenti. La presenza dell'organismo delle Nazioni Unite a Venezia dall'11 maggio al 24 novembre rende esplicito – qualora ce ne fosse bisogno – l'ingresso del settore umanitario sulla scena artistica contemporanea, non soltanto come tema, ma come produttore e organizzatore di eventi.

Non è il caso di produrre generalizzazioni ed è importante riconoscere la qualità delle singole opere, indipendentemente dal quadro espositivo nel quale sono iscritte: all'interno di *Rothko in Lampedusa*, si segnalano i lavori di Abdessemed (*Politics of drawings* Lampedusa, 2014-2019), Mosse (*Skaramaghas*, 2016) e Malani (*In search of Vanished Blood*, 2012), capaci di spingersi oltre le retoriche della "sofferenza a distanza", invitandoci a riflettere sui rapporti tra il Nord e il Sud del mondo, sulla forza politica dei gesti di chi si mette in cammino. Allo stesso tempo, nel rilevare la *tendenza umanitaria* dell'arte contemporanea, è forse il caso di riconoscere il rischio di produrre progetti espositivi che – per quanto ambiziosi e "impegnati" nelle intenzioni – finiscano di fatto per contribuire a rinsaldare il consenso nei confronti dello *status quo*, senza mettere in discussione le asimmetrie economiche e i meccanismi politici che si trovano alla base dello scenario emergenziale contemporaneo. Anche in un'epoca nella quale i valori elementari dell'assistenza e dell'accoglienza sono messi in discussione, la pratica

artistica non può accontentarsi di dare luogo a “ready-made” di relitti o a trasformare i resti dei naufragi in moderne reliquie, ma è chiamata a mettere a soquadro il frame interpretativo della “crisi”.

Tornando alla Biennale, la passerella della *Barca nostra* (questo il titolo dell’opera di Rugoff) lungo il canale di fronte a San Marco e Palazzo Ducale può essere interpretata come un *ballon d’essai*, un effetto di richiamo mediatico, espressione di una tendenza a sposare l’attualità del fenomeno migratorio di fatto non perpetrata all’interno della mostra: le centinaia di opere esposte affrontano temi cogenti, ma lo fanno in modi obliqui, talvolta allusivi, oppure mediante il registro temporale del futuribile. Ad eccezione del Lussemburgo (*Written by water*), la questione migratoria nel Mediterraneo non sembra costituire il tema centrale ed esplicito di nessun padiglione nazionale. Se *umanitaria* è la cornice dell’evento, le sale interne sembrano piuttosto problematizzare la nozione di *umano*, il rapporto con la tecnologia e con l’ambiente.

Parlare di “tempi interessanti” significa prima di tutto assumere consapevolezza della condizione mondiale dell’esistenza, accettare la processualità del presente, senza nostalgie, senza fatalismi. Viverlo dall’interno, abitarlo nella contraddizione e nella conflittualità. È dunque l’idea di valorizzare il tempo dell’esperienza a caratterizzare la forma complessiva della mostra, dove gli stessi artisti sono stati chiamati a esporre in entrambe le sedi – Arsenale e Giardini – e dove prevale un’immagine dell’arte contemporanea come flusso incessante – talvolta ridondante – fino quasi a negare le soglie tra un’opera e l’altra, tra un autore e l’altro.

Si cammina molto in questa Biennale, lungo i corridoi e all’interno delle installazioni. Si pensi al lavoro di Hito Steyerl, intitolato *This is the Future* (2019), dove il visitatore passeggia per alcune decine di metri sopra le passerelle comunemente utilizzate a Venezia in caso di acqua alta, mentre una serie di grandi schermi irradiano “aria umida” lungo l’intero percorso, mostrando grandi foglie e piante colorate, trasformazioni di carattere paesaggistico e ambientale a portata di futuro. Ma non si tratta di annunciare un’apocalisse o di concedersi al piacere sublime della catastrofe: la questione in gioco – in questa come in altre installazioni della mostra – è piuttosto il rapporto problematico tra *creatività e adattamento*.

Nel mutare delle condizioni di vita sul pianeta, sarà possibile sviluppare nuove tecniche, nuove forme dell’abitare? L’intelligenza artificiale (tema che ritorna con una certa insistenza), l’affermazione di “assemblage” come nuove identità trans-individuali (che si trova nell’opera dell’artista di origine mongola Nabuqui), i nuovi mezzi

dell'informazione (la riflessione sull'idea stessa di "notizia" che caratterizza diverse opere presentate ai Giardini) e, più genericamente, le straordinarie innovazioni tecnologiche che hanno caratterizzato gli ultimi decenni possono aiutarci a prefigurare scenari futuri ed elaborare risposte sostenibili?

Come anticipato dalla performance navale-umanitaria di apertura, a caratterizzare questa Biennale è soprattutto la sensibilità nei confronti di tematiche legate al dibattito post-coloniale. A caratterizzare il lavoro di numerosi artisti è una riflessione sull'idea di "civilizzazione" e su come sia stata concepita e strumentalizzata nel corso dei secoli, fino al presente, così da reprimere tradizioni culturali e forme di vita, così da tagliare fuori intere popolazioni dai processi politici e decisionali.

È questo il caso del lavoro del Leone d'Oro 2019, il videoartista e regista afro-americano Arthur Jafa. Se già i suoi precedenti lavori (*Love Is the Message, the Message Is Death*, 2016) si concentravano sull'immagine del nero all'interno della cultura popolare americana, *The White Album* (2019) è un montaggio di immagini riguardanti la questione razziale negli Stati Uniti, ma anche e soprattutto una riflessione sulla banalità dei gesti di discriminazione e sull'assuefazione mediatica alla violenza. In particolare, il montaggio audiovisivo di *The White Album* produce continui effetti di contraddizione e straniamento, in modo tale da impedire ogni rassicurazione emotiva e sospendere la ricerca di empatia, tanto di moda all'interno della comunicazione sociale e umanitaria.

Tra i vari padiglioni nazionali, il tema razziale e la questione postcoloniale si ritrovano quantomeno in quello del Cile (*Altered Views: un meta-padiglione sull'esibizione dell'alterità nelle esposizioni Universali e altri spettacoli della prima metà del XX secolo*), nell'idea di "resilienza sociale" che caratterizza l'allestimento sudafricano (*The Stronger We Become*), e ancora, in quello di Antigua e Barbuda (*Find Yourself: Carnival and Resistance*), Mozambico (*The Past, the Presente, and the in Between*), Venezuela (*Metáfora de las tres ventanas. Venezuela: Identidad en tiempo y espacio*), Zimbabwe (*Soko Risina Musoro. The Tale Without a Head*), Malesia (*Holding Up a Mirror*), etc.

Dopo aver assistito a una danza contemporanea proiettata sopra uno schermo di grandi dimensioni, chi visita il Padiglione della Svizzera riceve in omaggio una sorta di giornale. Contiene una serie di lettere scritte da artisti e intellettuali di tutto il mondo e indirizzate al visitatore. Tra queste, il testo di Judith Butler ci ricorda un aspetto, una sfumatura del titolo della Biennale 2019, che rischia di passare in secondo piano:

Il mondo come lo conosciamo esiste in diverse temporalità contemporaneamente. Non sto dicendo che ci sono società

arretrate e società avanzate. Il quadro temporale appartiene a un ordine coloniale che immagina se stesso come la fine di ogni sforzo storico [...] viviamo in un mondo nel quale sono presenti diverse temporalità, alcune convergenti e altre parallele.

“Che tu possa vivere in tempi interessanti” è un titolo e un auspicio, un’espressione che contiene un riferimento al tema del tempo, inteso come qualcosa di plurale. Ma percorrendo la Biennale 2019 si ha talvolta l’impressione di assistere a una contrazione, uno schiacciamento, delle molteplici temporalità alle quali fa riferimento la filosofa americana. Da più parti, in questo flusso continuo di immagini e oggetti, si ha l’impressione che – anche trattando temi sensibili come quelli sopra menzionati – la produzione artistica contemporanea tenda a far coincidere le lancette dell’orologio nelle diverse parti del mondo: una sincronizzazione intesa come uniformazione di forme linguistiche ed espressive, secondo i criteri di un’economia dell’attenzione (e dello shock) globalizzata. Tutt’altra forza politica avrebbe invece, come auspica Butler nel finale del suo testo, un’arte capace di stimolare e produrre «la convergenza di temporalità storiche distinte in una lotta che potremmo definire “globale”».

L’edizione 2019 della Biennale Arte si è aperta con una performance che ha spinto al massimo l’idea di “arte umanitaria”, mentre il percorso espositivo e i padiglioni nazionali sembrano portare avanti, da molteplici prospettive, una riflessione critica sulle condizioni di vita e il destino della specie umana (È forse l’ultimo stadio dell’Antropocene il tempo interessante nel quale abbiamo la possibilità di agire e vivere?).

«Ciò che negli animali si chiama natura, nell’uomo si chiama miseria», scriveva Blaise Pascal nel XVII secolo, descrivendo la nostra specie all’insegna della miseria e della grandezza, della precarietà e della razionalità. Se la filosofia contemporanea è impegnata in un ripensamento del lessico e della sintassi – i rapporti tra soggetto e oggetto – ereditati dalla tradizione, buona parte dell’arte del nostro tempo affronta il problema dell’autonomizzarsi della tecnica e sperimenta possibili forme di superamento dell’opposizione tra *uomo* e *natura*, tra *vita qualificata* e *vita biologica*.

Qual è dunque l’idea di uomo (ancora) sottesa al presente umanitario nel quale viviamo e dal quale non riusciamo a uscire? Forse, anche grazie al vasto, caotico, campo di sperimentazioni artistiche di questa Biennale sarà possibile tornare a riflettere tanto sulla pratica quanto sulla comunicazione umanitaria, superando le impasse nelle quali è incappata, aggirando i meccanismi di assuefazione e rigenerandone la forza politica.

Riferimenti bibliografici

Biennale di Venezia, [Biennale Arte 2019: i premi ufficiali](#), in “La Biennale di Venezia”.

D. Cecchi, [Termini della politica – Vol. I e Vol. II di Roberto Esposito](#), in “Fata Morgana Web”.

R. Esposito, *Termini della politica, voll. 1 e 2*, Mimesis 2018.

Fondazione Levi, [Rothko in Lampedusa](#), in Fondazione Ugo e Olga Levi.

C. Higgins, [Boat in which hundreds of migrants died displayed at Venice Biennale](#), in “The Guardian”.

Redazione Ansa, [A Museo Lampedusa una tela di Caravaggio](#), in “Ansa ViaggiArt”.

R. Rugoff, *58ª Esposizione internazionale d'arte. May you live in interesting times*, Biennale di Venezia 2019.

F. Zucconi, *Displacing Caravaggio: Art, Media, and Humanitarian Visual Culture*, Palgrave Macmillan 2018.

NOMI PROPRI

Melville nostro contemporaneo

Roberto De Gaetano

Omaggio a Melville nel duecentenario della nascita.

The variety of problems related to human existence can be explored in Herman Melville's novels. His characters, dominated by truth of expression, become mediators of the author, of his aesthetic and ethical vision of the world. Mid-nineteenth Century Anglo-American literature was able to shape itself and to creatively shape the world avoiding any predictable mimetic stillness.



*He can neither believe,
nor be comfortable in his unbelief.*
Nathaniel Hawthorne su Melville

Un grande romanzo può avere una storia banale, ma non un personaggio insignificante. Il personaggio deve costituire un *rilievo*. Melville chiama - in *L'uomo di fiducia* - questi personaggi "originali", analoghi ai "fondatori di una nuova religione", capaci di dare inizio al mondo. Nessun grande romanzo può farne a meno. Neanche i suoi, soprattutto i suoi. Achab, Pierre, Billy Budd, e in primo luogo Bartleby (protagonista del racconto forse più bello che sia mai stato scritto) lo sono. Spesso il personaggio dà il nome al romanzo stesso. E non solo quelli di Melville, ma anche Don Chisciotte, Madame Bovary, Anna Karenina.

Se il romanzo è *in primis* invenzione del personaggio è perché questo, sottratto alla storia, diviene *intercessore* dell'autore, della sua visione estetica ed etica del mondo. Se il personaggio "originale", come una «lampada Drummond girevole» (Melville 2014, p. 244), illumina il mondo, ciò significa che ciò che viene raccontato deriva da lui. All'opposto dei generi classici, dove il personaggio è il precipitato dell'intreccio (Edipo è la sua storia). Un mondo e un personaggio che derivano da un intreccio, e

dunque da un'azione raccontata, possono ambire ad essere verosimili. Nulla più. Era l'idea aristotelica.

Ma il romanzo, soprattutto americano, disfa tutto questo. Taglia i ponti con l'aristotelismo (che resta solo nelle maldestre scuole di sceneggiatura). Nessuna importanza ha la verosimiglianza. Ciò che conta è la verità dell'espressione. Verità che è dell'ordine del divenire, di una processualità che la scrittura romanzesca stessa istituisce: «Scrivere è una questione di divenire [...]. È un processo, ossia un passaggio di Vita che attraversa il vivibile e il vissuto» (Deleuze 1997, p. 13).

Questa espressione necessita di personaggi intercessori, la cui originalità coincide con la loro *malattia* (mania o psicosi), cioè con la loro incapacità di modificare con un'azione efficace la situazione. In Melville non è in gioco che questo. Il personaggio "originale" o si rifiuta di agire (Bartleby) o la sua azione è eccessiva (Achab), misteriosa e ambigua (Pierre), paralizzata dalla sua innocenza (Billy Budd). La formula in Bartleby ("I would prefer not to"), la caccia ossessiva di Achab, la scrittura di Pierre, la balbuzie di Billy Budd, sono i vari segni che inceppano l'azione, disfano l'ordine mimetico e liberano un divenire del personaggio, che viene destituito della sua posizione e della sua funzione sociale (scrivano, capitano, promesso sposo o marinaio) e psicologica (proiezioni e identificazioni).

La verità dell'espressione di Melville e della grande narrativa americana ci dice che la linea di fuga percorsa è in primo luogo fuga da se stessi. Lawrence, in pagine giustamente famose, lo dice chiaramente: «Away from what? In the long run, away from themselves» (Lawrence 2003, p. 15). Via dalle proprie origini, dall'eredità europea, lontani dalla funzione paterna: «I libri eccellenti dovrebbero essere tutti dei trovatelli, senza padre né madre» (Melville, in Hawthorne 2006, p. 1085). Liberare la *potenza dell'espressione* per sottrarsi al *potere della rappresentazione*. Disfare l'origine, metterla in movimento, renderla processo: creare una zona di indiscernibilità e di indifferenziazione tra il soggetto e il mondo. Perché fare questo significa liberare la vita dalle trappole del "vissuto" (era l'idea di Deleuze) e dell'esperienza. A meno di non riportare quest'ultima sotto i tratti di una "esperienza pura", di quell'«empirismo radicale» di cui parla William James, che ha al centro le relazioni «congiuntive», e la più congiuntiva di tutte che è il cambiamento come «transizione continua» (James 2009, p. 29).

Cambiare, dunque, entrare in un movimento inarrestabile. C'è tutta una geografia melvilliana, ma che non prevede l'Ovest. Nessuna terra dell'oro (al massimo un pellegrinaggio in Terrasanta, come in *Clarel*), semmai una deriva nello "spazio liscio" del mare. Ma c'è anche tutto un

cromatismo che aspira, che attiva il processo di deriva. È il bianco, che va dalla giacca bianca che identifica nel romanzo omonimo il narratore («Beh, non era una giacca bianca bianca, ma, in tutta coscienza, abbastanza bianca lo era», Melville 2016, p. 15), al biancore elusivo e spettrale di Moby Dick, che aspira il soggetto: «Questa elusiva qualità fa sì che il pensiero del bianco, quand'esso [...] sia accoppiato con un qualunque oggetto in se stesso terribile, accresca questo terrore fino all'estremo limite. Testimoni, l'orso bianco polare e il pescecane bianco dei tropici», Melville 1987, p. 219).

Il soggetto nel suo divenire viene destituito di se stesso, del proprio controllo, della propria coscienza. E assume una "personalità": «Nel mezzo dell'impersonale personificato si drizza qui una personalità» (*ivi*, p. 524). Distinta dal carattere. Se quest'ultimo identifica il contrarsi di abitudini e una disposizione (prevedibile) all'azione, la personalità è – come dice Harold Bloom (2016) – «il trascinamento del soggetto sotto la spinta di una forza che lo eccede». La "personalità" è tale perché trascinata, esposta al fuori, in una condizione di passività che la colloca in un divenire senza più controllo: «È Achab, Achab? Sono io, Signore, che sollevo questo braccio, o chi è?» (Melville 1987, p. 558).

Da dove si parte per divenire? Dalle "identificazioni" che paralizzano il soggetto, gli tolgono la possibilità di incontrare la vita, lo assorbono conducendolo al riconoscimento di "particolarità" comuni, con gli avi e con i contemporanei. È *Pierre*, che parte dalle somiglianze con la madre («fra loro c'era una somiglianza sorprendente», Melville 2015, p. 19) e dai ritratti del padre («il ritratto è più degno di rispetto dell'uomo», *ivi*, p. 282), per passare dal volto di Isabel, dal suo primo piano-volto, dove l'idealità si fa enigmatica e dove inizia la creazione di una zona di indifferenziazione con la sorella-amante. Enigma che riconosce la fidanzata Lucy: «Dimmi la storia di quel volto, di quel volto dagli occhi neri, luminoso, implorante [...]. Qualche volta ho pensato che non avrei sposato il mio carissimo Pierre, fino a che l'enigma di quel volto non fosse stato svelato» (*ivi*, p. 53). Quel volto disfa tutto questo, il progetto ideale di vita, il contesto bucolico d'origine, il fidanzamento, ed apre ad un movimento di indeterminazione, che è allo stesso tempo deriva urbana, perdita di tutto (dell'eredità materiale e simbolica), anche dell'identità sessuale. E le "*Ambiguités*" del titolo sono le tante che segnano la perdita di "particolarità" e le zone di prossimità tra personaggi e mondo.

Deleuze nel suo splendido testo su Melville riconosce che questa assenza di "particolarità" (quella a cui rimanda lo stesso Bartleby) è la condizione per la costituzione dell'uomo americano, dell'uomo democratico, della fratellanza universale, sotto ogni maschera, ruolo

sociale, vissuto, profilo psicologico, carattere. La potenza della grande letteratura americana sta in questo, nell'essere espressione di questa fratellanza e della comunità in quanto comunità di incontro (con i continui tentativi di minarla):

L'augusta dignità di cui parlo non è la dignità dei re e degli abbigliamenti, ma quella traboccante dignità che non ha investitura di drappi. La potrete vedere risplendere nel braccio che vibra una picca o che pianta una caviglia: quella democratica dignità che, su tutti, irradia senza fine da Dio, da Lui! Il grande Dio assoluto! Il centro e la circonferenza di ogni democrazia! (Melville 1987, p. 147).

La circonferenza democratica contro ogni piramide gerarchica è sempre da costituire, nuovamente da fondare, definisce sempre un continuo movimento che porta non a dire che nonostante le differenze siamo "uguali", ma che lo siamo proprio per quelle differenze. Solo attraverso l'incontro tra eterogenei percepiamo una "comune umanità". E in questo il tratto nazionale di una letteratura e di un'arte sconfessa ogni nazionalismo: «Non si può versare una sola goccia di sangue americano senza versare il sangue del mondo intero [...]. Più che una nazione siamo un mondo» (Melville 1983, p. 185). Esprimere una comunità a venire, la forza vitale di una "comune umanità" è stato il compito della grande letteratura americana di metà Ottocento. E questa invenzione è passata per una forma (*shape*) che ha saputo plasmarsi e plasmare creativamente il mondo, sottraendosi ad ogni prevedibile staticità mimetica (*form*).

Mettere in movimento il mondo, destituirlo della sua solidità, rendendolo liquido, o soggetto ad uno sguardo in movimento. Il primo-piano volto è solo un passaggio del disfacimento dell'idealità del ritratto, ma poi bisogna giungere ai movimenti della "modernità", quelli che coniugano continuità e contingenza. Non tanto i tagli del montaggio alternato di Dickens dunque (che Griffith e il cinema classico hanno saputo riprendere), quanto i movimenti di macchina continui: «Sono le due grandi Figure originali che si ritrovano dappertutto in Melville, Panoramica e Carrellata, processo stazionario e velocità infinita» (Deleuze 1997, p. 111). Sono le grandi figure del cinema moderno, di cui Welles, il più melvilliano dei registi (e non solo per il "Rosebud" di *Moby Dick* e per la originale riduzione teatrale che fa di quest'ultimo testo nel 1955), è stato il massimo interprete.

Alla Panoramica e alla Carrellata forse va aggiunta una terza Figura, il Paesaggio. Che integra e guida le prime due. Nei dieci frammenti che compongono *Le Encantadas*, le complesse costruzioni dei grandi romanzi

melvilliani scompaiono, rimangono gli *sketches* che tracciano dell'arcipelago delle Galapagos un paesaggio dell'anima. Nel movimento laterale da un'isola all'altra, da una storia all'altra, si iscrive il punto di vista panoramico dall'alto: «Salire su un'alta torre di roccia non è solo una bellissima cosa in sé, ma è il modo migliore per giungere ad una visione panoramica della regione circostante» (Melville 2010, p. 73).

L'adozione di due punti di vista (in movimento e statico) nella restituzione frammentaria di un arcipelago e la trasformazione di ogni isola in set di piccole storie avventurose trovano come cornice un paesaggio apocalittico, dove genesi e fine coincidono. Non più ritratti, né volti, né personaggi "originali", ma un paesaggio arido e apocalittico come inizio e fine di tutto, come ultimo divenire che non consente più cambiamento alcuno: «Ma la speciale maledizione delle Encantadas [...] è che niente cambia; non cambiano né le stagioni né le afflizioni» (*ivi*, p. 58).

E nell'ultimo *sketch* finisce come inizia, con un'immagine di morte, un epitaffio: «Sono qui – sepolto tra le ceneri!» (*ivi*, p. 147). L'isola deserta dove la fine coincide con l'inizio è l'arresto del grande *patchwork* americano, di un divenire dove la linea di fuga dall'Europa diventa la linea di fuga dall'America stessa («Le Encantadas diventano un volontario nascondiglio per ogni sorta di rifugiati», *ivi*, p. 144). E come la linea di fuga cercata può sconfinare in quella di morte.

La contemporaneità di Melville è pari alla sua inattualità. Se l'attualità è di chi del presente condivide ideologie e dispositivi asserventi (nel loro reciproco sostenersi), la contemporaneità è di chi, apparentemente ritraendosi, indica la strada. Melville rimarrà molti anni in silenzio, come il suo *Bartleby*, ma ci ha detto con impari forza in un momento d'oro della letteratura americana che il confine tra l'invenzione della comunità a venire e la sua dissoluzione è labile; che il *patchwork* è sempre sul punto di lacerarsi; che il soggetto senza "particolarità" può molto spesso trasformare la sua fuga in morte. Ma non c'è alternativa a percorrere tale via, se non rinunciare ad incontrare la forza della vita, la sua verità. Ma "Che cos'è la verità?" si chiede Melville alla fine del suo diario europeo. Quale che sia la "verità", essa non è scindibile dalle tante maschere che la travisano e la nascondono, cioè la "falsificano".

E il «Questa Mascherata potrà avere un seguito» – frase che chiude *L'uomo di fiducia*, ultimo romanzo pubblicato in vita da Melville – non significa altro che ogni "mascherata" non potrà che avere un seguito. L'alternativa tra verità e falsità (come adeguamento allo stato di cose) deve essere superata dalla verità del divenire, inscindibile dalla potenza dell'espressione e dalla creazione, cioè dalla *verità a-venire*: di un soggetto, di un popolo, di una nazione, dell'umanità intera.

Riferimenti bibliografici

- H. Bloom, *Il canone americano. Lo spirito creativo e la grande letteratura*, Rizzoli, Milano 2016.
- R. De Gaetano, [Il personaggio romanzesco come intercessore dell'autore](#), in "Fata Morgana Web".
- R. De Gaetano, [The Other Side of the Wind di Orson Welles](#), in "Fata Morgana Web".
- G. Deleuze, *Critica e clinica*, Raffaello Cortina, Milano 1997.
- M. Fusillo, [Billy Budd di Britten, direzione di Conlon e regia di Warner](#), in "Fata Morgana Web".
- W. James, *Saggi di empirismo radicale*, a cura di S. Franzese, Quodlibet, Macerata 2009.
- D.H. Lawrence, *Studies in Classical American Literature*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- H. Melville, *Redburn, White-Jacket, Moby-Dick*, Library of America, New York 1983.
- Id., *Moby Dick o la Balena*, Adelphi, Milano 1987.
- Id., *Hawthorne e i suoi muschi*, in N. Hawthorne, *Tutti i racconti*, a cura di S. Antonelli e I. Tattoni, Donzelli, Roma 2006.
- Id., *Le Encantadas o Isole Incantate*, a cura di C. Spila, Manni, Lecce 2010.
- Id., *L'uomo di fiducia*, a cura di S. Perosa, Feltrinelli, Roma 1984.
- Id., *Pierre o le ambiguità*, a cura di V. Fidomanzo, Medusa, Milano 2015.
- Id., *Giacca bianca*, Mattioli, Fidenza 2016.