

ALTRAPAROLA

LA FIGURA DI SÉ

A cura di
Gianfranco Ferraro



ALTRAPAROLA — Rivista semestrale

La figura di sé

A cura di Gianfranco Ferraro

n. 10 · Dicembre 2023

La redazione: Mario Pezzella (direttore), Francesco Biagi, Massimo Cappitti, Gianfranco Ferraro, Luca Lenzini, Pier Paolo Poggio, Alberto Zino.

Segreteria di redazione: Francesco Biagi.

Informativa sul copyright

Il progetto editoriale di «Altraparola» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza *Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported (CC BY-NC-ND 3.0)*, pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Per contattare la redazione è possibile scrivere a altraparolaredazione@gmail.com.

In copertina: Ruggero Savinio, *La ninfa Eco*.

Stampa: Edizioni Efestò, Roma (www.edizioniefesto.it).

ISSN 2612-3932

ISBN XXXXXXXXXXXX

Indice

Editoriale. <i>Cultura di sé e società dei narcisi: dall'autoritratto al selfie</i> , a cura di Gianfranco Ferraro	5
Ruggero Savinio, <i>Autoritratto</i>	13
Mario Pezzella, <i>La figura di sé. Sulla pittura di Ruggero Savinio</i>	15
Luca Lupo, <i>Quel vivente che dice "io"</i>	27
Gianfranco Ferraro, <i>L'autoritratto come utopia: riscrittura e resistenza</i>	39
Riccardo Ferrari, <i>L'Impresa del Soggetto</i>	53
Alessandro Simoncini, <i>Digitalizzazione delle masse e spettacolo partecipato.</i> <i>Note sull'immagine di sé nella società digitale</i>	61
Alvise Marin, <i>Frammenti di riflessioni speculari</i>	75
Pietro Saitta, <i>L'autoritratto politico nel contemporaneo. Fenomenologia e funzioni</i>	85
Annelisa Alleva, <i>Interrogo le tue fotografie</i>	91
Elena Komissarova, <i>Triade. Uno studio di tre autoritratti di Aurélia de Souza</i>	121
Luca Lenzini, <i>Una notte al museo</i>	139
Alberto Zino, <i>Dora. La voce, la gola, un segreto</i>	143

FATTI IN VERSI

Rubrica di letteratura

Carlo Boassa, <i>Poesie da Legato</i>	155
Francesco Nappo, <i>L'uva agresta</i>	161
Sergio Cicalò, <i>Poesie da Passiònis</i>	163
Antonio Tricomi, <i>Scherzi di cultura</i>	169

FIGURA

Rubrica di arti visive

Luca Morganti, <i>Rileggere Michelangelo. Tracce del Buonarroti nella teoria architettonica del Novecento</i>	179
Antonio Tricomi, <i>L'Oppenheimer di Nolan</i>	189
Antonio Tricomi, <i>Io capitano di Garrone</i>	193
Mario Pezzella, <i>Oppenheimer di Christopher Nolan</i>	197

NOTE SPARSE

Rubrica di musica

Andrea L. Mazzola, <i>Liturgie del dolore. A proposito dell'opera musicale di Kristin Hayter, in arte Lingua Ignota</i>	203
---	-----

SITUAZIONI

Rubrica di filosofia politica

Francesco Biagi, <i>Per una critica situazionista della città di Genova. Un commento a La città livida di Leonardo Lippolis</i>	213
Mino Conte, <i>Le parole e le cose del nuovo ordine didattico</i>	221
Francesco Bugli, <i>In occasione del centenario di Storia e coscienza di classe: la dialettica di natura e società tra György Lukács e Alfred Schmidt</i>	231
Stefano Rota, <i>La "forma" al tempo di AI</i>	243
Gli autori	249

Editoriale.
Cultura di sé e società dei narcisi:
dall'autoritratto al *selfie*

Gianfranco Ferraro

Nel mito, Narciso si uccide perché, scopertosi innamorato della propria immagine, comprende di non potersi possedere. Per quanto Ovidio inserisca l'antica favola ellenica nel genere delle sue metamorfosi, la brutale verità del mito è che Narciso, immobilizzato dalla bellezza della sua stessa immagine riflessa sull'acqua, muore. Antitesi solo formale, in fondo, del mito di Medusa, quello di Narciso ci racconta del pericolo, simile a quello corso da chi osservava il mostro pietrificante, che gli antichi vedevano nell'immagine di sé.

Guardarsi è un po' morire, potremmo dire: ma c'è modo e modo.

Un'immane raccolta di volti, di storie e di destini personali, di rappresentazioni normalizzate o esotiche, comunque ipertrofiche, di sé, sembra essere oggi il prodotto e la stessa meccanica di produzione di merci garantita dall'attuale sistema economico. Uno spettacolo senza fine, tanto quanti infiniti sono i sé e le immagini di sé che ciascun individuo riesce a creare. Un elemento caratteristico della società dell'immagine sorta con l'evoluzione tecnologica degli ultimi venti anni è infatti la trasformazione sempre più accentuata della società dello spettacolo in una società dello spettacolo o dell'immagine *di sé*. Sembra cioè essersi definito un ordine del discorso iconico – con i suoi incentivi sociali, politici ed economici – nel quale ad essere promosso e legittimato è un mercato delle immagini, tale da includere una massa sempre più ampia di individui, che ha precisamente come merce di scambio non solo o non semplicemente una immagine, ancorché replicata e replicabile *ad libitum*, ma una immagine del sé.

Reinterpretando la "visione" contenuta nel primo libro del *Capitale* di Marx, per cui "la ricchezza delle società nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico si presenta come una immane raccolta di merci", Guy Debord chiariva come la società dello spettacolo si presentava come una immensa accumulazione di spettacoli: lo spettacolo diventava per Debord la merce fondamentale che occorreva indagare per

comprendere la misura con cui il modo di produzione si era andato trasformando. Non meno importante dell'analisi del feticismo delle merci di Marx era per Debord l'analisi, posta in epigrafe al primo capitolo della società dello spettacolo, *La separazione compiuta*, che Feuerbach aveva fatto della trasformazione del sacro prodotta dalla modernità, quella stessa trasformazione per cui "il nostro tempo... preferisce l'immagine alla cosa, la copia all'originale, la rappresentazione alla realtà, l'apparenza all'essere". Debord ne traeva quindi la conseguenza per cui "tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione".

L'attuale sviluppo della società dell'immagine è stato potenziato dal concorso di almeno tre tecniche: nel solco di una tecnologia indirizzata all'infinita riproducibilità, già pensata da Benjamin, si è sviluppata una tecnologia di riproduzione informatica sempre più "immateriale": il digitale; i supporti materiali su cui le tecnologie dell'immagine – videocamere, macchine fotografiche, persino tele pittoriche – si erano andati sviluppando, hanno subito, ad un tempo, una duplice trasformazione, di *rimpicciolimento* e di *integrazione* con strumenti tecnici a loro volta informatizzati (il telefono), così da definire un modello tecnologico integrato di supporto, diventato presto disponibile per fasce sempre più ampie di popolazione (lo *smartphone*, ecc.); infine, nel solco dell'antico modello dei *Passages*, l'architettura fisica della piazza, con la meccanica commerciale delle "vetrine" e dei mercati è presto transitata in un'architettura informatizzata, "immateriale", nella quale la rappresentazione, tramite scrittura e poi, sempre di più, tramite immagini – e, appunto, tramite immagini di sé – è divenuta un "vero" luogo di mediazione delle individualità e delle merci, in grado di influire e di produrre effetti anche sul mondo fisico (i *social network*, da *Facebook*, a *Instagram* a *TikTok*). Questo sviluppo tecnologico ha in brevissimo tempo – talmente breve da non essere probabilmente ancora stato assorbito psicologicamente in tutti i suoi effetti – creato dei *media* sempre più "caldi", per utilizzare una definizione di Marshall McLuhan, dei *media* cioè che conducono all'ipertrofia di uno o più canali percettivi.

Il prodotto culturale visibile del concorso di queste tre tecnologie è dato dallo sviluppo di una cultura dello spettacolo sempre più innestata nel trasferimento sul piano dell'autorappresentazione ipertrofica delle condizioni stesse dell'esistenza: si è in quanto ci si autorappresenta e si è precisamente nella maniera in cui si autorappresenta, con la tendenza di medio periodo ad aumentare o a significare simbolicamente in modo ipertrofico una parte della propria esistenza. Così come del resto accadeva nel caso della "società dello spettacolo" diagnosticata da Debord, le attuali condizioni di produzione non solo non sembrano estranee alla sviluppo di una simile cultura, come sono invece esse stesse rappresentabili attraverso questa nuova cultura dello spettacolo: l'immagine di sé costruita sui *social network*, la tecnica dell'auto-fotografarsi – il *selfie* – lo sviluppo di forme pubblicitarie e spettacolari sempre più proiettate sui *testimonials*, la politicizzazione sempre più accentuata della figura un tempo tecnica dell'esperto, sono tutte forme assunte dall'immane raccolta di spettacoli per spettacolarizzare – ovvero per trasformare in merce, col suo specifico valore di scambio – lo stesso individuo,

la sua vita e il suo volto. Per essere più precisi: per trasformare in merce quel particolare volto “spendibile” nel mercato delle rappresentazioni del sé. È diventato insomma possibile affermare: “Dimmi come ti rappresenti e ti dirò chi sei”.

Non può sfuggire, come non è sfuggito del resto alla psicoanalisi e alla psicologia politica di questi anni, come questa cultura abbia prodotto, inoltre, una specifica personalità economico-politica, uno specifico soggetto psichico, al tempo stesso utente, consumatore e produttore di questa cultura. La società dello spettacolo *di sé* ha infatti accentuato le forme narcisistiche degli individui, rendendo ulteriormente patologiche quelle già esistenti: la personalizzazione politica e commerciale – già presente al tempo dei media “freddi” (quelli televisivi) – si è estesa fino a rendere “logo” non più la grafica di una “firma”, quanto lo stesso volto del produttore di merci. Meno ricordiamo oggi, infatti, la struttura grafica di Tesla e più la figura di Elon Musk, così come sempre meno ha senso il programma d’azione, o il nome, di un partito politico e più il volto del leader, temporaneo o meno che sia. È il volto con cui il leader politico o imprenditoriale si dipinge, e in cui si coagulano simbolicamente i valori della sua esistenza, a far assumere alla propria merce un determinato valore di scambio. Nascono così nuove figure commerciali, in cui l’immagine di sé è (im)mediatamente messa a valore, come prodotto o funzione della filiera produttiva: è il caso del *travel blogger*, e ancor più dell’*influencer*, entrambi accomunati dall’integrare il tempo di vita o gli oggetti di uso, altrimenti estranei alla valorizzazione economica, dentro un sistema che li pone al vertice di una prassi orientativa dei consumi, delle mode e degli stili di vita. L’intera vita diviene così interamente spettacolarizzabile attraverso la costruzione di un’immagine ipertrofica di sé. Inevitabile, quindi, nel mercato di rappresentazioni di sé a cui sono diretti i *social network* – soprattutto quelli più in uso tra le nuove generazioni – che l’ipertrofia del *medium* si associ ad uno sviluppo ipertrofico di parti della personalità, con le drammatiche conseguenze a cui questo conduce, in termini di formazione, se si pensa appunto ai processi di sviluppo di un adolescente, e negli effetti macropolitici, se pensiamo al legame complesso che si instaura oggi tra potere e sviluppo narcisistico della personalità.

Se dunque la storia delle rappresentazioni del funzionamento dei mezzi di produzione capitalistici ci ha condotto dall’analisi del feticismo delle merci alla società dello spettacolo, dall’aura benjaminiana alle forme di immagine spettacolari, quali modelli attraverso cui comprendere come vengono fatti interagire e vengono integrati da parte delle forme di produzione gli spazi immaginari e simbolici, dovremmo oggi provare a comprendere il ruolo giocato dall’integrazione delle immagini di sé da parte dell’attuale modello di produzione e di consumo. Non essendo lo spettacolo semplicemente “un insieme di immagini, ma un rapporto sociale fra persone, mediato da immagini” che tipo di rapporto sociale produce lo spettacolo da cui oggi siamo interessati? Quali sono i modelli economici e politici che derivano dal rendere l’immagine di sé lo strumento di mediazione fondamentale per le relazioni? Che tipo di soggetti, quale umanità, produce effettivamente la colonizzazione capitalistica dell’immaginario simbolico che interseca la relazione di sé con se stessi?

Il feticismo mercantile e spettacolare ha avuto una sua storia nella modernità e anche antecedente alla modernità, come ha spiegato Giorgio Agamben mettendo in relazione l'archeologia delle forme di "governo" con quelle della "gloria": allo stesso modo, la cultura della rappresentazione di sé, prima ancora di manifestarsi in una cultura capitalistamente orientata del feticismo del sé, ha una sua storia che travalica le forme di produzione capitalistica. La cultura dell'immagine antica è piena ad esempio di immagini ipertrofiche, e non è un caso che siano stati precisamente i modelli economico-politici più assolutisti ad aver offerto gli esempi maggiori di tali immagini: basti pensare alle forme di rappresentazione del sé "sovrano" proprie della colossalità egizia, alle rappresentazioni mortuarie del primo imperatore cinese – analizzate da Elias Canetti in *Massa e potere* proprio in relazione all'ipertrofia del sé –, a quelle ellenistiche e romano-imperiali. Tutte forme che, in vario modo, hanno trovato nuovamente posto nella modernità dell'*Ancien Regime* e persino nel XX secolo, soprattutto in quegli aspetti di culto della personalità facilmente rintracciabili nelle forme di "spettacolare concentrato" descritte da Debord.

Accanto a questo modello, tipico della rappresentazione sovrana, troviamo però un altro modello, e dunque un'altra cultura, di rappresentazione del sé. È il modello del ritratto, che si evolve dalla rappresentazione delle autorità sovrane e delle divinità fino a prendere come modelli volti quotidiani. È in questa evoluzione che possiamo incontrare, a un certo punto, l'autoritratto, il quale sembra però essere caratteristica esclusiva della modernità. Se una delle trasformazioni decisive che vede il mondo dell'arte abbandonare il mondo medievale è data dalla nascita della funzione prospettica, uno dei segnali con cui il modello di produzione artistico si distacca da quello precedente è l'apparizione, ad esempio nei cartigli dedicatori, di una specifica relazione tra l'opera e chi la prodotta. Per quanto si consideri ancora un artigiano, l'artista proietta così sull'immagine anche se stesso, entra nella storia dell'immagine e, viceversa, pretende che l'immagine rappresenti uno specifico modo di produzione, il suo: l'artista si firma. Dalla firma, o dalla collocazione di un elemento artistico proveniente dalla patria dell'artista, ovvero, dalla creazione di un modello simbolico di riconoscimento del rapporto tra opera ed autore, sino all'esercizio di un modello artistico in cui l'opera diventa una rappresentazione del sé dell'autore non passa molto tempo: l'artista comincia a dipingere se stesso, facendo di sé, di una immagine di sé, dapprima uno degli oggetti rappresentati, quindi l'oggetto della stessa opera. L'artista inizia dapprima a mascherarsi nella tela: è il periodo del grande umanesimo rinascimentale, in cui il volto dell'artista entra nelle scene soprannaturali rappresentate, testimoniando la tangenza che il soprannaturale comincia ad avere non solo con la vita terrena ma con i volti di chi lo rappresenta. Masaccio, Mantegna, il Ghirlandaio, Piero della Francesca. Benozzo Gozzoli, ammiccano all'osservatore esterno come eterni osservatori interni delle scene divine, chiamando con questo chi osserva a testimoniare di uno stile, di una forma della rappresentazione. L'umanità può essere rappresentata accanto al divino o a quello dei filosofi antichi – Raffaello si mette tra gli allievi di Zaratustra, nella sua *Scuola di Atene*

– perché in fondo i piani non sono poi, forse, così tanto distanti. Il Manierismo prosegue questa forma di rappresentazione, ma naturalmente a suo modo, torcendo e orrificando il volto dell'artista: Michelangelo eternizza il proprio volto in quello tumefatto della pelle di S. Bartolomeo, nel *Giudizio Universale*, Caravaggio segue ancora i maestri rinascimentali quando si rappresenta nel *Martirio di S. Matteo* o nella *Cattura di Cristo* – personaggio tra i personaggi della scena –, testimoniando però sempre più la necessità di far assumere al proprio volto il centro della scena, identificandosi con un mito, nel *Bacchino malato*, fino a incarnarsi poi nelle figure drammatiche della testa recisa e sanguinante di Oloferne o di Golia. Per chi osserva, l'opera è adesso *immediatamente* riconducibile all'autore: nel secolo che intercorre tra i tratti di sanguigna del celebre *Autoritratto* con cui un vecchissimo Leonardo manifesta, nonostante i segni del tempo, ma *proprio* grazie ai segni del tempo, la sua esistenza, il piccolo "cameo" di van Eyck nei *Ritratto dei coniugi Arnolfini*, l'insistenza quasi ossessiva con cui Dürer osserva il passare il tempo attraverso la trasformazione del proprio volto, e, infine, l'esplosione della cultura fiamminga dell'autoritratto di Rembrandt o di Rubens, in questo secolo è lo stesso sistema di produzione artistica a mutare radicalmente. Non più la scuola artigiana, la firma, ma il volto dell'autore giunge in primo piano. Non l'opera, neanche più il nome, ma il volto dell'artista è ciò che garantisce, adesso, il senso della produzione. L'artista moderno è insomma colui il quale può dire: sono, in quanto posso autorappresentarmi. E l'autorappresentazione è ciò che gli consente, sempre più, di stare sul mercato dei committenti.

La cultura dell'autoritratto esploderà di nuovo precisamente in corrispondenza di una nuova trasformazione del modello di produzione artistico: in tutti gli avanguardismi tra Otto e Novecento ritroviamo infatti l'autoritratto come modello di esercizio artistico. Se però nel gesto di dipingere il proprio volto, compiuto da Rembrandt, da Van Gogh, da Picasso, da Munch o da Schiele, non troviamo una differenza nella strumentazione tecnica utilizzata, la differenza ontologica è radicale: l'autoritratto non è più solo una delle possibilità di rappresentazione del mondo, ma ciò che consente, al contrario, una rappresentazione del mondo. La cultura dell'autoritratto diventa cioè sempre più una delle condizioni necessarie all'artista per potersi dire davvero tale – ovvero qualcuno che sappia ricreare e rappresentare il mondo. Dall'Ottocento in avanti, l'artista rappresenta se stesso, il suo stile di vita, la sua alterazione e la sua specificità psicologica, la sua particolarissima maniera di essere al mondo, ed è precisamente questo che lo rende artista e che egli deve proiettare su una qualsiasi tela, sino ad identificarsi con essa. Ovviamente, in questa equivalenza sempre più marcata tra stile artistico e stile biografico, l'autoritratto diventa una forma artistica centrale. Nel mercato delle merci sempre più replicabili, l'artista deve prima dire chi è, deve potersi definire, deve poter combattere il rischio di alienazione o di replicabilità, misurando nel proprio volto, nella dinamica proiettata sulla tela, tutta intera la sua realtà e non solo quella "apparente": deve poter rendere visibile, innanzitutto a se stesso, la propria non-replicabilità, il gioco di forze che raggiunge nella sua rappresentazione di sé il proprio fragile equilibrio, per

quanto solo temporaneamente esaustivo. Ancora nella ritrovata esperienza figurativa di Lucian Freud, con la sua insistenza nell'autoritrarsi completamente nudo, soprattutto da anziano, e nelle masse di colore che sulla tela di Francis Bacon si muovono a comporre figurativamente un volto in cui l'autore può riconoscersi, è ancora questo modello ad esercitarsi, dopo decenni di rifiuto del figurativo. L'autoritratto artistico ritorna sulla scena anche attraverso la *performance* – due casi su tutti, quelli di Joseph Beuys e di Marina Abramovich – o i generi cinematografici in cui il regista è al tempo stesso attore di una trama che ha come oggetto, parziale o totale, la sua stessa esistenza. L'autoritratto fotografico di carattere artistico possiede una storia naturalmente più breve, se consideriamo che il primo autoscatto, di Robert Cornelius, è solo del 1836 ed è solo nel '900, con lo sviluppo di macchine sempre più compatte, che sarà possibile rendere la tecnica più agevole con o senza l'uso di specchi: in modo particolare negli ultimi decenni, l'autoritratto fotografico (Jorge Molder) partecipa di quella ripresa manieristica del figurativo che possiamo osservare nella pittura.

L'autoritratto è dunque un paradigma specifico che attraversa la storia dell'arte moderna e contemporanea, sintomo e prodotto delle trasformazioni del ruolo sociale dell'artista, così come delle forme con cui il soggetto si relaziona con se stesso. Come ogni paradigma, l'autoritratto appare così come una superficie in cui vediamo modellarsi le simbolizzazioni di cui il sé è stato reso oggetto. Possiamo accompagnare, seguendo le trasformazioni tecniche di questo paradigma, le trasformazioni culturali e le tangenze con le altre tecniche di produzione del sé. Cos'hanno in comune, ad esempio, autoritratto, confessione e biografia? Perché è il paradigma iconico del sé, quello cioè delle immagini, e non quello della scrittura, a diventare egemone nella cultura della XXI secolo?

La lunga storia dell'autoritratto ci consegna un paradigma che viene infatti assunto dai sistemi di produzione e dalle tecnologie contemporanee: come accaduto in altri casi, l'arte – cioè la significatività simbolica – lascia il passo alla riproducibilità. Come ha asservito a sé gli "spettacoli" di epoche precedenti, lo spettacolo odierno colonizza e risemantizza anche lo "spettacolo" che si era andato costruendo nello spazio di ricreazione del sé consentito dall'autoritratto. Il gesto dell'autoritrarsi, da esercizio di meditazione e di cura di sé, superficie di condensazione delle forme culturali in cui era richiesto all'individuo di esercitarsi e di sperimentarsi, di riscoprire cioè la propria funzione attraverso l'opera, diventa, attraverso la riproducibilità tecnica, la superficie di proiezione dell'ansia da riconoscimento sociale e delle patologie narcisistiche di una società, ansie e patologie anch'esse immediatamente messe a valore nel grande mercato delle immagini di sé.

Se l'autoritratto può ancora manifestarsi ed essere avvicinato in quanto esercizio di comprensione di sé, nel segno di quell'antica cultura del sé antica studiata e contrapposta da Foucault ai modelli di individuo valorizzabili dal neoliberalismo, come una forma grafica, per così dire, di quelle tecnologie del sé che hanno strutturato i grandi modelli della scrittura di sé occidentali, d'altra parte, questo stesso esercizio, così come ogni

esercizio d'esistenza sottratto alla valorizzabilità economica, viene oggi mobilitato per trasformare in merce – e la merce è sempre un rapporto mediato con una esteriorità – ciò che più di ogni altra cosa simbolizza l'umano nell'umano, il *bios* nella *zoē*, l'espressione particolare nella configurazione biologica: il volto.

In mezzo alle nostre città disseminate da *smombie* impenetrabili, ciascuno col proprio smartphone connesso a un *social*, da gruppi di turisti incuranti dello sguardo di chi li osserva *selfarsi* nelle pose più improbabili, o ancora, nelle case in cui la pandemia ci ha costretto, abituandoci in breve tempo a sostituire gli incontri personali con quelli digitali, e nei quali la nostra immagine, rimpicciolita, magari solo là in basso sullo schermo, con un sfondo reale o meno, sfocato o in chiaro, ci sta sempre davanti a meno di non volerla nasconderla del tutto, a noi come agli altri, le forze che si sono concentrate culturalmente nella produzione paradigmatica dell'autoritratto vengono irregimentate, risemantizzate, ridefinite come valore di scambio economico.

Come la cultura del sé prodotta dall'autoritratto ha avuto come fine quello di moltiplicare, attraverso le forme di rappresentazione del volto, le forme stesse del sé, il feticismo spettacolare del *selfie*, la società dello spettacolo dei sé, riduce queste forme, rende i volti, come i loro valori, equiparabili attraverso una moneta che non porta incisi i solchi, le cicatrici, le imperfezioni, di un volto. Attraverso l'equiparabilità meccanica dei volti, i volti finiscono col rendersi interscambiabili, uguali: si riducono nel loro significato, sparisce in essi il campo simbolico che ne definiva, storicamente, l'umanità.

La mercificazione del nostro volto sembra così sottrarci l'ennesimo spazio di frequentabilità di noi stessi: al dilagare delle patologie narcisistiche è connaturata una perdita d'interesse verso la semantica specifica di una rappresentazione di sé. Se Debord denunciava la progressiva dissociazione da alcuni sensi (il gusto, ad esempio) prodotta dallo spettacolo, la *riduzione* del sé prodotta dalle forme tecnologiche di riproduzione e di socializzazione del sé sembra produrre così una dissociazione ulteriore rispetto l'altro, ma anche e soprattutto, una inedita forma di alienazione rispetto noi stessi. Una doppia alienazione forse: nel nostro autoritratto odierno mille osservatori potenziali ci osservano e con tutti dobbiamo fare i conti, tanto da annullare quella forza che altrimenti ci spingerebbe a chiederci cosa siamo, dove siamo e quale rappresentazione vogliamo produrre. Non appena la condividiamo, l'immagine di noi stessi ha già perso interesse: perché non è condividere che ci interessa davvero – già intuiamo che l'immagine vera offerta dagli altri è vera solo in quanto “momento del falso” – quanto avere conferma della nostra rappresentabilità, e di quella rappresentabilità necessariamente volatile che il mercato ha sostituito alla nostra presenza al mondo. Presto, molto presto, anzi subito, saremo costretti ad inventare un'altra immagine, semplicemente per stare sul mercato: non è un caso che l'ansia da prestazione narcisistica e la conseguente depressione da mancato riconoscimento siano le due gambe psicotiche su cui cammina il nostro spettacolo del sé.

Pier Paolo Pasolini ebbe modo di mettere in risalto l'importanza, ostentandola quasi, del suo volto scavato come contraltare dell'omologazione determinata da quel

potere senza volto, uniformante e in grado di uniformare i volti, di cui denunciava i pericoli fino alla sua ultima intervista. Siamo tutti in pericolo, diceva: e certamente il pericolo maggiore che corriamo, dicevano gli antichi stoici, è quello di vivere una vita non nostra, una esistenza in cui persino l'immaginazione che possiamo avere di noi stessi ci è sottratta. La lunga storia dell'autoritratto, lo studio di questo paradigma iconico, non ci consente oggi solo di conoscere la superficie di condensazione in cui si sono rappresentate, ben oltre le immagini agli autori, anche le culture di sé che le varie epoche hanno prodotto, così come non ci permette semplicemente – e sarebbe già molto – di scrivere un'archeologia delle tecnologie di rappresentazione del sé. Ci permette, forse, invece, di riscoprire addirittura quella “memoria dei possibili” che l'autoritratto, pensato appunto come un tutto e a partire dal nostro presente, ha inscritto nei suoi mille volti, ritrovando così una cultura del sé che attraverso le sue rappresentazioni non si immobilizza come accade nel mito di Narciso o nello *smombie* contemporaneo, ma riscopre invece quella trascendenza che nel volto dell'altro, come nel volto dell'altro che è in noi, si può manifestare ad ogni momento. In questo senso, ritornare sulla cultura dell'autoritratto, riscoprire l'autoritratto come paradigma e tecnica di sé, potrebbe servirci come antidoto ad una società dello spettacolo produttrice di sterili narcisismi.

Autoritratto

Ruggero Savinio

Che uno si ponga davanti allo specchio con colori e pennelli è il tentativo di darsi la certezza di esistere. Chi sono io, che cosa sono io? Domanda martellante, alla quale non sanno rispondere gli abiti comuni, pensieri gesti e smorfie, ai quali affidiamo l'espressione del nostro cosiddetto carattere.

Domanda specialmente insidiosa nell'età tarda della vita.

Emozionanti i ritratti dei pittori da vecchi, il vecchio Tiziano, il vecchio Rembrandt, e anche quegli autoritratti, dove il pittore riassume la sua singolarità in una risata, in una torsione dei tratti del viso – Parmigianino deformato dallo specchio, Mancini preso da attacchi di folle ilarità. L'integrità del volto, quindi della persona, è una integrità supposta. Appare nell'autoritratto del pittore che si presenta con gli altri astanti nelle pitture del Rinascimento. Ma già Michelangelo disfa il suo volto rappresentato nella pelle scuoiata di San Girolamo; Caravaggio dà il proprio ritratto alla testa mozza di Golia. E adesso? Con la fine o il disfacimento dei generi – ritratto, paesaggio, natura morta – e contemporaneo disfacimento dell'idea di singolarità, la pratica dell'autoritratto diventa l'infinita ricerca di un'identità perduta, quella del pittore e quella della pittura.

Quanto a me, nelle varie fasi della vita, da bambino tracciavo i tratti del mio viso per imparare il disegno; dopo mi rappresentavo in certi momenti ripiegati o aperti, ansiosi o tristi, con la solitudine del mio viso proprio, ma anche in compagnia: me stesso come una scarna sagoma tratta da qualche fotografia in un paesaggio generalmente marino; ancora me stesso con qualche familiare, qualche amico, o con la presenza autorevole di un antico pensatore – Autoritratto con Annelisa, Autoritratto con Andrea, Autoritratto con Epicuro. Associare la propria solitaria immagine a un ambiente naturale o a un'umana società vuol dire cercare in immagine la completezza, la totalità della vita, una ricerca dell'oltre come la praticavano certi pittori del Romanticismo.

Roma, 17 dicembre 2023

La figura di sé. Sulla pittura di Ruggero Savinio

Mario Pezzella

È l'ora in sospenso del crepuscolo serale, l'attimo liminare che precede la notte, ancora una luminosità penombrabile permette appena di distinguere i contorni delle figure. Un uomo e un bambino sono ritratti di spalle su un sentiero che si trova ai bordi di

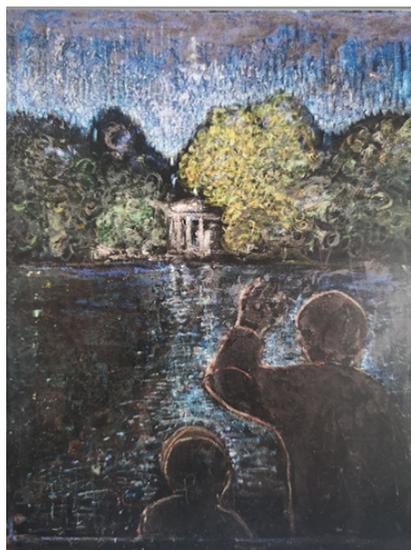


Figura 1.

un piccolo lago. Non è propriamente un autoritratto, non è dichiarato come tale¹, dal quadro sappiamo solo che l'uomo sta indicando qualcosa a suo figlio con un ampio gesto della mano sinistra: forse le bianche iridescenze che dal cielo dello sfondo si riflettono nell'acqua, forse il lieve movimento che sembra muovere le onde, o più probabilmente il tempietto che si scorge sulla riva opposta del lago, classico o neoclassico, poco importa, conta che rimandi all'*antico*, come fosse la dimora disabitata di antichi dèi scomparsi e ora divenuti oscuri o di ninfe di cui restano solo le ombre. Le due figure sono ritratte di spalle con lo sguardo rivolto verso il paesaggio, come in alcuni quadri di Friedrich, sottolineando così la loro solitudine, il confronto esclusivo che stanno compiendo, una meditazione che richiede una separazione

¹ Come ha dichiarato Savinio stesso sono figure che lui ha visto camminando in un luogo che amava e frequentava spesso, nella Villa Borghese a Roma, e che gli sono rimaste impresse nella memoria.

dal resto del mondo. Il lago è piccolo, eppure il tempietto pare lontano in una distanza irrecuperabile, inarrivabile, forse il gesto della mano sinistra vuole essere anche un saluto o un congedo a qualcosa di irrevocabilmente perduto, e così nella rappresentazione, che sembrava immobile nella sospensione estatica dell'attimo crepuscolare, entra il movimento irreversibile del tempo che trascorre, ed anzi tutto il quadro per intero sembra proprio una metafora emblematica del Tempo, l'uomo già adulto saluta un passato definitivamente trascorso, ma il suo commiato è anche un invito al bambino a serbarne memoria in futuro. Allegoria del tramandare, il crepuscolo serale si dilata allora nel tramonto di un'epoca del mondo, di quell'antico a cui allude il tempietto, ma forse anche dell'epoca in cui vive l'uomo, che ancora ha ben presente quelle linee, quelle figure, ma ne presente il prossimo definitivo dissolvimento e spera che almeno suo figlio ne serbi un'immagine di sogno e una traccia, in attesa di un essere ancora indefinibile, senza nome. Il quadro è *Giardino* del 1997 (Fig. 1)².

Inerire il tempo nella forma è un tratto caratteristico dello stile di Savinio e per lui lo è della pittura in generale: «...La figura oltre che portata dal tempo, lo porta, anzi l'incorpora»³. Anche quando riprende immagini di artisti del passato non si tratta di copie, perché il modello antico e ideale viene percorso dalla corrosione del di-



Figura 2.

venire, dalla tensione tra il non più e il non ancora, investito dalla nascita e dalla morte, e qui siamo davvero molto lontani dalle rivisitazioni tarde di De Chirico, che tendono all'opposto a riconferire statica eterna alla figura. Nell'autoritratto questa esposizione del tempo acquista la sua massima intensità, perché è su se stesso che Savinio ne saggia il trascorrere, qualche volta in uno stato d'animo di quiete fatale ma in certo modo serena, altre volte con una tragica percezione dell'informe, come in un quadro del 1989, dove compare quasi in aspetto di Cristo martirizzato (Fig. 2), o nell'autoritratto con Epicuro (2014, Fig. 3) dove alla relativa stabilità e fissità della scultura classica che ritrae il filosofo si contrappone il volto deformato con le orbite scavate dell'artista. Il divenire del tempo nei volti può essere inteso come

² In una versione precedente dello stesso soggetto (1995) l'uomo è ritratto di fianco col volto girato di tre quarti verso il piccolo tempio, la torsione sostituisce il gesto della mano nell'invito a volgersi verso il paesaggio, e i riflessi nell'acqua sono più evidenti e accentuati.

³ R. Savinio, *Fabula picta*, Quodlibet, Macerata 2015, p. 50.

ritorno al ritmo delle acque e del cosmo, ma anche come violenta e dolorosa decomposizione. Un essere in sospeso ed incerto non appartiene solo alla biografia dell'artista: è lo stato d'animo dell'inconscio del collettivo nel *nostro* tempo. È in questo senso profondo che Savinio esprime il legame con la propria epoca attraverso il ritratto. In *Giardino* 1997 il gesto della mano si leva sui riflessi delle onde appena mosse, commisura il tempo e lo spazio, in ascolto di déi divenuti oscuri e non più esistenti, ma che pure sembrano persistere in una latenza penombra-le dell'anima, l'uomo vorrebbe che il figlio vedesse sentisse il vuoto del tempo in cui sono, e che quasi impercettibile continua a trascorrere nel moto delle acque, «dobbiamo forse cercare la luce nel fondo dell'ombra» senza distogliere però lo sguardo «dal chiarore di luce che balugina oltre la parete dell'ombra»⁴, come avviene anche nella incerta luminescenza del crepuscolo di *Giardino*.



Figura 3.

In un testo di Vincenzo Consolo di forte intensità dedicato a Savinio, che meriterebbe uno studio e un commento a parte, sono descritte le tonalità affettive che lo scrittore percepisce nei suoi quadri: «Venne poi il crepuscolo, la sera. Una sera azzurra e bruna, vermiglia e gialla. Con un reticolo d'ombre, di caligini, un turbine di braci... E tu, e noi chi siamo? Figure emergenti o svanenti, agonici spettri, palpiti, aneliti, graffi indecifrabili. Sussurro, parola fioca nel mare del silenzio»⁵. Meriterebbe un commento a parte perché è difficile immaginare un contrappunto così intenso e motivato tra la scrittura e l'immagine, tra i loro ritmi e le loro temporalità certo diverse, eppure in qualche modo convergenti. In *Giardino*, e in altre opere del pittore, per la verità io vedo piuttosto un affidarsi umile alla trepidazione del tutto, o come una preghiera della natura di essere salvata, attraverso la forma, dal suo silenzio, dalla mancanza di linguaggio, dal suo dover tramontare. E la forma che riceve nei quadri di Savinio come però definirla meglio di così, un mormorio, una vibrazione sonora, un'increspatura di colori? Il divenire della figura, l'erosione dei suoi contorni può avvenire o per eccesso di luce in cui le forme si attenuano fino a svanire come in un abbagliamento – o per di-

⁴ R. Savinio, *Percorsi della figura*, Moretti&Vitali, Bergamo 2004, p. 15.

⁵ V. Consolo, "L'ora sospesa", in *Ruggero Savinio, Opere 1957-1997*, Marsilio, Venezia 1997, p. 200.

lagare di ombre che sempre più ne offuscano la definizione; Savinio conosce entrambe queste modalità, «...immagine come essenziale punto d'arrivo, ma attraverso la storia stessa del suo dissolversi... Rammemorano in sé, queste figure, tutta l'esperienza del proprio dissolversi... Serale è l'ora di queste figure. Quando si fa silenzio – e cioè le voci vanno spegnendosi, ma i loro colori risuonano ancora. Quando la notte scende e se ne avverte ancora il movimento, il suono. Questo è il tempo dell'ascolto»⁶. Perché in tal modo a Savinio riesce una cosa che di per sé sembrerebbe negata alla pittura e riservata invece alla scrittura: incorporare all'immagine la memoria, e l'eco del tempo perduto, e la sua precaria redenzione nella forma.

Savinio non delinea figure dai contorni fortemente definiti (come per esempio quelle di De Chirico) non vi rinuncia interamente in una astrazione idealizzante, né le dissolve del tutto in un'informe materico. La sua è una *figura erosa*, sottoposta all'abrasione del trascorrimento, di cui offrono un'esposizione incessante, talora vibrante in una metamorfosi dionisiaca, talora incupita dal senso tragico della caducità: «...La figura, oltre che portata dal tempo, lo porta, anzi l'incorpora...Il vero pittore sente il mormorio del tempo che s'incorpora alle forme»⁷. Parla di sé Savinio: ma per lui l'essenza della pittura è proprio in generale il Tempo; perfino nei pittori più fortemente legati alla definizione e alla saldezza della forma egli scorge oltre la «chiusura dei contorni...una instabilità e una vertigine», che derivano dal divenire che preme entro di essi. La pittura, pensa Savinio, ha in sé il polo utopico dell'arresto, di un'estasi atemporale, «un sogno d'immobilità»⁸ in cui consegna le cose a uno spazio che non trascorre; a questa atemporalità ideale si contrappone però l'altro polo, quello che, proprio nell'immagine così fissata, tende a rinviare e a far emergere l'operare erosivo. La pittura vive nella dialettica di questi due estremi, nella coscienza della caducità e in un sogno di redenzione, come volesse ricomporre le vite frantumate dalla morte e dal tempo. E d'altra parte la delimitazione della figura nello spazio è continuamente agitata dal suo opposto, e cioè dalla vibrazione che la porta a esorbitare dai confini appena tracciati: «...I vortici, i buchi, le crepe della materia, una certa approssimazione nella definizione degli oggetti accennano a una possibile fuga, sabotano e vanificano quel chiuso rigore, insinuano il dubbio che, se ci sarà conciliazione, essa sarà in un infinito altrove»⁹.

La pittura vive del paradosso di una immagine senza movimento, che lo comprime interamente entro se stessa: una «forza temporale» che è presente anche nelle opere d'arte «più classiche e chiuse»: ma nella tradizione che Savinio sente a sé più vicina «questa forza del tempo esplose e deflagra, e mentre porta le forme alla presenza, le vota alla distruzione e all'assenza... L'ultimo Tiziano, Rembrandt, Turner,

⁶ M. Cacciari, "L'ombra", in *Ruggero Savinio, Opere 1957-1997*, cit. p. 8.

⁷ R. Savinio, *Fabula picta*, cit. p. 50 e p. 53.

⁸ R. Savinio, *Percorsi della figura*, cit. p. 44.

⁹ Ivi, p. 64.

Monet...»¹⁰. La dissoluzione può essere sentita in tono estatico come un ricongiungimento della figura con il paesaggio e con l'essere del cosmo; oppure tragicamente come minaccia di scomposizione dell'Io o del corpo proprio: secondo che prevalga una pulsione di eros, presente in modo potente nella pittura di Savinio, troppo spesso letta nel solo accento malinconico, o invece un confronto con la pulsione di morte.

La prima tonalità affiora in tre autoritratti in cui la figura sembra avvicinarsi sempre più alla propria metamorfosi marina. L'acqua è un elemento fondamentale nella pittura di Savinio, abbiamo visto in *Giardino* come l'intera scena acquistasse mobilità e anche labilità nei riflessi del lago, perdesse la durezza della terra; i quadri in cui compare il mare sono poi così numerosi che è impossibile ricordarli tutti. Forse perché, come diceva Bachelard, «l'acqua è una modalità del destino, non più solo il vano destino delle immagini fuggenti, il vano destino di un sogno interminabile, ma un destino essenziale che metamorfosa incessante la sostanza dell'essere...L'essere votato all'acqua è un essere in stato di vertigine. Muore ad ogni istante, senza posa qualcosa della sua sostanza si sgretola. La morte quotidiana non è la morte esuberante del fuoco che perfora con le sue frecce il cielo; la morte quotidiana è la morte dell'acqua»¹¹.

Gli autoritratti marini si dispongono su tre strati di diversa consistenza materica, di estensione e gravità relativa diverse. Volendo, si può stabilire quasi una progressione temporale dall'uno all'altro, il primo è del 1998, il secondo del 2003 nella versione definitiva, e l'ultimo del 2010. In *Istmo. Autoritratto sulla scogliera* (1998, Fig. 4) lo spazio di gran lunga maggiore è occupato dall'elemento roccioso in primo piano, su cui è distesa la figura, il mare è una striscia di colore relativamente esile, sovrastata dal cielo che occupa la parte superiore del quadro. La persona è qui piuttosto distante dall'acqua, non è il moto metamorfico a prevalere, ma la staticità granitica della terra a cui essa sembra affidarsi quasi in cerca di una radice di stabilità e protezione. Nell'*Autoritratto marino* del 2003 (Fig. 5) l'elemento terrestre si è ridotto a un breve balzo, tuttavia importante perché i piedi poggiano saldamente sulla sua sostanza granulosa (sabbia o forse ciottoli), mentre è il cielo a dominare sul mare, occupando

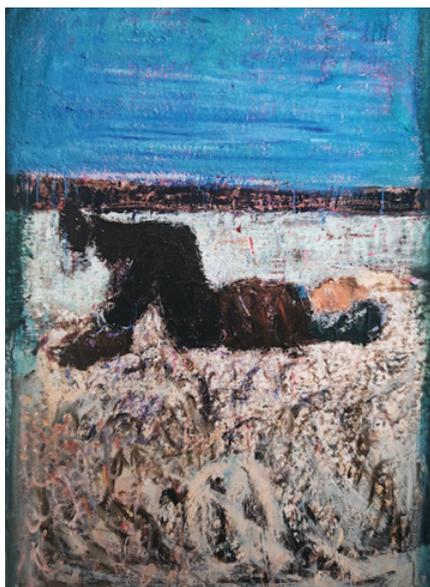


Figura 4.

¹⁰ R. Savinio, *Fabula picta*, cit. p. 54.

¹¹ *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, Paris, 1942, p. 17.



Figura 5.

sembra nascere, camminare sulle acque, la striscia del mare si distingue solo per l'azzurro più scuro, il cielo sporge sull'artista la cui testa è come sfiorata dall'orizzonte. Su questo abbagliante sfondo celeste metafisico egli lentamente procede su una terra intrisa dal mare, come se i confini che la separavano da esso ancora negli autoritratti precedenti fossero divenuti labili e incerti, la figura proietta un'ombra lieve e contratta, quasi a confermare comunque l'esistenza di un suolo, a mostrare che non si tratta di una apparizione fantasmatica emersa direttamente dalle acque, mentre i tratti più scuri vicino ai piedi e dietro di essa sembrano il ricordo di una terra invasa da una lunga marea. Nell'esile attimo la figura è sul punto in bilico in cui può essere investita dalla sparizione o dalla formazione e appare come una pura vibrazione dell'oceano. L'artista ha voluto dipingersi come questo tremito d'essere, la sua stessa persona è rosa dall'azzurrità, mentre nel ritratto del 2003 una più dura consistenza si affermava nella riconoscibilità dei vestiti, nel loro attestarsi distinto. La figura sembra divenire un'onda, messaggera dell'enigma della vita nascosta nel profondo del mare da cui origina. Comunque è importante che in questa deflagrazione di colore marino, essa continui a proiettare davanti a sé un'ombra, che ne conferma, pur in una esistenza liminare, la consistenza materica: sarebbe la scorciatoia di una cattiva mistica quella di voler trovare «nello squillo timbrico del colore...un'unione immediata col divino, dimenticando il peso dei corpi, l'opacità dei corpi, avvolti dall'ombra»¹³,

tutta la metà superiore del quadro. La figura è rivolta verso di noi, volge le spalle al cielo ed al mare, sembra quasi che il paesaggio avvenga dietro di lei, irrelato, in una persistente lontananza, per quanto il mare e soprattutto il cielo abbiano acquisito un peso incomparabilmente maggiore rispetto all'autoritratto precedente. Come in una serie di quadri del 1972, che hanno per titolo *Distanza dal paesaggio*, un sentimento panico della natura coesiste col «dubbio su un rapporto diretto e naturale col paesaggio»¹², come se all'apertura verso una potenza cosmica si unisse una ritrosia, una diffidenza o un timore di fronte al suo contemporaneo potere dissolvente.

Nell'autoritratto del 2010 *Brighton Beach* (Fig. 6) la distanza e la diffidenza sono dissolti in una fusione totale con l'elemento marino.

Un'onda immensa dilaga sulla terra, la figura

¹² Ruggero Savinio, *Opere 1959-2022*, Catalogo dell'esposizione del 2022 in Milano, Palazzo Reale, Silvana, Milano 2022, p. 86.

¹³ R. Savinio, *Percorsi della figura*, cit. p. 48.

un pericolo che un poeta amato e idealmente ritratto più volte da Savinio ha avvertito per se stesso, senza infine riuscire a sfuggirgli: «La mancanza di Dio aiuta» ha scritto Hölderlin, perché la percezione della sua assenza preserva dal credersi Dio o da Dio eletto e inviato, dalla hybris del titanismo smodato, che abbiamo così tanto conosciuto nel Novecento. Preservare l'ombra nella luce è il riflesso di questo pensiero nella raffigurazione.

Nei tre autoritratti si ha il passaggio da una dominanza della terra, a quella dell'aria del cielo e poi dell'acqua marina, in un processo continuato di immersione della figura negli elementi naturali.

Se questi autoritratti che ho definito “marini” rinviano all'utopia di uno stato di ebbrezza e di rapporto dell'uomo col cosmo, a una sacralità che il moderno ha smarrito, ve ne sono però altri in cui la scissione della figura, la perdita di identità, la scomposizione tragica prendono il sopravvento e la riflessione su di sé diviene specchio della lacerazione della modernità. Così avviene in *Autoritratto 1989*, dove il corpo lacerato e sanguinante, la bocca annerita e aperta in un urlo, gli occhi incavati e intenebrati, paiono il ritratto di un Cristo sofferente e incapace di redimere non che il mondo se stesso. Ancora più inquietante l'*Autoritratto con Epicuro* (2014) dove alla stabilità e alla definita consistenza marmorea della statua, che sembra poter così durare in eterno, si contrappongono il volto e il corpo sconvolti e contorti fino a evidenziare le ossa dello scheletro, emblema di una drammatica decadenza e caducità; opposizione che è anche quella tra la relativa fermezza della forma classica e la labilità inevitabile di quella moderna.

Certo anche De Chirico si è autoritratto insieme a una statua dai lineamenti classici (1920), ma con un senso opposto: essa ha le sue stesse sembianze, e il suo volto aspira da parte sua alla monumentalità; qui c'è l'illusione che il moderno possa aspirare alla stessa apparenza formale dell'antico. In Savinio, tra il marmo classico, già a sua volta sottoposto a un principio di corrosione che lo altera, e la figura umana in cui essa è esibita nei suoi aspetti più tragici, tra il volto greco e il moderno, si apre uno iato di nostalgia e di distanza irrimediabile. La violenza dell'immagine giunge al suo estremo nell'*Autoritratto* del 2012, dove i lineamenti incavati e gli occhi e la bocca oscuri sullo sfondo nero sembrano aprirsi con sgomento sul nulla, e qui viene piuttosto da pensare agli autoritratti di Munch; ma non si tratta solo della vertigine personale dell'artista, l'auto-ritratto è anche lo specchio di una generazione e di un'epoca che si avverte incapace di



Figura 6.

sopravvivere come forma, perché ogni linea di confine viene dissolta nel movimento incessante e corrosivo della modernità. E se in Savinio non c'è mai un riferimento storico o politico specifico, è pur vero che nel loro insieme i suoi autoritratti esprimono la tonalità affettiva dell'epoca, nella sua sospensione tra un'utopia di salvezza dai contorni indefinibili e la drammatica percezione della labilità di ogni sua apparizione: «È come se la "fase dello specchio", che Jacques Lacan colloca all'alba della vita del bambino, si fosse dilatata oltre misura, finendo con l'identificarsi con l'esistenza intera dell'uomo contemporaneo»¹⁴. Scavando all'interno del proprio Sé, Savinio coglie uno strato profondo dell'inconscio del collettivo, percepisce il trauma che ci condiziona e il desiderio che ci traversa, «vi sono forze di odio che disgregano l'immagine del nostro corpo e forze d'amore che la tengono insieme»¹⁵, forze che si materializzano nel nostro presente minacciato dalla guerra e dalla distruzione della terra; nel microcosmo dell'autoritratto può pure rivelarsi un destino comune, un trauma storico, che l'artista registra come un sismografo: «Con l'uno e con l'altro, con l'eros e col mondo, ciò che fa ritorno sono le potenze inconse e notturne che rodono in profondità la coscienza dell'uomo e, in compagnia discordi e consonanti con esse, sono le potenze cupe e luminose del cosmo»¹⁶.

Lo spazio che in *Giardino 1997* divide le due figure dal tempietto oltre il lago è invalicabile, eppure il quadro vive della tensione tra i due poli. Come si è detto è una lontananza che allude a quella nel tempo, ma è anche la distanza che separa inevitabilmente l'uomo e il bambino dal paesaggio e però li pone costantemente a confronto: «Quale distanza? Quella che si crea tra un mare, un cielo, una roccia, una parete fissa e immemorabile, posti a un estremo, a un polo lontano, e una figura posta all'altro polo, e che determina un rapporto in contrasto, una polarità primaria e non composta, una difficoltà di comunione». Roberto Tassi ha scritto questo saggio sulla pittura di Savinio nel 1972, eppure non sembra il commento migliore a *Giardino*? O forse viene addirittura la fantasia che il pittore abbia tenuto conto delle parole del critico durante la figurazione tanto il quadro sembra corrispondere ad esse, ne sembra a sua volta un approfondimento. I due poli distanti e a confronto sono qui indubbiamente le figure del padre e del figlio da un lato, e il tempietto-pseudorovina degli dèi oscurati dall'altro; come se l'artista volesse dirci: sì è vera la tensione tra i due poli dell'immagine, ma in questo caso, invece di un mare, di un cielo, di una roccia, c'è l'allusione a un passato scomparso; e la distanza irrevocabile è tale perché è quella che lo separa dal presente, è il trascorrere stesso del tempo, e la memoria nasce dal suo interno: «È come se sui mari e sulle spiagge delle antiche isole fossero scomparsi, morti, gli dèi...fosse apparso

¹⁴ A. Boatto, *Narciso infranto. L'autoritratto moderno da Goya a Warhol*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 14.

¹⁵ P. Schilder, *Immagine di sé e schema corporeo*, Franco Angeli, Milano 1973, p. 203.

¹⁶ A. Boatto, *Narciso infranto*, cit. p. 20.

ora un fantasma pauroso e impaurito, una figura che si ritrae, che non conosce più il rapporto armonico...». Nella pittura di Savinio, e soprattutto negli anni a cui si riferisce Tassi compaiono è vero fantasmi liminari e impauriti; non più però in questo quadro. Nell'uomo che parla a suo figlio e gli mostra la distanza, il passaggio e il paesaggio, non c'è paura e ritrazione, ma un'accettazione della penombra del divenire, una quiete consapevolezza del tempo, e della sua sostanza tragica: «Quando il possibile è ancora imprigionato nell'informe che tenta la forma...come se l'espressione poetica fosse la forma assunta da un'esperienza gnostica»¹⁷. Nel mondo segnato dallo sterminio e dal sangue, da arconti occulti senza pensiero, che appiccano il gelo alle case ed ai corpi, che spengono il vento, le figure erose resistono alla ed entro la sparizione, avvolte dal tramonto, in cielo un rogo di stelle, sovrastante, senza più nome.

Digressione 1. Secondo Stefano Ferrari¹⁸, l'autoritratto può corrispondere a due tipologie: o lo scavo entro di sé, che può giungere fino all'ossessione, centripeto, oppure il desiderio di metamorfosi in altro, in mille facce, travestimenti, maschere, identificazioni transitorie con i molteplici possibili che affiorano dalla latenza, oltre l'Io, centrifughi. Gli autoritratti di Picasso o di De Chirico, sembrano di quest'ultima modalità; mentre quelli laceranti di Van Gogh paiono ispirati dalla ricerca di una continua ridefinizione di sé. Dunque una pulsione a ritrovare una identità con se stesso che sembra sfuggire, una angoscia che appartiene all'autoritratto in forma più o meno intensa, che mira a una ricostruzione, a una sintesi a una ricomposizione del corpo o del volto che è minacciato di scomporsi in frammenti; seguendo Lacan è il tentativo di comporre un Io ideale fissando la propria immagine riflessa, e un ritorno allo stadio dello specchio è forse una delle basi psichiche che spingono ad autoritrarsi: un bisogno che risorge quando un trauma presente o il riattualizzarsi di un trauma passato sembrano minacciare la struttura simbolica dell'Io adulto. Questa tensione a ricomporre il corpo o il volto può riuscire o anche sempre parzialmente fallire e allora l'immagine di sé tende a deformarsi in modo più o meno perturbante, come avviene in molti artisti del Novecento; ancora ricordiamo tra tutti gli autoritratti di Van Gogh.

Secondo Winnicott poi il primo vero specchio di noi stessi è lo sguardo della madre; se così è, nell'autoritratto si riflette anche il suo volto in cui cercavamo il riconoscimento di sé, l'attimo di estatica fusionalità donato dalla sua presenza; sebbene qui possa prevalere l'angoscia del rifiuto da parte di una madre distruttiva, come negli autoritratti di Bacon. L'immagine allo specchio sarebbe una replica del modo in cui lei ci guardava. Quindi ricomposizione d'amore – o invece distorsione e paura di una catastrofe imminente: «Probabilmente Bacon si guarda e non si riconosce, o meglio non si vede (come quando era bambino); anzi vede delle distorsioni che erano le stesse del volto materno, oppure del suo stesso volto di fronte all'opacità, all'indifferenza del volto materno»¹⁹. Così l'autoritratto può rassicurare sulla propria identità, ma anche mostrare un aspetto inquieto e perturbante, unheimlich, nel senso che Freud attribuiva a questa parola, ritratto di un altro o di più altri dentro

¹⁷ F. Donfrancesco, in *Ruggero Savinio*, Moretti&Vitali, Bergamo 2003, p. 7.

¹⁸ S. Ferrari, *Lo specchio dell'Io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 64.

¹⁹ Ivi, p. 87.

di noi: «Sulla scorta di quanto osservato in particolare da Pirandello e Kafka, l'autoritratto potrebbe essere un modo per dare un corpo, un'esistenza oggettiva all'estraneo che è in noi»²⁰. Dunque un ampliamento dell'Io, un passaggio dall'Io al Sé, un processo di individuazione, fino alla percezione statica di un contatto della propria figura con una dimensione cosmica che trascende lo spazio ed il tempo; oppure, come più spesso nel moderno, l'emergere di un sosia minaccioso, di un doppio, quando non di una maschera svuotata che allude alla morte e cancellazione. Il sentimento di una ricomposizione del sé diviene più raro e difficile, man mano che si procede nella modernità, mentre si accentua il pericolo di una frammentazione dell'Io, e tutto ciò si riverbera e si esprime nel modo di considerare il proprio corpo. Non si comprende l'autoritratto moderno senza tenere presente, in tutte le sue valenze, il noto detto di Rimbaud, «L'Io è un altro».

Digressione 2. Per Leon Battista Alberti il primo pittore umano è Narciso, così come appare nel mito raccontato da Ovidio nelle *Metamorfosi*: «Che dirai tu essere dipingere altra cosa che simile abbracciare con arte ivi superficie del fonte?». Se non della pittura in generale, il mito di Narciso pare davvero un archetipo dell'autoritratto. Esso presenta da questo punto di vista un'ambivalenza tra due poli simultanei, che in fondo corrispondono a quelli analizzati da Lacan nello stadio dello specchio: da un lato la rivelazione della propria immagine riflessa dall'acqua è una apprensione di Sé, o il primo atto di riconoscimento, dall'altro quando poi cerco di fermare o abbracciare questo Sé che mi è sembrato mostrarsi, esso mi sfugge in uno slittamento indefinito, fino a trarmi in un disperato gorgo di annullamento. Se l'immagine allo specchio «precorre in un miraggio la maturazione della propria potenza, gli è data soltanto come Gestalt...», questa prima identificazione, lo stadio dello specchio, è anche «un dramma la cui spinta interna si precipita dall'insufficienza all'anticipazione»; «l'importante è che questa forma situa l'istanza dell'Io...in una linea di finzione, per sempre irriducibile per il solo individuo – o piuttosto che raggiungerà solo asintoticamente il divenire del soggetto...»²¹.

Cosicché la rivelazione di sé in quanto separato e sul piano dell'immagine, coesiste con la dissoluzione di essa e la sua fuga inarrestabile, due stati d'animo che si alternano in proporzione variabile, a seconda che prevalga l'eros verso l'immagine o la pulsione dissolvente. Nell'autoritratto ci sarebbero insieme una ricerca del Sé, e il terrore della sua sparizione e labilità: e dunque anche il tentativo di fissarne il riflesso e sottrarlo alla morte: chi si autoritrae «nel tempo irreversibile e trascorrente, scommette su un istante significativo allo scopo di strappare e mettere in salvo la propria immagine... Non vuole che il suo volto segua nel nulla tutte le cose»²². Nel suo aspetto moderno, e in particolare nel Novecento, questa ricerca di sé deve fare i conti con lo sgretolamento dell'ordine simbolico tradizionale, con la solitudine dell'individuo, e con la crisi dell'esperienza seguita alla prima guerra mondiale, e dunque con una situazione in cui potenze distruttive inquietanti ed arcaiche rendono precario ogni rispecchiamento: «Definirsi da se stessi vuole dire porsi in una condizione di ascolto, interrogare le forze estranee, accettare nel travaglio di lasciarsi penetrare e sconvolgere da esse. Il volto diviene il luogo dove operano le presenze sovraindividuali a cui ci si era sottratti

²⁰ Ivi, p. 175.

²¹ J. Lacan, *Scritti I*, Einaudi, Torino 1974, pp. 88, 89, 91

²² A. Boatto, *Narciso infranto*, cit. p. 11.

con imprevidenza»²³. Ciò equivale a dire che l'artista moderno nel ritrarre il proprio volto deve partire da un trauma più violento di quello dell'arte che l'ha preceduto e lavorare sotto la minaccia continua della scomposizione che investe il suo stesso corpo: la deve mostrare, senza però cedere alle sue tendenze dissolutive che porrebbero fine ad ogni possibilità formale e simbolica.

Digressione 3. Secondo Georg Simmel esistono tre modi fondamentali di ritratto: il primo è quello rinascimentale che tende a fissare nella forma l'universalità intemporale di un' Idea, anche se tale idea è poi incarnata in un essere particolare, «rappresentazione dell'individuo ideale, che si realizza attraverso l'astrazione da tutti i singoli momenti della sua vita...»²⁴. A differenza dell' platonismo originario dell'arte greca «l'idea della bellezza universale è sostituita dall' "idea" della personalità singola, è un platonismo individualizzato – ma si tratta comunque di un platonismo, che nella forma data una volta per tutte, per così dire metafisicamente rigida, vede l'essenzialità definitiva»²⁵. L'essere è il principio dominante rispetto al divenire. Michelangelo, pur restando fedele a questa impostazione originaria, l'ha però portata al confine estremo, introducendo nell'immagine ideale una sproporzione tragica tra il finito e l'infinito: «Questo è il tragico nelle figure di Michelangelo: che l'essere è travolto nel divenire, la forma nell'eterna dissoluzione della forma»²⁶. Il tentativo di realizzare una bellezza assoluta per entro una rappresentazione pur sempre finita, conduce infine alla percezione tragica della insufficienza di ogni forma, fino al limite dello scontorno, come nelle ultime opere dell'artista.

Al polo opposto di quello classico-ideale è il ritratto moderno, che è certo quello contemporaneo a Simmel; ma in certa misura le sue osservazioni sono valide per l'arte della prima metà del Novecento. Il caso emblematico è Rodin. In questo modo del ritratto il divenire prevale sull'essere, in un pieno eraclitismo che contrasta col platonismo classico: «Tratti e movimenti del corpo sono simboli di anime che si sentono trascinate in un ciclo infinito di nascite e distruzioni; in ogni attimo si trovano nel punto in cui sorgere e tramontare si incontrano»²⁷. A differenza di ciò che accade, come vedremo, nei ritratti di Rembrandt, qui il trascorrimento non investe la forma e la sua caratterizzazione individuale, ma ne precede la composizione: il tratto prevale su ogni possibilità di sintesi della figura, il passare del tempo è qui secondario, come nel ritratto rinascimentale, ma per un motivo decisamente contrario: «Ogni sostanzialità e ogni fissità della visione empirica trapassano in movimento, in incessante trasformazione...A nessuna forma è concessa nemmeno la minima durata, e ogni apparente unità dei contorni non è che increspamento e gioco d'onda nello scambio delle forze»²⁸. Col venir meno della durata della forma, viene meno anche la sintesi temporale, il suo concrescere in una figura individuata, che permette di percepire nell'attimo la sua protensione verso il passato e verso il futuro, «l'assoluto divenire è astorico come l'assoluto non-divenire»²⁹.

23 Ivi, p. 24.

24 G. Simmel, *Il volto e il ritratto*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 144.

25 Ivi, pp. 167-168.

26 Ivi, p. 203.

27 Ivi, p. 171.

28 Ivi, pp. 170-171.

29 Ivi, p. 172.

Il ritratto di Rembrandt si differenzia dalle due modalità che abbiamo fin qui considerato. Esso incorpora entro la forma individuata il trascorrere del tempo: sembra «che in ognuno dei grandi ritratti di Rembrandt una vita, che realizza nel divenire la potenzialità concentrata della sua fonte, abbia condotto al fenomeno visibile. Questo è sviluppato dall'interno»³⁰. Ogni gesto è una monade in cui si cristallizzano il presente del passato e il presente del futuro di una vita, e a differenza del modello classico l'essenza di queste figure è l'esposizione della propria temporalità: «L'elemento liberamente fluido, autosostenentesi, di quelle strutture rinascimentali, viene sostituito dalla stratificazione dei passati»³¹. Ma il ritratto di Rembrandt si differenzia anche da quello moderno di Rodin, perché la figura esposta all'erosione del tempo non si cancella nel tratto, non si annega semplicemente nel movimento generale della vita, ma rimane persona individua. Se in Rodin, come in molta parte dell'arte del Novecento, il soggetto viene cancellato in una serie impersonale di tratti, in Rembrandt è invece esposto nella sua caducità e transitorietà: le sue figure «in rapporto a quelle di Rodin, dimostrano un'ultima, interna sicurezza, che manca completamente ad esse, sradicate dalla tempesta e dalle violenze assolute dell'esistenza e divenute impersonali»³², frammenti di vita cosmica.

A tutto ciò va aggiunto che le tre tipologie individuate da Simmel vanno prese come tali, e in alcuni artisti esse possono presentarsi in proporzioni variabili. Il "tipo" Rembrandt è del resto presente anche in altri, ad esempio in Turner o Monet, mentre una nostalgia e una traccia della composizione classica può ritrovarsi in pittori che giungono a scomporre le forme, come in Picasso. Si potrebbe immaginare una tradizione particolare del ritratto che senza dissolvere la figura in tratti impersonali, la mostri però nella sua erosione temporale, del tutto al di là dell'opposizione tra astratto e figurativo: «La figura ci viene incontro, col chiarore della sua presenza, con l'apparenza e l'emersione del chiaro...è in bilico tra presenza e assenza; o per meglio dire, nel mentre appare, scompare»³³.

³⁰ Ivi, p. 157.

³¹ Ivi, p. 146.

³² Ivi, p. 173.

³³ R. Savinio, *Percorsi della figura*, cit. p. 109.

Quel vivente che dice “io”

Luca Lupo

L'etica è rischio, l'estremo azzardo del narcisismo, la sua più sublime impudenza, la sua avventura esemplare, l'esplosione ultima del suo coraggio e della sua tracotanza nei confronti della vita.

Lou Andreas Salomé, “Il narcisismo come duplice tendenza” (1921) in «*Anal und Sexual*» e altri scritti psicoanalitici, Guaraldi Editore, Rimini-Firenze 1977, p. 93

Qualunque si affacci alla vita presumendo occupare di sé solo la scena turpissima dell'agorà e istrioneggiarvi per lungo e per largo da gran ciuco, e di pelosissima orecchia, a tanta burbanza sospinto da ismodata autoerotia, quello, da ultimo, torna di danno a' suoi e talora a sé medesimo. E se Dio voglia, finisce appeso come Cola, con rivoltate coglia (coi ball per aria, dialetti lombardi). Devo concedere, è vero, che l'impulso narcissico è «molla prima» dell'agire: che senza carica narcissica senza «amor proprio», te una aggregazione civica, una società di buoni omini e nemmeno un destino individuo tu non te li puoi nemmeno figurare.

Carlo Emilio Gadda, *Eros e Priapo*, Adelphi, Milano 2016, p. 157

“Cattivi che poi così cattivi non sono mai”

Lo spazio digitale pullula di figure che si presentano e si definiscono come più o meno esperte di qualcosa. Il loro ruolo deriva da una qualche investitura istituzionale o da qualche auto investitura in base alla quale si sentono autorizzate a consigliare, orientare, insegnare, aiutare, rivelando rimedi più o meno segreti: altruisti della coscienza morale, psichiatri, psicoterapeuti, psicoanalisti, counselor, maghi, sciamani, docenti universitari o semplicemente ben intenzionati laureati all'università della vita impazienti di dare buoni consigli. In una parola: un esercito di psicoinfluencer. È incoraggiante constatare quanto grande sia, soprattutto, e forse non a caso, nello spazio virtuale, cioè a debita distanza, il numero di persone disposte a venire in soccorso degli altri. Su quello che poi accade nello spazio reale meglio sorvolare. E meglio tenercene alla larga.

Da una parte ci sono loro e i loro monologhi rigorosamente unidirezionali e senza contraddittorio, dall'altra la moltitudine anonima che li segue in una sorta di surfing virtuale e ne ascolta i videomessaggi la cui durata oscilla tra il breve intervento e il monologo fluviale.

Gli psicoinfluencer dispensano consigli, strategie e rimedi praticamente su tutto, anche se in prevalenza su depressione, angosce esistenziali e disturbi alimentari. Il ventaglio dei quadri teorici a cui fanno riferimento queste figure, in misura più o meno consapevole, oscilla, secondo diverse gradazioni e non senza contaminazioni spesso confuse, tra i paradigmi normalizzanti, ortoprassici e ultrariduzionisti degli orientamenti cognitivo comportamentali prevalenti e più o meno edificanti derivate *new age* di ogni tipo. Nel primo caso è d'obbligo un qualche appello a una incontrovertibile scientificità *evidence based* delle loro posizioni.

Tutti però incontrano nel "narcisista patologico" un nemico comune su cui convergere e che, nelle diversità dei loro approcci, li rende più simili tra loro di quanto non siano. Contro questo nemico sono coalizzati; sono pronti ad attaccarlo e a stigmatizzarlo non senza prima aver fornito una descrizione, la più dettagliata e accurata possibile, delle sue caratteristiche; una sorta di identikit, di psicofoto segnaletica che lo renda riconoscibile e in questo modo evitabile. "Se lo conosci lo eviti, se lo conosci non ti uccide", recitava ormai molto tempo fa, un infelice slogan di pubblicità progresso entrato nel linguaggio comune. Lo scopo degli psicoinfluencer è metterci in guardia contro la sua estrema pericolosità. La sua presenza è così pervasiva da eclissare del tutto quella del narcisista semplice.

La figura del "narcisista patologico" è così universalmente deprecata e stigmatizzata da spingere a nutrire qualche sospetto sulla fondatezza di questa unanime ostilità e sulla legittimità etica dei motivi che spingono gli stigmatizzatori a stigmatizzare.

Forse la compulsione antinarcisista che sfiora il fanatismo da parte della pleora sempre più affollata di moralizzatori del web è un tentativo di scaricare all'esterno, di proiettare lontano da sé una preoccupazione che li riguarda in prima persona. In questo senso, il narcisismo degli intellettuali che parlano e scrivono di narcisismo raggiunge vette ineguagliabili¹. O ancora, la personificazione di una pluralità di vizi capitali, la condensazione di tale pluralità in un'unica figura, la trasformazione di questa in un mostro risponde all'esigenza diffusa, di natura squisitamente narcisistica, di scaricare completamente su un altro, su un capro espiatorio la propria parte di responsabilità per il fatto di essersi lasciati illudere, manipolare, sedurre, strumentalizzare, sfruttare dal narcisista di turno; per il fatto che non si è voluto, o non si è stati capaci di farsi carico delle proprie fragilità, delle pro-

¹ In questo modo, per Carlo Emilio Gadda i detti intellettuali si precluderebbero il titolo di "filosofi" infatti «Men che meno il narcisistico può essere filosofo, o costituirsi discepolo di filosofi alla scuola d'Atene. La prima facoltà del filosofo è l'attitudine a valicare (lat. transcendere), a dimenticare la posizione e i limiti (biofisici, storici) della propria persona. Il costruire sistemi filosofici sulla propria indole ghiandolare, cioè aventi la propria tiroide o le surrenali al centro e ad umbelico del mondo, non è operazione filosofica» (C.E. Gadda, *Eros e Priapo*, Adelphi, Milano 2016, p. 162).

pria insicurezze, forse non tutte inevitabili, di fronte alla *Not des Lebens*. Sarebbe il caso di riprendere la vecchia, mai abbastanza meditata lezione di La Boétie e ricordarsi della radicata tendenza umana alla servitù volontaria. Beninteso: qui non si tratta di negare che ci siano umani capaci di ogni nefandezza, e non si tratta certamente di prenderne le difese.

Si tratta, invece, di preservare la complessità e la sostanziale provvisorietà, inafferrabilità e ricchezza del fenomeno psichico indicato con il termine narcisismo, continuamente in via di ridefinizione e riformulazione da quando Freud se ne è occupato per la prima volta² e cercare di coglierne qualche aspetto. Si tratta, ancora, di mettere in guardia dalle semplificazioni e dalle manipolazioni linguistiche che – come ha dimostrato Laurence Kahn – portano dritte all’inferno del totalitarismo (e della psicoterapia), soprattutto quando si effettuano su un terreno sempre così incerto come quello del sapere intorno all’anima³. Si tratta, infine, in linea con tale cautela, di introdurre una moratoria su quella che si potrebbe definire, con un neologismo, “tagflazione”, cioè un’inflazione nella (de) generazione di etichette e classificazioni, spesso anticamera del razzismo.

In tagflazione eccelle il DSM V⁴, vademecum della diagnostica psichiatrica e suprema, sublime espressione catechistica e dottrina della ortodossia di tale “scienza”. Nelle sue versioni incruente, il tiro al bersaglio può essere divertente e istruttivo; ma quando il bersaglio è il DSM, lo diventa più che mai⁵.

Nonostante la sua inarrivabile eccellenza nella smania nosografica, il linguaggio del DSM non riconosce al narcisismo nemmeno i crismi della ufficialità di una “patologia” a pieno titolo e lo degrada, ancorché con una tipica, altisonante locuzione, a “Disordine narcisistico della personalità”⁶. Così, la grandezza tragica della figura di Narciso resa immortale da Ovidio è ridotta a una caricatura pseudonosografica per punti; per certi aspetti parodistica e semicomica⁷ (non certo per gli sventurati che subiscono le conseguenze delle diagnosi). Pseudonosografica perché il DSM V fornisce un profilo in cui sono descritti tratti che sarebbe davvero forzato ricondurre alla sfera della patologia

² Cfr. S. Freud *Introduzione al narcisismo* (1914), in *Opere*, vol. 7, pp. 443-474; A. Green, *Narcisismo di vita, narcisismo di morte*, Raffaello Cortina, Milano 2018.

³ Cfr. L. Kahn, *Che cosa ha fatto il nazismo alla psicoanalisi*, Alpes, Roma 2023.

⁴ D.J. Kupfer, D.A. Regier et. al. (eds.) *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders DSM-V – Fifth Edition*, American Psychiatric Library, Washington DC - London 2013.

⁵ Si vedano, per esempio, tra gli altri, R. Whitaker, *Indagine su un’epidemia*, Fioriti, Roma 2013 e S. Benvenuto, *Lo psichiatra e il sesso. Una critica radicale della psichiatria del DSM-5*, Mimesis, Milano-Udine. 2021.

⁶ Kupfer e Regier, *Op. cit.* p. 669. La traduzione dei passaggi citati è mia.

⁷ A proposito di narcisismo, di gran lunga preferibile di nuovo Gadda, una parodia non disgiunta da reale profondità clinica e metapsicologica fondata sulla lettura di alcune fondamentali opere di Freud in traduzione francese (Cfr. Paola Italia, Giorgio Pinotti, “Note al testo” in Gadda, *cit.* pp. 382 e ss.). Nelle pagine di *Eros e Priapo*, Gadda trasforma la psicoanalisi freudiana in poema in prosa, con una riproposizione, in versione contemporanea, di una forza di trasfigurazione letteraria e creativa analoga a quella con cui Lucrezio rende in versi la filosofia di Epicuro.

medica, mentre trovano, piuttosto, la loro piena collocazione in un ambito etico e antropologico, dal momento che forniscono un elenco di quelli che nei vecchi trattati di morale sarebbero stati definiti, forse banalmente ma più correttamente e con più onestà intellettuale, come “vizi”. Ma allora, forse, c’è qualcosa di eticamente e deontologicamente discutibile nel curare “malattie” morali come se fossero malattie fisiche, e ancora più discutibile sarebbe farlo, per esempio, con dei farmaci.

Il soggetto “narcisistico” si distinguerebbe per il fatto di nutrire verso sé stesso «(1) un senso grandioso di autostima (ad esempio, esagera i propri risultati e le proprie capacità e si aspetta di essere riconosciuto come superiore senza che questo riconoscimento sia giustificato da proporzionati riscontri); (2) è preoccupato da fantasie di successo illimitato, potere, brillantezza, bellezza o amore ideale; (3) crede di essere “speciale” e unico e di poter essere compreso solo da, o di dover frequentare, altre persone (o istituzioni) speciali o di alto livello; (4) pretende un’ammirazione eccessiva; (5) nutre aspettative irragionevoli di essere trattato in modo particolarmente favorevole o che le sue aspettative debbano essere automaticamente soddisfatte; (6) sfrutta i rapporti interpersonali (cioè approfitta degli altri per raggiungere i propri scopi); (7) manca di empatia: non è disposto a riconoscere o a identificarsi con i sentimenti e i bisogni degli altri; (8) è spesso invidioso degli altri o crede che gli altri siano invidiosi di lui o lei; e, infine, (9) mostra comportamenti o atteggiamenti arroganti e altezzosi»⁸.

Secondo il DSM V, ci si può fregiare del titolo di “narcisista disturbato” se occorrono almeno cinque di questi deprecabili tratti a cui ne va aggiunto, per fortuna, almeno uno che intenerisce un po’: l’autostima di questo sfortunato soggetto è infatti, «pressoché invariabilmente, molto fragile»⁹. Di qui la sua aggressività reattiva, per debolezza.

Ora, ciascun lettore saprebbe di mentire a sé stesso se non riconoscesse in gran parte dei tratti elencati, se non in tutti, atteggiamenti o sentimenti propri, di cui ha fatto esperienza, se non di frequente, almeno qualche volta. Se non lo facesse, ci sarebbe da dubitare che sia un lettore umano.

Soprattutto nella nostra microquotidianità, in fila negli uffici, nelle scuole e negli ospedali, nei vagoni dei treni, nelle cabine degli aerei al momento dell’imbarco, nei bagni pubblici, durante gli esami universitari e i concorsi, durante le riunioni di lavoro e nelle fabbriche, nelle cene con colleghi, amici e conoscenti, facciamo continuamente esperienza di questi tratti in noi e nei nostri simili.

I confini dell'anima

“Conosci te stesso” e “ama il tuo prossimo come te stesso”. Con la formula delfica e la massima evangelica la tradizione occidentale pone idealmente conoscenza di sé e

⁸ Kupfer e Regier, *Op. cit.*, pp. 669-670; traduzione mia.

⁹ *Ivi*, p. 670; tratto peraltro in evidente contraddizione con il punto 1, *supra* nel testo.

amore del prossimo sui gradini più alti della propria scala di valori. La parola evangelica rinvia a una apertura all’altro la misura della quale è comunque in quel vivente che dice “io” che ciascuno di noi umani è, o meglio, dice di essere. Nell’atto di conoscersi e nell’atto di amarsi il “soggetto” – uso questo termine scivoloso per brevità e debitamente virgolettato – si rivolge a sé stesso e prende sé stesso come oggetto. Un movimento riflessivo sta dunque alla base di entrambi gli imperativi.

Tuttavia si tratta pur sempre di conoscere e amare qualcosa che resta fondamentale ignoto. Per quanto infatti lontano il soggetto possa spingersi nella ricerca, l’atto di conoscere sé stessi comporta l’esplorazione di uno spazio dall’estensione illimitata, tanto più che non si tratta di uno spazio fisico, come era già chiaro a Eraclito: «I confini dell’anima, nel tuo andare, non potrai scoprirli, neppure se percorrerai tutte le strade: così profonda è l’espressione [*logos*] che le appartiene»¹⁰.

Non è affatto chiara, dunque, non è mai abbastanza chiara la risposta alla domanda “chi sono io?” che un soggetto rivolge a sé stesso, e, conseguentemente, è difficile che esista un narcisismo in senso proprio: si dovrebbe amare sé stessi, ma si dovrebbe conoscere chi si ama. In realtà non lo si conosce mai veramente, e dunque quello che si ama, che si crede di amare di sé è sempre un simulacro, una immagine provvisoria e sempre cangiante; un fantasma. D’altra parte, forse è proprio in questo che consiste il narcisismo nella forma che generalmente si depreca come patologica. «Raramente» infatti «il termine “narcisistico” presenta una significazione sprovvista di qualche valore peggiorativo»¹¹.

L’unica cosa che resta salda, forse, dall’inizio alla fine della sua esistenza in ogni umano che dice “io” è la coscienza di esserci, di essere in vita, “*the feeling of what happens*”.

Comunque sia, nelle parole di Eraclito sono presenti gli elementi che più di due millenni dopo spingeranno Freud a prendere atto del carattere interminabile¹² della psico-analisi; termine che non significa niente altro che “scomposizione dell’anima”. Non si riflette mai abbastanza su quanto sia prodigiosa e felice la semplicità, l’eleganza e l’audacia dell’invenzione di questo termine composto da due parole arcaiche. Con esso Freud si volge a ritroso, si orienta al mondo greco gettando verso questo mondo un ponte dal quale egli lascia cadere i condizionamenti e le rigidità di un’idea malintesa e asfittica del rigore scientifico, un’idea divenuta dogmatica e paralizzante (e sempre ritornante, più nel senso di un abbaglio maldigerito che nel senso sublime dell’eterno ritorno di Nietzsche: si pensi al DSM V). Freud permette così a sé stesso e a noi di tornare a esercitare «uno sguardo umano libero» [*freien menschlichen Blick*]¹³, e di assegnare a sé stesso e lasciare in eredità a noi il compito impossibile della psico-analisi.

¹⁰ Eraclito 22 B 45 DK in G. Colli, *La sapienza greca III. Eraclito*, Adelphi, Milano, 1980, p. 63.

¹¹ A. Green, *Op. cit.*, p. 50.

¹² S. Freud, *Analisi terminabile, analisi interminabile* (1937), in *Opere*, Vol. 11 pp. 499-538.

¹³ Cfr. S. Freud, “Prefazione” a *Il metodo psicanalitico del Dott. Oskar Pfister* (1913), traduzione e presentazione di Davide Radice, <https://www.analisilaica.it/2013/01/29/freud-e-lo-sguardo->

La scomposizione dell'anima implica un viaggio in uno spazio inesteso, non geografico. Già Eraclito, dicevamo, molto prima di Freud, aveva inferto la ferita narcisistica alla pretesa di padronanza di sé della nostra specie, incrinata in seguito rispettivamente da Copernico e da Darwin¹⁴. Freud si inserisce per ultimo – *last but not least* – in questa scia.

Là dove si immaginava ci fosse un'anima, Freud (ri)scopre la divisibilità, la scissione. Là dove c'era l'uno, Freud scopre la presenza del due¹⁵. Ma il due apre irreversibilmente la strada alla pluralità, alla dispersione, alla perdita dell'integrità. Di qui il trauma, la ferita. E che cosa è una ferita, un trauma, in fondo, se non la lacerazione di qualcosa di integro e intero? In questo senso, una ferita è sempre una ferita narcisistica, cioè una ferita inferta a ciò che in origine era uno, integro, intero.

Come in un'opera di Fontana in cui il taglio della tela introduce un secondo elemento nella tela pur restando la tela una tela. Nella tela c'è l'uno ma allo stesso tempo, dopo il taglio, anche il due. Di qui l'angoscia e nello stesso tempo il desiderio di tornare alla pace dell'uno, all'integrità che precedeva la ferita¹⁶.

Nel momento in cui assume sé stesso come oggetto di conoscenza, il soggetto scopre così l'impossibilità di definirsi (letteralmente: di trovare i propri confini) e scopre anche che il compito che esso stesso si pone quando si propone di conoscersi è un compito impossibile. Se è impossibile la conoscenza di qualcosa di infinito, sarà impossibile anche l'amore: l'indeterminatezza dell'oggetto rende vano l'una e l'altro. Certo, si può immaginare che sia possibile, ma solo immaginare.

Eppure conoscere si deve e si deve amare: "Conosci te stesso" e "ama il tuo prossimo come te stesso". Due imperativi.

Impossibili necessari

Il «maggiore ostacolo alla civiltà» scrive Freud è «la tendenza costituzionale degli uomini all'aggressione reciproca; e proprio per questo giudichiamo particolarmente interessante il comandamento [*Gebot*] probabilmente più recente del Super-io civile: "ama il prossimo tuo come te stesso". Tale formula «è la più forte difesa contro

umano-libero/ e C. Dal Bon, V. Ori, "Uno sguardo umano libero", in E. Perrella, M. Manghi *La psicanalisi come arte liberale. Etica, diritto, formazione*, Polimnia, Sacile 2023, pp. 111-113.

¹⁴ S. Freud "Una difficoltà della psicoanalisi" (1917), in *Opere*, vol. 8, pp. 660-662.

¹⁵ D'altra parte, già nel monologo ovidiano Narciso «oscilla tra il vedere l'immagine come sé e il vederla come altro [...] L'oscillazione rende meno chiaro cosa significhi pienamente "conoscere se stessi": conoscersi come radicalmente sdoppiati, fragili e ammaliati da un altro che, in ultima analisi, abita la propria interiorità. Narciso capovolge le nozioni ricevute di sé come fisso, autonomo, unitario» (M. Janan, "Narcissus on the text: psychoanalysis, exegesis, ethics" in «Phoenix» Vol. 61, No. 3/4 (Fall-Winter, 2007), pp. 286-295, pp. 288-289, traduzione mia).

¹⁶ Cfr. A. Green, *Op. cit.*, *passim*.

l'aggressività umana [...]». Tuttavia, «il comandamento è irrealizzabile; un'inflazione così grandiosa dell'amore [*eine so großartige Inflation der Liebe*] può solo sminuirne il valore, non cancella la difficoltà»¹⁷.

Freud è riluttante e perplesso nell'accettare e fare propria la necessità – che pure, come vedremo, riconosce – di questo imperativo. Ed è coerente nella sua riluttanza che assume i toni di una ribellione. Freud propone di adottare verso la pretesa avanzata dalla massima cristiana

un atteggiamento ingenuo, come se ne sentissimo parlare per la prima volta. Impossibile in tal caso reprimere un senso di sorpresa e disappunto. Perché mai dovremmo far ciò? Che vantaggio ce ne può derivare? Ma soprattutto, come arrivarci? Come ne saremo capaci? Il mio amore è una cosa preziosa, che non ho diritto di gettar via sconsideratamente. Mi impone degli obblighi e devo essere pronto a fare dei sacrifici per adempierli. Se amo qualcuno, in qualche modo egli se lo deve meritare [...]. Costui merita il mio amore se mi assomiglia in certi aspetti importanti, talché in lui io possa amare me stesso; lo merita se è tanto più perfetto di me da poter io amare in lui l'ideale di me stesso; devo amarlo se è figlio del mio amico, poiché il dolore del mio amico se gli accadesse qualcosa sarebbe anche il mio dolore, un dolore che dovrei condividere. Ma se per me è un estraneo e non può attrarmi per alcun suo merito personale o per alcun significato da lui già acquisito nella mia vita emotiva, amarlo mi sarà difficile. E se ci riuscissi, sarei ingiusto, perché il mio amore è stimato da tutti i miei cari un segno di predilezione; sarebbe un'ingiustizia verso di loro mettere un estraneo sul loro stesso piano. Ma se debbo amarlo di quell'amore universale, semplicemente perché anche lui è un abitante di questa terra, al pari di un insetto, di un verme, di una biscia, allora temo che gli toccherà una porzione d'amore ben piccola e mi sarà impossibile dargli tutto quello che secondo il giudizio della ragione sono autorizzato a serbare per me stesso. A che pro un precetto [*Vorschrift*] enunciato tanto solennemente, se il suo adempimento non si raccomanda da sé stesso come razionale?¹⁸

Il senso comune non tollera che l'amore possa essere orientato a un oggetto infinito e dunque indeterminato. Esattamente come non è possibile per l'anima conoscere l'infinito che la costituisce non è possibile nemmeno amarlo. L'amore può essere orientato soltanto a qualcosa che sia circoscritto e riconoscibile. L'amore che provo verso l'oggetto è meritato dall'oggetto in tanto in quanto l'oggetto mi assomiglia o io posso riconoscermi in esso, o meglio, rispecchiarmi. Solo in quanto è lo stesso e non è altro, non è estraneo. È dunque l'io il criterio e l'unità di misura dell'amore, un criterio narcisistico.

Nella sua critica al precetto ebraico-cristiano, Freud coglie il nucleo e la sfida sovrumana e scandalosa che tale precetto contiene: estendere all'alterità infinita, indistinta, inaspettata e sorprendente, e cioè all'ignoto che si nasconde dietro ogni volto altro, quell'amore che è riservato al simile e al familiare.

¹⁷ S. Freud, *Il disagio della civiltà* (1930), in *Opere* vol. 10, p. 628.

¹⁸ *Ivi*, pp. 597-598.

Riprendendo Platone, Freud aveva riconosciuto il «nucleo dell'essenza di Eros» nell' «intento di fare di più d'uno uno [*die Absicht, aus mehreren eines zu machen*]»¹⁹. Tuttavia accanto a Eros, anche il narcisismo aspira all'unità²⁰. Ma aspira all'unità per esclusione e non per inclusione. Tendenza del narcisismo è fare a meno di ogni altro per fare uno. L'amore cristiano invece, dice sì alla alterità radicale là dove il narcisismo dice no. Dice sì all'apertura là dove il narcisismo invoca la chiusura. E nel punto in cui il narcisismo dice no, il narcisismo si confonde e si fonde con l'egoismo²¹.

Due umani, estranei, si trovano uno di fronte all'altro e nello specchio che uno rappresenta per l'altro ognuno vede il diverso: «è molto verosimile che il mio prossimo, quando gli si comanderà di amarmi come ama sé stesso, risponderà esattamente come ho risposto io e mi respingerà per analoghe ragioni. Io spero che egli non abbia lo stesso diritto oggettivo che ho io, e d'altra parte egli la penserà allo stesso modo»²². Ognuno vede nel prossimo «non soltanto un eventuale soccorritore e oggetto sessuale» e dunque sé stesso, in una certa misura

ma anche un oggetto su cui può magari sfogare la propria aggressività, sfruttarne la forza lavorativa senza ricompensarlo, abusarne sessualmente senza il suo consenso, sostituirsi a lui nel possesso dei suoi beni, umiliarlo, farlo soffrire, torturarlo e ucciderlo. *Homo homini lupus*: (540) chi ha coraggio di contestare quest'affermazione dopo tutte le esperienze della vita e della storia? Questa crudele aggressività è di regola in attesa di una provocazione, oppure si mette al servizio di qualche altro scopo, che si sarebbe potuto raggiungere anche con mezzi meno brutali. In circostanze che le sono propizie, quando le forze psichiche contrarie che ordinariamente la inibiscono cessano d'operare, essa si manifesta anche spontaneamente e rivela nell'uomo una bestia selvaggia, alla quale è estraneo il rispetto per la propria specie²³.

¹⁹ *Ivi*, p. 596.

²⁰ Cfr. A. Green, *Op. cit. passim*.

²¹ D'altra parte, «c'è tuttavia indubbiamente una traccia di ironia» osserva Lou Salomé «nella circostanza che [...] il coscienzioso, colui che vuole liberarsi nel modo più etico del proprio egoismo, è destinato a occuparsi continuamente di se stesso con massimo zelo e costanza, e sia nella gioia che nel dolore non può mai dimenticare completamente di sé. Per questo nell'atteggiamento etico si possono distinguere due diverse modalità di comportamento: una che deriva prevalentemente dalle richieste di valori poste dalla coscienza dell'io e che tende a mantenere l'io al centro di tutto, e un'altra che deriva dalle antiche capacità di identificazione del narcisismo, ma elaborata anch'essa in sogni di desiderio di indirizzo etico. Questo serve, per un preciso motivo, a un aspetto importante della cosa: palesemente qualsiasi etica ricava il suo carattere principale, cioè la sua incondizionatezza, la sua absolutezza, la sua validità universale, dall'apporto narcisistico originario, ancora tanto presente in tutto ciò che è eccessivo, e ci «eticizza» solo su questo materiale problematico. Si giunge così a effetti reciproci nei due sensi, di una paradossalità, a ben vedere, difficilmente superabile» (Lou A. Salomé, *cit. in epigrafe p. 92*).

²² S. Freud *Il disagio...*, cit. p. 599.

²³ *Ibidem*.

Il realismo dai toni hobbesiani non impedisce a Freud di tornare qualche anno più tardi, scrivendo ad Einstein, sul precetto cristiano e dire che se la psicoanalisi parla di amore «non ha bisogno di vergognarsi»²⁴ perché «la religione dice la stessa cosa: “ama il prossimo tuo come te stesso”»²⁵. Alla fine, dunque, Freud riconosce che psicoanalisi e cristianesimo condividono lo stesso fondamento etico. La validità di tale fondamento non è di carattere teologico ma dipende, da una parte, dalla intrinseca coerenza razionale di tale fondamento, dal fatto di essere, la formula evangelica, l'unica massima in grado di superare la prova dell'imperativo categorico; e, dall'altra, dal fatto che, per quanto «il Super-io altruista» sia messo a tacere in privato, «è difficile fare a meno degli altri», sicché noi umani «siamo condannati ad amare»²⁶. Ma il punto più essenziale, vitale che rende necessario seguire l'imperativo nonostante la sua somma difficoltà è che non *scegliarlo* ci consegna alla pulsione di morte²⁷.

Anche nel carteggio con Einstein²⁸, Freud mantiene di fronte alla massima, la perplessità argomentata ampiamente nel *Disagio della civiltà*. Tale perplessità risulta evidente nel commento che segue la citazione della formula per cui l'esigenza che essa comporta è «facile da porre, ma difficile da realizzare»²⁹. Tuttavia l'alternativa a Eros è la barbarie e la distruzione. Di qui la necessità di negoziare con l'altro in quanto estraneo e diverso nonostante l'impossibilità del compito.

Freud ci ha abituato all'impossibilità. Ma il fatto che qualcosa sia impossibile non è di per sé un buon motivo per lasciarlo intentato e per non affrontarlo rendendolo possibile fosse anche solo in una misura minima. Così come è impossibile analizzare, lo sono anche, ci ricorda Freud, governare e formare, cioè tutte quelle attività che rendono gli umani tali³⁰.

Da una parte, l'atemporalità dell'inconscio permette che «nessuno [...] creda alla

²⁴ S. Freud, A. Einstein, *Perché la guerra?* (1933), in S. Freud, *Opere*, vol. 11, p. 300.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ A. Green, *Op. cit.* p. 50.

²⁷ Straordinaria in questo senso la caratterizzazione gaddiana della forma suprema del narcisismo morale coincidente con la perversione polimorfa infantile trasposta e fissata nell'individuo adulto, perversione che si manifesta nell'acrasia di fronte alla pluralità delle spinte pulsionali: «L'atto etico o la semplice determinazione mentale, l'assenso o il dissenso, comporta a certi momenti una scelta: cioè una acquisizione e una rinuncia. Il narcisico invece non istà scegliere, perché s'angustia di rinunciare a una qualunque intraveduta possibilità di magnificazione dell'Io, a una qualunque possibile penna da inserire nella raggera delle penne che gli illustrano il culo: e vuol essere Bruno e vuole essere il Bellarmino ad un tempo. Questa è nel narcisista una delle più caratteristiche aberrazioni: questo voler imbarcar tutto, i lupi e gli agnelli sull'Arca onniatbergatrice della propria vanità. Questo credere, o dare a divedere di credere, nei Vangeli contraddittori» (C.E. Gadda, *Eros...*, cit., pp. 167-168).

²⁸ S. Freud, A. Einstein, *Perché la guerra?*, cit. p. 287 e ss.

²⁹ *Ivi*, p. 300.

³⁰ Cfr. S. Freud, *Analisi terminabile... cit.*, p. 531.

propria morte»³¹, dall'altra, con buona pace dell'inconscio, la fine incombe su ogni vivente e, per tentare di contrastarla, agli umani, in particolare agli uomini della conoscenza non resta che passarsi il testimone:

L'impulso alla scienza, intesa come cultura che nobilita l'umanità, non ha, per l'insieme della specie, proporzione alcuna con la durata della vita. Il dotto, quando si è spinto nella cultura fino al punto di ampliarne il campo, viene chiamato dalla morte, e il suo posto è preso da uno scolaro che è partito dall'apprendere i rudimenti e che, poco prima che la sua vita finisca, dopo aver fatto più volte un passo avanti, lascia da capo il suo posto a un altro³².

«Sopportare la vita» scrive Freud «questo è pur sempre il primo dovere d'ogni vivente [...]»³³. Ma prima ancora di tutti gli altri anche sopravvivere e vivere sono compiti impossibili resi possibili da Eros in una certa misura e cioè per un tempo limitato; da Eros in quanto agente di coesione e di resistenza alla disgregazione. Per un tempo limitato.

Un colpo di fortuna

La limitazione temporale, la caducità, rappresenta la più radicale, originaria e dolorosa ferita narcisistica. A questa ferita più di tutti si ribella un primo poeta: «No! è impossibile che tutte queste meraviglie della natura e dell'arte, che le delizie della nostra sensibilità e del mondo esterno debbano veramente finire nel nulla. Crederlo sarebbe troppo insensato e troppo nefando»³⁴. A questa ribellione risponde l'invocazione di un secondo poeta che implora l'attimo di fermarsi³⁵. È quanto cerca di dire anche Freud nel tentativo di persuadere e consolare il primo poeta: «il valore di tutta questa bellezza e perfezione è determinato soltanto dal suo significato per la nostra sensibilità viva, non ha bisogno di sopravvivere e per questo è indipendente dalla durata temporale assoluta»³⁶. L'unica cosa che davvero conta, al di là dell'astrazione, della misurazione in relazione all'assoluto di un tempo cosmico, è allora l'esperienza dell'esistenza che ogni singolo essere umano vive: l'unica, tangibile eternità che ci è concessa. Nel momento presente, nessun valore hanno per noi gli eoni che ci hanno preceduto e quelli che ci seguiranno; per noi precari imbarcati per meno di un attimo ineffabile ed effimero sulla nave dei vivi sospesa nel nulla.

³¹ S. Freud, *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte* (1915), in *Opere*, vol. 8, p. 137.

³² I. Kant, *Antropologia dal punto di vista pragmatico* (1798), a cura di Michel Foucault, traduzione di Gianluca Garelli, Einaudi, Torino 2010, p. 343, Akademie Ausgabe vol. VII, p. 325.

³³ S. Freud *Considerazioni attuali... cit.*, p. 148.

³⁴ S. Freud, "Caducità", in *Opere*, vol. 8, p. 173.

³⁵ Cfr. J.W. Goethe, *Faust II* (1832), vv 11581-11585.

³⁶ S. Freud "Caducità", *cit.* p. 174.

Il riferimento alla teoria economica del valore e in particolare al concetto di scarsità può essere di aiuto per comprendere ancora meglio la fondatezza della risposta freudiana alla caducità. Se in termini economici è la scarsità ad essere la misura e a decidere del valore di un bene, a maggior ragione il valore, questa volta etico, di qualcosa e, in particolare, di qualcuno, sarà assoluto, dal momento che ogni singolo essere umano non si limita a essere “scarso” ma è *unico*. Otto miliardi di diamanti, o, piuttosto, otto miliardi di delicati narcisi. Se è vero che, come dice ancora una volta, e a ragione, un terzo poeta, “dai diamanti non nasce niente”.

Nel suo ultimo film *Un colpo di fortuna* [*Coup de chance*]³⁷, Woody Allen racconta la storia di uno scrittore al quale, come capita in genere a ogni scrittore, la sua opera sopravvive. Che qualcosa o qualcuno ci sopravviva è la ragione per la quale fondamentalemente si scrive e si fanno figli. In questa opera il protagonista racconta del gioco delle probabilità – a cui allude il titolo del film – dal quale dipende la nascita e l’esistenza di ognuno di noi. L’esito del calcolo è sorprendente perché queste probabilità sono così esigue da approssimarsi praticamente a zero. Ognuno di noi è pertanto, di fatto, un’impossibilità che si realizza, un’impossibilità reale. Il venire all’esistenza di ogni umano avviene al crocevia in cui caso e necessità convergono e si confondono. Questa convergenza assume allora la forma del miracolo. Miracolo che forse giustifica un po’ la fragile autostima che ognuno di noi nutre o dovrebbe nutrire, la “mania di grandezza”, il senso di unicità, l’aspirazione a essere ammirati... Quattro sintomi su nove. Siamo salvi da una diagnosi sfavorevole; per un soffio.

³⁷ W. Allen, *Un colpo di fortuna* [*Coup de chance*], France-United Kingdom 2023.

L' autoritratto come utopia: riscrittura e resistenza*

Gianfranco Ferraro

Utopie del corpo e del volto

Anche il corpo è un grande attore utopico, quando si tratta di maschere, del trucco e del tatuaggio. Mascherarsi, truccarsi, tatuarsi, non è esattamente, come ci si potrebbe immaginare, acquisire un altro corpo, semplicemente un po' più bello, meglio adornato, più facilmente riconoscibile; tatuarsi, truccarsi, mascherarsi, è indubbiamente un'altra cosa, significa fare entrare il corpo in comunicazione con poteri segreti e forze invisibili. La maschera, il segno tatuato, il *fard*, depositano sul corpo tutto un linguaggio: tutto un linguaggio enigmatico, tutto un linguaggio cifrato, segreto, consacrato, che chiama su questo corpo la violenza del dio, la potenza sorda del sacro o la vivacità del desiderio. La maschera, il tatuaggio, il *fard* collocano il corpo in un altro spazio, lo fanno entrare in un luogo che non ha luogo direttamente nel mondo, fanno di questo corpo un frammento di spazio immaginario che comunicherà con l'universo delle divinità o con l'universo altrui¹.

Quando l'utopia è applicata al corpo, secondo Foucault, immette il corpo in un'altra dimensione. È l'utopia del mascherarsi, del truccarsi, a trascinare cioè il corpo lontano dalla specificità di un individuo, verso una dimensione che non è più univoca. Il corpo si riflette e si espande, si modifica, si rende altro da ciò che è. È una fatica di ore, a volte di giorni: il corpo va preparato, squassato, colorato, graffiato, sezionato. E quando è pronto, porta via se stesso, ma anche tutti gli sguardi che gli sono rivolti, verso un altrove: «Il mio

* Center for Global Studies, Open University, Portugal. Questo saggio è stato elaborato nel quadro delle attività di ricerca del progetto «Mapping Philosophy of Way of Life» (2022.02833. PTDC) e del programma di finanziamento n° 2020.05403.BD.

¹ M. Foucault, «Le corps utopique», in *Le corps utopique* suivi de *Les hétérotopies*, Lignes, Paris, 2019, p. 15. Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono a carico dell'autore del saggio.

corpo è come la Città del Sole, non ha luogo, ma è da lui che escono tutti i luoghi possibili, reali o immaginari»², scrive Foucault – e potrebbe averlo scritto David Bowie.

Come pratica tribale e come azione di decorazione, pur diversissimi tra loro, non hanno forse i corpi tatuati questo scopo comune, quello di trascendersi? «Tu guardi lì, ma non è lì che devi guardare, perché mentre guardi quel punto sei già altrove ed è altrove che devi guardare», dice il corpo tatuato. Lo dice il segno tatuato sui corpi dei guerrieri di una tribù amazzonica, la figura, un nome, una sigla tatuata sul braccio di marinai, di carcerati. Lo dice il delfino o il cavallo tatuato su una schiena di adolescente: «tu guardi qui, ma faresti bene a guardare la tribù di cui faccio parte, i miei dei, la forza dei miei uomini, la mia giovane libertà, la mia ansia di vivere selvaggiamente». Il corpo si può disegnare: i capelli accorciare, allungare, legare, lasciare andare. Infinite possibilità di un corpo. Oppure minime: il corpo si può incidere a forza, si può marchiare. L'utopia che apre il corpo si rovescia allora nel suo contrario: è un segno sul corpo di un uomo, che segnala la violenza che lo vorrebbe ridurre a semplice animale, cosa. Si marchiano gli uomini sottratti alla vita da esseri umani: guardano i numeri, chiedono i numeri tatuati sul braccio, i medici e i camerieri di Auschwitz.

L'operazione è stata lievemente dolorosa, e straordinariamente rapida: ci hanno messi tutti in fila, e ad uno ad uno, secondo l'ordine alfabetico dei nostri nomi, siamo passati davanti a un abile funzionario munito di una specie di punteruolo dall'ago cortissimo. Pare che questa sia l'iniziazione vera e propria: solo «mostrando il numero» si riceve il pane e la zuppa. Sono occorsi vari giorni, e non pochi schiaffi e pugni, perché ci abituassimo a mostrare il numero prontamente, in modo da non intralciare le quotidiane operazioni annonarie di distribuzione; ci sono voluti settimane e mesi perché ne apprendessimo il suono in lingua tedesca. E per molti giorni, quando l'abitudine dei giorni liberi mi spinge a cercare l'ora sull'orologio a polso, mi appare invece ironicamente il mio nuovo nome, il numero trapunto in segni azzurrognoli sotto l'epidermide³.

Il corpo tatuato parla dell'altrove: lo sanno le culture, gli individui, ma lo sa anche il potere. Il corpo si può trascendere in una utopia o consegnare al nulla. Per condurre al nulla i corpi dei prigionieri, il potere nazista deve prima catalogare i corpi, scinderli dal resto dei loro significati, dare loro solo un significante, così da impedirne ogni anelito ulteriore: ogni punto di fuga è precluso e rimanda al numero inciso sul braccio. Il tatuaggio, qui, anticipa solo l'annichilimento.

Il corpo è un campo di battaglia semiotico: non smette di esserlo quando è fatto oggetto di poteri estranei, ma lo è già per il fatto che nel corpo si costruisce l'essere sociale di un individuo, la sua appartenenza o il suo rifiuto di un cosmo. Non è stata forse una utopia in gioco nell'antico rituale del barbiere cui gli uomini di un tempo non rinunciavano, tra i gradini delle vecchie strade dei paesi, non è una utopia in gioco nelle ore trascorse

² Ivi, p. 18.

³ P. Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino, 2000, p. 24.

dal parrucchiere dalle signore di mezza età, nel secondo foro sul lobo delle orecchie di un adolescente, nei rasta di un giovane? E non è forse questa utopia che colonizza la mode, le palestre, le marche di vestiario di lusso e il logo storpiato cucito alle stoffe di poveri abiti cinesi? Essere altro, divenire altro: il sé è una battaglia che ha per oggetto il corpo. Nelle società del neoliberalismo avanzato, bisogna districarsi tra le mille merci con cui il corpo può essere alterato, mutato, ripensato, persino biologicamente. Anche il potere ha di queste utopie. Del resto, l' indefinita giovinezza è la merce che ha per oggetto il corpo del potere, il corpo che non può morire: se Faust è il paradigma di questa utopia tutta moderna, in cui la tecnica pretende di dare al potere quell' immortalità negata persino alla potenza degli sovrani egizi, forse ne è la macchietistica epitome la chirurgia plastica di un anziano uomo di potere ottantenne che spendeva milioni perché il suo volto potesse sempre riportare il suo sorriso di cinquantenne.

Ma non è forse questo sempre in gioco nel travaglio di un corpo: l' utopia che trascende la morte individuale, che si scontra col destino immutabile e definitivo della natura? Dalla mummia di un mausoleo moscovita, dai corpi asciugati dei papi, dalle ampolle con una reliquia o l' altra dei santi che arrivano fino a noi dai più lontani secoli de cattolicesimo, non trapela forse qui quel gioco dell' altrove in cui è impegnato da vivo ogni individuo? E dove, se non nel corpo, si gioca l' utopia della non-morte, del richiamo di forze che tengano in vita nonostante tutto? Si misura forse anche qui l' immane potenza utopica del capitalismo avanzato: quando democratizza e al tempo stesso individualizza le tecniche con cui un corpo può trascendersi. Il richiamo all' essere altro ogni giorno di ogni corpo è oggi merce comune: «siate altro, per essere voi stessi». Siate tutto quello che potete essere, basta pagare: «un euro, un milione!». O l' intera vita. Circonfuso dall' aura della merce, l' utopia del corpo che pretende di accedere ad un altrove è colonizzata, prezzata, sbalottata tra nuovi acquirenti e nuovi loghi: non cosa vuoi essere, cosa puoi essere, ma cosa devi essere, è ciò che occorre pagare. È la distanza tra il corpo e la sua utopia che la merce intende coprire. E la biopolitica del corpo mercificato ha bisogno di questa utopia.

C' è una utopia nell' utopia, però. Il corpo occupa un luogo, dobbiamo ammettere: l' altrove deve vedersela sempre con un peso, uno spazio. Il corpo è circoscritto. È quando ci mettiamo di fronte a un volto, che questa certezza è messa in questione: come se un volto occupasse il luogo del corpo, ma anche altri luoghi. Non può uscire da sé, ma nel volto il corpo ha una vertigine: guardare un volto non è lo stesso che guardare un corpo. Semplicemente, con le sue conformazioni, le sue ciglie spesse o sottili, il naso delicato o prominente, la fronte alta, le guance rotonde o magre, le labbra, carnose, sottili, con o senza baffi, la barba di un uomo, un neo piccolissimo posto proprio accanto alle orecchie, è come se il volto tracciasse la sua provenienza, rimandasse alle sue multiple origini: chi aveva quegli occhi di quel colore, tra il nonno e la nonna paterna, o era per caso il bisnonno materno, ad averli? E perché quegli occhi si incastrano in quella forma, allungata, quasi orientale? Ha antenati indiani, venuti chissà da quale remota provincia in chissà quali memorabili tempi, fino a qui, quel volto? E cosa, chi altro è intervenuto perché quel volto sia ora quello che è, davanti a noi? Di quali remote popolazioni ormai scomparse ancora

parla? E di cos'altro parla, quel volto, se non anche di quello che si è vissuto? L'espressione preoccupata tenuta per mesi si è cicatrizzata in quella ruga, l'abitudine al riso stolto ha spalancato all'inverosimile le labbra, la fame ansiosa ha riempito le guance. La disperazione, le troppe lacrime, hanno scavato le orbite, il risentimento ha spento la luce degli occhi, la serenità ha allargato la fronte, una sigaretta fumata per anni ha lasciato un leggero, continuo sospiro tra le labbra. Ogni ruga è una traccia: il volto parla continuamente d'altro. L'identità anagrafica, di fronte a un volto, entra in crisi: occorrerebbe conoscere tutto quest'altro per dire a noi stessi «questo sono», e per dire ad altri «sei questo». Quando si richiama una identità, forse si può essere giusti solo davanti a un bambino, e per poco. Nel volto c'è però anche la possibilità: tutte le linee di fuga, le espressioni di una idea, di una possibilità, l'emozione che non lascia l'individuo solo, appaiono nel volto. Il volto porta con sé questa presentificazione del passato e del possibile in un solo punto: è il volto che rende possibile a due individui di riconoscersi, è dal volto che comincia la relazione. Specchio dell'anima: è nel volto che il sé riconosce se stesso come utopia.

Ciò che dunque Foucault osserva a proposito del corpo utopico è iperbolicamente visibile nel volto. Nel volto altrui, ma anche in quello che non vedo mai, il mio, che vedo solo quando mi specchio. Che cosa guardiamo quando guardiamo il nostro volto, quale tensione ci spinge a decifrare quel linguaggio di cui esso è fatto e di cui noi stessi non abbiamo chiara percezione? E cosa ci spinge a ritrarci, a trarre da noi stessi qualcosa, cioè, se non l'esercizio di approssimazione che ci avvicina a quell'altro che ci osserva mentre osserviamo, e non ci osserva più quando smettiamo di osservarci?

Lo vediamo subito, ci sono due modi di osservarci. Due paradigmi: uno ce lo consegna Narciso, che si bea di fronte alla propria bellezza, che è persino incredulo rispetto la propria bellezza. È una immagine ferma, bloccata. In Narciso a parlare è il suo stesso cadavere, è il cadavere che diventerà da lì a poco: «è lo specchio ed è il cadavere che assegnano uno spazio all'esperienza profondamente e originariamente utopica del corpo»⁴. In Narciso l'utopia si chiude su se stessa. Ma sono sempre lo specchio e il cadavere che agiscono, ora come pulsione utopica, nell'altro paradigma del ritrarci. Questo ce lo consegna la storia, anzi la storia dell'autoritratto. Dentro questo paradigma, lo specchio e il cadavere sono forze che agiscono, e lo fanno proprio mentre ci ridicolizzano, mentre ci rendono impossibile rimanere in nostra presenza per più di qualche secondo. E cosa succede, infatti, quando la mattina ci guardiamo allo specchio, occhi negli occhi, per più di qualche secondo? Ridiamo. *Dobbiamo* ridere. Il ridicolo ci prende da ogni parte, ma è solo nel ridicolo che rompiamo l'incantesimo, l'immobilità cadaverica in cui rimarremmo, è qui che il nostro volto diventa una presenza reale, simile a quella di un altro. E non ridono di sé, in fondo, tutti gli autoritratti dei grandi, antichi maestri della storia, come scrive Thomas Bernhard? Non ci costringono a ridere?

Se osserviamo un quadro per un po' di tempo, anche il quadro più serio, dobbiamo averlo ridot-

⁴ M. Foucault, *Le corps utopique*, cit., p. 19.

to a caricatura per poterlo sopportare, diceva, e quindi anche i genitori vanno ridotti a caricature, anche i superiori, se ne abbiamo, vanno ridotti a caricature, il mondo intero, diceva, va ridotto a una caricatura. Guardi per un po' un autoritratto di Rembrandt, uno qualsiasi, non c'è dubbio che esso a poco a poco si trasformerà in una caricatura e lei dovrà distoglierne lo sguardo⁵.

Nello spazio dall'autoritratto si consuma dunque lo stesso ridicolo che ci coglie quando rimaniamo a guardarci allo specchio, o quando osserviamo qualcuno troppo da vicino. Non è indifferente, in questo senso, che il gusto per l'autoritratto nasca insieme alla natura morta. La natura morta nasce come genere barocco per eccellenza: è il transeunte che viene ancorato alla tela come un *memento mori* che però, per un momento ancora, vive. O rivive, mentre lo osserviamo. Mele, pere, canestri e animali: l'insistenza della grande epoca dell'olio fiammingo su questi oggetti è la stessa insistenza da cui nascono gli autoritratti. Nella natura morta è già la morte a parlare, eppure è la stessa morte che la rende presente. Non c'è ridicolo maggiore che mettersi ore a guardare una *Canestra di frutta*, come fa Caravaggio nel 1600. O se stessi: è questo il ridicolo che all'utopia di Narciso risulterebbe incomprensibile. Perché Narciso muore nell'inerzia del suo sguardo. Guardarsi è la sua inconsapevole tortura. Gli autoritratti nascono invece come nature morte: qualcosa vive ancora, nei colori, e ci riporta a noi, dove non siamo mai stati, o dove non siamo ancora.



Rembrandt, *Autoritratto all'età di 63 anni*, National Museum, Londra.

⁵ T. Bernhard, *Antichi Maestri*, Adelphi, Milano, 1992.

Narciso muore

Mi osservo sullo schermo del mio pc. Sono in una riunione zoom. Guardo i colleghi o gli amici presenti solo per un momento, di sfuggita. Se devo parlare guardo la camera, oppure verso la mia immagine. Perché mi guardo? Cosa cerco nella mia immagine? forse semplicemente un volto conosciuto, qualcosa che mi ricordi una presenza nella mediazione asettica della comunicazione digitale? Sono lì, in un angolo: mi vedo osservare, mi vedo ascoltare... Mi aggiusto i capelli, mi aggiusto l'espressione, tento di guardare ciò che gli altri guardano, di decifrare nel mio volto ciò che gli altri osservano. «Oibó, non sto così male»: immagine riflessa che passa dallo sguardo altrui, che si decifra attraverso lo sguardo con cui immagino che mi osservino i presenti. Cosa ne sappiamo, in fondo, di cosa gli altri stiano osservando, e se non stiano osservando poi alla fine solo se stessi, esattamente come sto facendo io? È probabile, che mentre siamo in un collegamento zoom, una sbirciatina al nostro volto la diamo. Pensandoci, il parallelo che ci può venire in mente è quello di avere un specchio in tasca mentre siamo in una riunione, in un'assemblea, in un incontro in presenza. In quell'occasione, dovremmo tirare dalla giacca uno specchio ogni cinque minuti per riporlo subito dentro. A ragione, ci diremmo, se qualcuno lo facesse, che soffrirebbe di qualche turba: uno stress da controllo, per esempio. Ci daremmo letteralmente dei pazzi, anche perché ci dovremmo scusare ogni volta, per distogliere lo sguardo. Da dietro uno schermo no, è più facile dare un'occhiata, due, tre. Nessuno se ne accorge, anche perché lo facciamo tutti. E per questa ragione anche ci prepariamo, durante una riunione zoom. Certo diversamente da come faremmo per un incontro presenziale: magari ci mettiamo giacca e cravatta e sotto una tuta strappata, e deve andare bene, se pensiamo ai video circolati durante la Pandemia del 2020. Ne abbiamo riso tutti, anche per sfogare la tensione dell'emergenza. Con difficoltà però abbiamo riso di noi stessi. Ci prepariamo per una immagine ferma: con accuratezza, scegliamo il fondo che rappresenti il nostro credo, il nostro ruolo, le nostre passioni, mettiamo quella maglietta per quell'occasione, quella camicia per quell'altra. No, non ci viene da ridere, mentre lo facciamo. E se ci viene da ridere, spegniamo la videocamera.

Le reti sociali sviluppatasi a un ritmo vertiginoso in non più di quindici anni hanno al centro l'immagine di sé e il legame tra immagini di sé. Tutti i contenuti che collochiamo nel nostro "profilo" *Face-book*, per come Mark Zuckerberg ha chiamato, e immaginato, la sua impresa, mostrano o pretendono di mostrare il nostro volto: un volto complesso, proiettato in avanti e indietro nel tempo, caratterizzato da tutti i post, tutte le foto, private e no, tutte le interazioni sociali, le approvazioni e le disapprovazioni passate e presenti. Un volto sociale, a volte l'unica forma con cui appariamo o scompariamo agli altri, perché anche quando smettiamo di interagire, rimaniamo presenti: «ma perché non scrivi più? È successo qualcosa?». E se sentiamo queste parole, vuol dire che non facciamo ancora parte di quel cimitero in cui piano piano anche le reti digitali si trasformano, includendo i morti come inebetiti fantasmi che non postano più. Ma attenzione a pensare che il nostro volto rimanga confinato allo schermo e alle interazioni digitali: e questo non perché,

come ci ricordano i giornalisti spesso ridotti a scavare nei profili invece che nelle identità, il nostro volto è pubblico, in rete, ma perché le reti sociali sono ormai un paradigma di produzione. Come la società dello spettacolo è stata una forma di produzione specifica, anche la società dei *social* è una forma di produzione specifica: potremmo dire, quella in cui lo *spettacolo di sé* diventa la forma di mediazione della merce. Non a caso gli algoritmi sono indirizzati precisamente a correlare le merci e a presentarci nei *banner* la merce che potremmo acquistare: non diversamente, lo stesso algoritmo ci fa comparire le notizie, le merci e i contatti con cui abbiamo più affinità. Ci suggerisce l'ultimo libro da comprare, l'ultima notizia da leggere, l'amico degli amici che non abbiamo ancora aggiunto alle nostre "amicizie", esattamente come noi siamo "suggeriti" a chissà chi, solo perché abbiamo in comune un orientamento politico, sessuale, o siamo stati nello stesso punto del mondo. Le nostre "facce" diventano così merce tra le merci, indistinguibili opzioni sul grande mercato. L'algoritmo agisce così come una effettiva forma di governamentalità, a partire dalla quale ci costituiamo in una relazione pre-determinata, con tutti gli effetti sociali che travalicano lo spazio digitale. L'algoritmo forma bolle di affinità oltre le quali c'è presumibilmente il deserto dei Tartari: il deserto degli *haters*, infatti.

Leggermente diverso è il paradigma di *Instagram*, dove a regnare è però totalmente l'immagine di sé, quasi senza scrittura. Il commento è la stessa immagine, o ancora più un video. I contatti si sono trasformati da "amici" in "seguaci", *followers*. Meno ne hai, meno influenza hai sugli altri. Chi ne ha di più, e può essere anche il vicino di casa, là dentro è quasi un dio, un *influencer*: Allora non solo si diffondono idee, ma anche merci, o l'una e l'altra insieme. L'*influencer* viaggia o fa un video da casa. Costruisce un modello, ben visibile negli autoscatti dei turisti.



Andrea Tarli, *Street art* a Largo da Achada, Lisbona.

Non è piú un marchio a dettare le tendenze di moda, né lo stile di un determinato personaggio – un attore, un politico, qualcuno che insomma influenza qualcun altro a partire da un'abilità, o da una professionalità particolare. Avviene il contrario: si crea un personaggio, che fa quello, ovvero il «personaggio che influenza» e, mentre crea circoli di affinità sempre piú larghi, inizia ad essere cercato da chi ha bisogno di influenzare per qualche ragione: che si vada dalla borsetta, ad una idea politica, poco cambia. Come ha recentemente ammesso una imprenditrice del settore come Chiara Ferragni al giornalista che le chiedeva se il suo lavoro non fosse “effimero”:

Quello che faccio è molto concreto, altro che effimero. Ho un'azienda che produce e vende abbigliamento, calzature, make up, auricolari, gioielli. Non promuovo solo prodotti altrui. Sono diventata un riferimento sotto tanti punti di vista per tante persone che mi seguono da 14 anni, che sono cresciute con me, che hanno seguito tutte le fasi della mia vita e si sono ritrovate simili in tante cose, perché parlo tanto anche di me, di come mi sento, delle mie emozioni. Faccio post in cui si parla di quanto è bella la borsa e post in cui parlo dei diritti delle donne. Non penso di fare su *Instagram* un racconto così effimero⁶.

Tutto insieme, «sotto tanti punti di vista»: la vita di una persona, le emozioni, la borsa e i diritti delle donne. Tutto perfettamente interscambiabile, tutto utile nella stessa misura in cui dura una tendenza, una influenza, tutto inutile, nella misura in cui non dura. Nulla è effimero se tutto lo è, se le merci non sono effimere, e l'aura che le circonda è ciò che davvero vende. Un'aura che si è spostata dai *Passages* parigini di Benjamin proprio alla catena di inverosimili immagini di sé, ovvero, alla catena di proiezioni di sé prodotte mediante l'artificio dell'immagine. Il cadavere di Narciso è qui, ma guai a riconoscerlo: l'*influencer* non può mai essere ridicolo, a meno di non fare del ridicolo la cifra del proprio sé, ma anche in quel caso è un ridicolo-comico, che si immobilizza a sua volta nella sua cifra. Non si può ridere davvero, non si può dismettere la maschera: i *followers* pretendono costantemente il loro luogo, l'aura dell'*influencer*, un luogo che non c'è, non esiste, ma a cui possono aspirare. Non muoiono, solo perché seguono.

Ritrarre / Ritrarsi

Ne *La Rabbia* (1963), Pier Paolo Pasolini dedica dei versi a Marilyn Monroe, scomparsa appena l'anno prima: «Del mondo antico e del mondo futuro / era rimasta solo la bellezza, e tu, /povera sorellina minore, / quella che corre dietro i fratelli piú grandi, /e ride e piange con loro, per imitarli, / tu sorellina piú piccola, / quella bellezza l'avevi ad-

⁶ Intervista a cura di G. Guastella e C. Morvillo, «Corriere della sera», 24/2/2024. URL: https://milano.corriere.it/notizie/cronaca/24_febbraio_24/chiera-ferragni-intervista-4808c99d-7e19-4b1c-ae33-d5920ab70xlk.shtml

dosso umilmente, / e la tua anima di figlia di piccola gente, / non ha mai saputo di averla, / perché altrimenti non sarebbe stata bellezza. / Il mondo te l'ha insegnata, / Così la tua bellezza divenne sua. [...]» (*Marilyn*). In Marilyn, Pasolini vede lo scarto che consuma la stessa esistenza della vedette, quello tra il personaggio e la bellezza di un'innocenza che viene venduta come merce proprio al fine di dare vita a quel personaggio. L'utopia della merce sfrutta e consuma l'utopia che è inerente al volto: Pasolini individua l'utopia del volto – «quella bellezza l'avevi indossato umilmente» – che, attraverso l'aura della merce viene come sottratta alla tensione che le è inerente. Se la *vedette* consuma l'innocenza del volto bellissimo di Marilyn, facendo sì che il mondo si appropri della bellezza fino a ucciderla, quel volto non viene completamente assorbito dall'aura della merce: le si contrappone, anzi. L'utopia del volto è ancora perfettamente riconoscibile: l'iconalità *post-mortem* trascende così la stessa aura mercificatoria e fa sì che nel volto di Marilyn si possa scoprire un altrove che eccede la semplice individualità. Pasolini cerca volti innocenti, e lo trova in uno degli esempi massimi che il suo tempo gli offre di costruzione capitalistica dell'icona. La merce può sottrarre l'utopia al volto, provare a colonizzarla, ma mai del tutto. Un anno prima, nel 1962, Andy Warhol aveva ossessivamente ripreso una delle più celebri immagini di Marilyn: nel ritmo delle immagini ripetute del volto, e nella variazione tra le due parti del dittico, le due utopie, quella del mercato e quella dell'innocenza, vengono messe l'una contro l'altra, e nel ridicolo con cui appare l'utopia della merce affiora invece l'eccedenza della bellezza di Marilyn.



Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962, Tate Museum, Londra.

Difficilmente penseremmo un dittico per un *influencer*, fossimo anche noi stessi. Ma guardando gli autoritratti degli antichi maestri, e dei nuovi, l'utopia del volto, e del nostro stesso volto, si ripresenta. Nel loro esercizio quotidiano, il disegno e la pittura, pos-

sono divenire «un'abitudine, una pratica quotidiana che corrisponde non solo a un registro artistico e grafico. Mentre si acquista una maggiore abilità di disegnare, si acquista una maggiore abilità di vedere, esercitando una attitudine permanente di attenzione e contemplazione»⁷. La scelta degli oggetti così come la tecnica utilizzata – l'olio, il carboncino, l'acquerello, lo spray, la fotografia, o il martello pneumatico (come nel caso dell'artista portoghese Vhils) – non è indifferente: si tratta precisamente di esercizi differenti, del tutto simili, però, a quelli che è possibile rinvenire nella scrittura. Il lavoro del disegno – ma potremmo estendere questa interpretazione a tutte le arti grafiche – si rivela per essere così esercizio, asceti personale nel quale chi si esercita costruisce il proprio sé attraverso l'atto creativo. Ritrarre ossessivamente una chiesa, come fa Monet con il duomo di Rouen, una montagna, come fa Cezanne con la serie di dipinti del Saint-Victoire, è un esercizio che ha a che vedere con l'autocostituzione dell'artista, con la sua visione, con il suo essere un'entità che può far parlare l'oggetto in tutta la complessità dei suoi segni di luce e di ombre. Ma se il ritrarre pittorico di un elemento paesaggistico può essere incluso nell'ordine di un esercizio simile a quello della scrittura, anche il ritratto del volto e l'autoritratto possono essere facilmente integrati. Ritrarre il volto e ritrarre il proprio volto sono esercizi paralleli a quelli che nella scrittura sono la biografia e l'autobiografia. Un esercizio che attraversa i secoli. Come scrive Foucault in un saggio intitolato *La scrittura di sé*, scrivere di sé è una tecnica che viene dall'antichità e, trasformandosi, si riverbera nei diversi stili della modernità, autoritratto incluso:

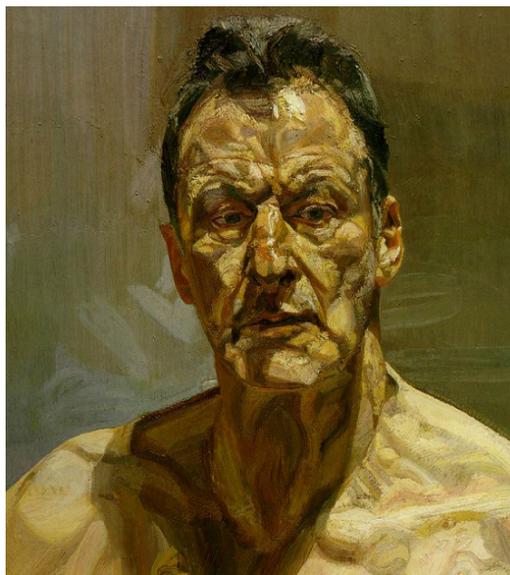
La scrittura di sé appare qui chiaramente nella sua relazione con l'anacoresi: essa fa impallidire i pericoli della solitudine; dà ciò che si è fatto o pensato a uno sguardo possibile; il fatto di obbligarci a scrivere gioca il ruolo di un compagno, suscitando il rispetto umano e la vergogna; possiamo porre dunque una prima analogia: quello che gli altri sono rispetto l'asceta in una comunità, il quaderno di note lo sarà per il solitario. Ma, simultaneamente, si colloca una seconda analogia, che fa riferimento alla pratica dell'asceti come lavoro non solo sugli atti, ma più precisamente sul pensiero: la costrizione che la presenza altrui esercita nell'ordine della condotta, la scrittura la eserciterà nell'ordine dei movimenti dell'anima; in questo senso, essa possiede un ruolo del tutto vicino a quella confessione fatta al direttore [di coscienza] per cui Cassiano dirà [...] che essa deve rivelare, senza eccezione, tutti i movimenti dell'anima (*omnes cogitationes*)⁸.

Nell'attenzione verso il volto, scopriamo così una forma di meditazione: ritrarre i lineamenti implica cioè lo sforzo ascetico volto a trarre da quel volto quella componente che trascende lo stesso volto, che lega il volto a chi lo ritrae, mettendo a nudo la componente che rende il volto altro nello stesso momento in cui lo si guarda. Ma è certamente nell'au-

⁷ G. Bruscatto Portella, «Desenho Contemporâneo e Filosofia Antiga», *Thomas Project*, 5 (1/2021), pp. 137-157.

⁸ M. Foucault, «L'écriture de soi», in *Dits et écrits*, II, 1976-1988, Gallimard, Paris, 2001, p. 1255 (già pubblicato in «Corps écrit», n° 5 : *L'autoportrait*, février 1983, pp. 3-23).

toritratto che l'artista, mettendo mano ai propri lineamenti, li sconvolge, li altera, cercando di attingere e di comprendere una realtà in fuga. Di tenerla sotto controllo. Nell'autoritratto, l'artista deve ritrarre precisamente la realtà che fugge da sé, le linee che portano non un altro, ma se stesso verso un essere sé, ma anche altro. Nell'autoritratto, l'artista può dunque definire il campo di battaglia in cui si definisce il sé: definisce il contorno del sé, proprio nel momento in cui trascrive sulla tela o sulla pellicola le forze in lotta. Il sé non è altro che tali forze, ma è cosa che viene alla luce, letteralmente, nell'autoritratto.

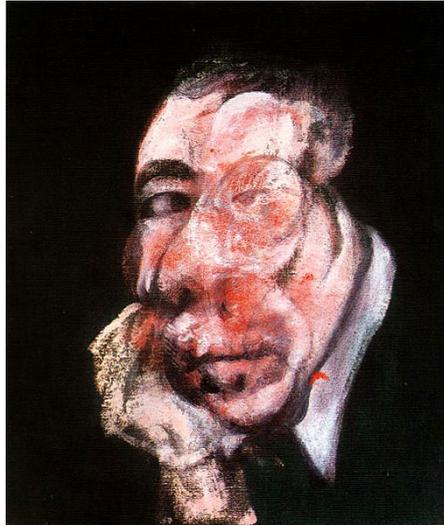


Julien Freud, *Reflection, a Self-Portrait*, 1985.

Le *cogitationes* che si seguivano negli esercizi antichi, nelle confessioni e nelle autobiografie dei moderni, trovano nel genere dell'autoritratto un'ulteriore tecnica, tutta moderna. E ancora dopo la nascita della fotografia, l'autoritratto trasfigura il volto, delinea i campi in cui si iscrive, lo trascina da ogni lato, fa emergere ad ogni passo il cadavere che già si specchia nel vivo, ma a cui il vivo resiste, o la carne maciullata, che è vivo e cadavere insieme, come nella pittura di Bacon:

Il compito della pittura si definisce come il tentativo di rendere visibili delle forze che non lo sono. Allo stesso modo la musica si sforza di rendere sonore forze che non lo sono. È ovvio. La forza è in stretto rapporto con la sensazione: è sufficiente che una forza si eserciti su un corpo, cioè su un punto determinato dell'onda perché vi sia sensazione. Ma se la forza è la condizione della sensazione, non è tuttavia essa ad essere sentita, poiché la sensazione "dà" qualcosa di completamente diverso a partire dalle forze che la condizionano⁹.

⁹ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata, 1995, p. 116.



Francis Bacon, *Head III*, 1961.

Nell' autoritratto è in gioco tutto il sé, per una volta, tutte le forze che si vedono e anche quelle che non si vedono. L'artista si presenta a se stesso, gioca col ridicolo molto più di quanto non faccia quando ritrae qualcun altro. Crea a se stesso quell'effetto straniante che è proprio del corpo utopico, e che è proprio del volto: non Narciso, ma tecnica dello specchio deformante, i cui strumenti sono innanzitutto gli occhi di chi si guarda. L'artista esercita il proprio sguardo, non lo annulla in una proiezione ultimativa di sé: resiste. Mettendo insieme le forze che vede in se stesso, l'artista ridicolizza l'atto stesso del vedere: chi guarda? Dal momento in cui Jan van Eyck incastona il proprio autoritratto tra le figure dei coniugi Arnolfini (1434), l'artista afferma che «quello che si vede» è «quello che l'artista vede»: nei secoli successivi, l'artista comincia a vedere in sé forze sconosciute e inconoscibili:

Si direbbe che, nella storia della pittura, le Figure di Bacon siano tra le risposte più sorprendenti alla domanda: come rendere visibili forze invisibili? [...] E ciò è vero sia per la serie delle teste che per quella degli autoritratti, è anzi proprio per questa ragione che Bacon realizza questa serie: la straordinaria agitazione delle teste non proviene da un movimento, la cui ricomposizione sarebbe compito della serie, ma piuttosto da forze di pressione, dilatazione, contrazione, schiacciamento, stiramento, che vengono esercitate sulla testa immobile – come forze affrontate nel cosmo da un viaggiatore transpaziale immobile nella sua capsula¹⁰.

Anche per questa ragione, l' autoritratto è una delle più decisive tecniche di resistenza del moderno. Anche quando sceglie la posa, nell' autoritratto l' artista muove delle

¹⁰ Ivi, p. 119.

forze: non solo le proprie. Si ridicolizza e ridicolizza così ogni posa, ogni individuo che anche solo per un momento volesse scegliere l'utopia di Narciso. È così che l'autoritratto pretende di fare male al proprio tempo, come fa anche Pasolini, quando mostra la sua faccia, non per creare un modello, ma per scardinare qualunque modello di sé in un mondo ridotto a merce. Per dire di quel cadavere, che è specchio e utopia, e che si riflette nella sua «faccia» magra e quindi nel volto di ogni comune umanità. Per parlare delle mille possibilità che in un volto si iscrivono, e che lo scuotono. Ma quando anche mettersi a nudo nel proprio volto smette di avere senso, quando l'umano smette di cioè di sorridere del proprio volto, beandosi di sé, soverchiato dalla stessa proiezione di sé nell'aura della merce, lì allora la morte non potrà inevitabilmente che nuocere ai pochi volti ancora esistenti, quei volti che si mostrano con l'intera fragilità del proprio sguardo: «Mostrare la mia faccia, la mia magrezza - / alzare la mia sola puerile voce - / non ha più senso: la viltà avvezza // a vedere morire nel modo più atroce/ gli altri, nella più strana indifferenza. Io muoio, ed anche questo mi nuoce» (P.P. Pasolini, *Gli italiani*).

L'Impresa del Soggetto

Riccardo Ferrari



Impresa di Luigi XII.

1. Quando l'autoritratto, nel corso del XV secolo, si afferma nella pittura europea come genere autonomo, risponde a un fenomeno sociale e culturale complesso come quello della promozione della soggettività "moderna". Da Van Eyck a Dürer, da Raffaello a Parmigianino, assistiamo, contemporaneamente, all'autodeterminazione dello statuto sociale dell'artista e all'indagine "psicologica" di quell'individuo unico e particolare che il pittore scruta nello specchio e aliena nel quadro. Il passaggio dall'auto-

ritratto “ambientato”, già presente nella tradizione¹, al volto isolato nel quadro, fornisce un ambito privilegiato per una riflessione sul moderno Soggetto della conoscenza come “individuo libero storico”, fornendo il diagramma visuale del *cogito* cartesiano e della sua potenza performativa.

Leon Battista Alberti scriveva che *inventor* della pittura altri non è che Narciso, che nella superficie diafana della fonte impara il significato delle immagini andando incontro al proprio destino: Tiresia, nel racconto ovidiano, aveva infatti predetto alla madre di Narciso che il figlio “vivrà a lungo, se non conoscerà sé stesso”². L’autoritratto, aiutato dagli specchi che si diffondono nella loro superficie piatta e bidimensionale proprio nel corso del XV secolo, ripete il gesto di Narciso che si conosce, si vede e si distrugge nello stesso istante in cui cerca, letteralmente, di penetrare nello statuto fantasmatico dell’immagine.

Nella sua evoluzione storica questa pratica del sé ha continuato a fornire un imparggiabile strumento di conoscenza dell’uomo e dell’artista, fino alla presentazione, riprendendo una celebre formula di Jean Starobinski³, dell’artista come saltimbanco, alla sua frantumazione dadaista o alla sua dissoluzione spettacolare contemporanea. La diffusione *social*, che tende a moltiplicare l’autoritratto fotografico saturando il nostro ambiente mediale con legioni di facce, aggiunge una dimensione di massa al narcisismo che è un tratto distintivo con cui nasce e si afferma la modernità. L’Io che il *selfie* consegna alla superficie è la rimozione del volto, della dimensione plurale e inconscia della soggettività umana. Come l’autobiografia, anche l’autoritratto, per sottarsi alla “linea di finzione”⁴ dell’Io, si è confrontato con la possibilità di vedere nel volto un campo di trasformazioni, una mancata corrispondenza e un’identità insatura. Artisti come Rembrandt, Francis Bacon o Cindy Sherman hanno saputo restituire questo tratto potenziale e molteplice della propria persona. Ma se si prende alla lettera la possibilità di realizzare un autoritratto senza Io, possiamo ricordare che proprio nel Rinascimento, parallelamente all’autoritratto pittorico, fu protagonista di una notevole propagazione sociale una pratica di manifestazione di sé come l’*Impresa*.

2. L’*Impresa* fa parte di quella vasta regione dell’immaginario sociale rinascimentale che corrisponde alla letteratura delle immagini⁵, ossia forme di comunicazione mista in cui le parole e le immagini sono compresenti e interagiscono per realizzare formazioni di significato figurato e a volte enigmatico. In questa regione incontriamo

¹ Si pensi a Vuolvinio che nel IX secolo si autoritrae nell’altare di Sant’Ambrogio a Milano mentre viene incoronato dal vescovo che ne legittima così la maestria.

² Ovidio, *Metamorfosi*, UTET, Torino, 2000, p. 167.

³ Starobinski, J., *Ritratto dell’artista da Saltimbanco*, Bollati Boringhieri, Torino, 1984.

⁴ Cfr. Lacan, J., *Scritti*, vol. 1, Einaudi, Torino, 2002, p. 88.

⁵ Vedi Maggi, M., *La letteratura delle immagini. Emblemi e “impreses” tra Cinque e Seicento*, in *La letteratura delle immagini nel Ducato d’Aosta*, Arvier (AO), Edizioni Le Chateau, 2016.

emblemi, geroglifici, technopaegnia e altre invenzioni icono-testuali che declinano in forme manifeste il secolare dibattito del confronto delle arti sorelle, pittura e poesia, come si può vedere in quel precipitato di poesia visiva rinascimentale che è l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, pubblicato a Venezia nel 1499 dall'editore Aldo Manuzio.

L'impresa si distingue e al contempo si ispira a questi repertori e diventa un medium popolare e tipicamente manieristico, visibile com'era nelle bandiere, negli scudi, negli abiti e nei copricapi. Ad esempio, essa ha una stretta parentela con l'emblema, ma se ne differenzia perché nell'emblema oltre al motto e alla figura compariva un terzo elemento, l'epigramma, mentre all'impresa manca questa componente di *descriptio*, cioè di descrizione in versi del soggetto, tacendo la parte esplicativa e didascalica. Infatti le Imprese erano contrassegni che dovevano essere legati al singolo individuo che li adottava, facilmente leggibili ma al contempo capaci di destare curiosità e quindi memoria. Si faceva uso dell'Impresa nei vari ambienti che il *cortegiano* doveva attraversare per significare con valori simbolici il proprio apparire in società, ereditando alcuni aspetti del ritratto giuridico che, come un doppio corpo simbolico, dall'età feudale circolava negli stemmi e negli scudi⁶. Gli stemmi gentilizi, i blasoni o le *arme*, identificavano un retaggio nobiliare che nel mondo "globalizzato" e capitalistico della borghesia del XVI secolo si era ormai secolarizzato e trasformato in una riflessione iconotestuale sul singolo individuo.

Fra le cinque regole che, secondo uno dei primi trattatisti cinquecenteschi, Paolo Giovio con il suo *Dialogo Dell'Imprese Militari et amorose*, dovrebbe seguire chi elabora un'Impresa, l'autore sostiene che essa "non ricerca forma umana"⁷, non deve cioè rappresentare figurativamente l'essere umano, perché l'inclusione del soggetto nella comunicazione è implicita. Si trattava dunque di una diversa presentazione del sé rispetto all'autoritratto, in un discorso misto, fatto di parole e immagini, ma fra le immagini possibili era escluso il volto umano.

Le altre condizioni che per Giovio definiscono l'impresa sono infatti che sia composta di parole (*anima*) e immagini (*corpo*) in giusta proporzione, sufficientemente ambigua ed enigmatica, piacevole alla vista e con il "motto", cioè l'anima, scritto preferibilmente in lingua straniera e di due o tre parole al massimo, spesso nella forma di citazione di versi letterari. L'Impresa secondo i trattatisti è qualcosa che si "intraprende", un'azione o un orizzonte di vita: non è il blasone di famiglia, anche se imparentata con esso, ma "una creazione individuale di cui fregiarsi e che parla di noi"⁸. Secondo uno dei primi grandi dissodatori di questo campo di "perversione" del gusto, Mario Praz, l'impresa "non è altro che la rappresentazione simbolica di un proposito, di un deside-

⁶ Vedi Belting, H., *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma, 2012.

⁷ Giovio, P., *Dialogo Dell'Imprese Militari et amorose*, Venezia, 1556, p. 5.

⁸ Brusatin, M., *Storia delle immagini*, Einaudi, Torino, 2002, p. 49.

rio, di una linea di condotta (ciò che si vuole imprendere o intraprendere) per mezzo di un motto e di una figura che vicendevolmente si interpretano”⁹.

Una delle più famose Imprese spesso citata nei trattati, fino a diventare nel secentesco *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro il paradigma della perfetta Impresa, è quella del re di Francia Luigi XII, nella quale vediamo l’immagine di un istrice con il motto latino “*cominus et eminus*” (“da vicino e da lontano”). Secondo i repertori enciclopedici antichi e medievali, l’istrice aveva infatti la curiosa proprietà di colpire con i propri aculei per contatto, cioè da vicino, ma anche da lontano, lanciandoli come delle frecce. Giovio così spiega questa qualità che dall’istrice passa analogicamente all’uomo: “per il che dimostrava che l’arme sue eran pronte e gagliarde da presso e da lontano”¹⁰.

3. Oltre che la definizione dell’orizzonte dell’individuo storico, famose imprese divennero anche quelle elaborate per associazioni di individui con finalità commerciali o spirituali, quasi fino a sovrapporsi all’altro significato del termine impresa nel lessico contemporaneo: l’impresa come azienda e iniziativa economico-commerciale. In modo esemplare proprio l’Impresa dell’editore Aldo Manunzio divenne un logo tipografico per la sua azienda insieme commerciale e spirituale. Essa presentava un delfino attorcigliato a un’ancora, circondato dalla scritta *festina lente*, “affrettati lentamente”. Questa impresa era in realtà la replica di una moneta imperiale romana del primo secolo, coniata sotto Domiziano, che insegnava a muoversi velocemente come il delfino ma al contempo calcolare meticolosamente l’azione, unendo prontezza e prudenza nella difficile arte della cura di sé.

In età barocca, soprattutto quando le Imprese vengono assunte dalle Accademie, la loro tendenza polisemica perde vitalità e subisce un processo di standardizzazione, mentre il riferimento al soggetto individuale si stempera a favore di soggetti collettivi e gruppi sociali. In questo caso i messaggi si semplificano e tendono a ripetere un ideale collettivo e “identitario” in cui i membri dell’Accademia si riconoscono. Quando si afferma la virtù didascalica delle imprese, come nella propaganda gesuitica, queste perdono la componente dialettica che caratterizzò l’epoca manieristica, e “materializzando il soprannaturale, lo rendevano comprensibile a tutti”¹¹. Un esempio tipico di impresa accademica è quello delle “pale” dell’Accademia della Crusca, che dalla fine del XVI secolo produsse numerose tavole a forma di “pala” per il grano su cui sono dipinte le Imprese dei singoli accademici, ognuno con il suo soprannome e la sua vocazione all’interno dell’istituzione. Si tratta di variazioni basate sulla metafora della seracciatura in cui l’Accademia agisce come un filtro per separare gli elementi più fini e preziosi (il fiore della farina) della lingua italiana dall’impurità residuale della crusca. L’im-

⁹ Praz, M., *Studi sul Concettismo*, Abscondita, Milano, 2014, p. 54.

¹⁰ Giovio, P., *Dialogo...*, cit., p.

¹¹ Praz, M., *Studi sul Concettismo*, cit., p. 160.

presa generale dell'accademia era d'altronde un "frullone", ossia un buratto meccanico che separa il fiore della crusca, con in un cartiglio il motto tratto da Petrarca "il più bel fior ne coglie", indicando l'obiettivo di selezione del fiore della lingua che l'accademia si era posta.

La "Sala delle Pale" dell'Accademia a Firenze ha ospitato un'amblematica *scena* intellettuale, una visita fatta da Gianfranco Contini e Giovanni Pozzi, che la rievoca nel suo testo dedicato alle Imprese della Crusca¹². Contini "redarguì" il collega filologo per la sua fascinazione moderna nei confronti dell'atmosfera pittoricamente "metafisica" delle nature morte di molte delle pale appese alle pareti, con queste parole: "Questo è il p. Pozzi Novecento, tiri fuori il p. Pozzi Seicento". Il Padre Pozzi Seicento si dedicò così a redigere uno studio teso a ricercare il senso "letterale" delle imprese e a cogliere i movimenti "della macchina concettuale che genera il senso". Fra gli elementi più significativi della macchina concettuale dell'Impresa, Pozzi sottolinea come la comunicazione mista, iconica e verbale, dell'Impresa, si basi sulla *reticenza*, sulla disgiunzione di un senso intero in due spezzoni comunicativi di natura diversa. Dal punto di vista dell'enunciato l'oggetto rappresentato dal disegno sta per colui che parla, le parole del motto rappresentano l'atto di parola, perciò "l'oggetto, che nell'enunciazione sta per l'io parlante, nell'enunciato sta per l'egli di cui lo stesso parlante parla"¹³. Qui nasce la definizione di Pozzi dell'Impresa come "un'autobiografia in nuce", ma un discorso autobiografico il cui soggetto è *in absentia* e che si potrebbe paradossalmente concepire come impersonale. L'Impresa è un'unità minima d'espressione in cui viene alla luce il concetto disin carnato e spersonalizzato, "l'esangue avvertenza di sapere"¹⁴ dell'intellettuale manierista, la cui identità si afferma in un teatro della distanza e l'io, come luogo dell'identico, tende a risolversi nella terza persona.

4. Per Robert Klein, che ne *La forma e l'intelligibile* dedica uno studio a questa letteratura, i trattati sulle imprese documentano un interesse tipico "dell'antropologia filosofica del Manierismo, cioè il problema dell'espressione"¹⁵. L'impresa è "figura" dell'intelligibile che rende visibile un contenuto di pensiero e che "nasconde e rivela un'intenzione del nostro spirito"¹⁶, ossia un programma personale e un obiettivo. L'influenza neoplatonica che operava, a volte accanto a quella aristotelica, nei contributi teorici esaminati da Klein, vedeva nell'Impresa la *techne* che in modo più sintetico riusciva a incarnare la manifestazione sensibile dell'idea e avvicinava la conoscenza umana a quella dell'angelo che può "a prima vista apprendere, intendere et acconsentire"¹⁷.

¹² Pozzi, G., *Imprese di Crusca*, in Id., *Sull'orlo del visibile parlare*, Adelphi, Milano, 1993, p. 349.

¹³ Ivi, p. 368.

¹⁴ Vedi Bonito Oliva, A., *L'ideologia del traditore*, Feltrinelli, Milano, 1977, p. 197.

¹⁵ Klein, R., *La forma e l'intelligibile*, Einaudi, Torino, 1975, p. 124.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ivi, p. 146.

Nel trattato di Scipione Bargagli, l'Impresa viene descritta come un particolare modo di esprimere sé stessi attraverso una norma di vita che può essere generalizzata e diventare oggetto di riflessione anche per "la mezzana gente"¹⁸, ossia comprensibile anche al di fuori del mondo elitario dei dotti umanisti. Per farsi comprendere dalla "mezzana gente" questo dispositivo di significazione deve distinguersi per chiarezza, brevità ed enigmaticità. È infatti solo quest'ultima caratteristica, l'enigmaticità della sua formulazione, a permettere l'innescarsi della macchina concettuale dell'Impresa, che attraverso la reticenza ritarda l'incontro con il senso. Secondo le parole di Paolo Giovio, la seconda condizione è così definita: "ch'ella non sia oscura di sorte, c'habbia mestiero della Sibilla per interprete a volerla intendere, né tanto chiara ch'ogni plebeo l'intenda". Questa dimensione aperta del dispositivo significante consiste in un "adombrare spiegando" con un linguaggio che deve essere comprensibile e chiaro ma al contempo essere di natura "dubbiosa". La sua laconica equivocità risiede nell'essere un segno con più significati possibili che implica l'attivazione, nello spazio aperto fra il "plebeo" e la "sibilla", di un processo interpretativo per decifrare il significato della sua "acutezza recondita".

Mario Praz vedeva precisamente in questo aspetto il paradosso delle Imprese, che per la loro enigmaticità sono destinate ad essere comprese da pochi, e quindi esoteriche, ma nello stesso tempo destinate a tutti, anche agli ignoranti e ai fanciulli, e quindi pubbliche. Si tratta di un parlar di sé stessi che è per tutti e per "iniziati" nel medesimo istante, mimando una facoltà tipica della soggettività: ognuno si pone esotericamente in relazione al proprio segreto, al campo di non conoscenza e di inattualità, di inconscio, che è il limite in cui il linguaggio ammutolisce. L'epoca emblematica mette in primo piano la dimensione *impropria* del linguaggio, la frattura fra il significante e il significato: non vi è alcuna sostituzione positiva da un termine all'altro e, come sottolinea Giorgio Agamben in *Stanze*, lo spazio aperto dalle Imprese è quello "puramente negativo e insostanziale, di un processo di differenza e di reciproca negazione-affermazione"¹⁹, in cui il *corpo* e l'*anima* hanno un rapporto insieme di spiegazione e di occultamento. In questi costrutti, insomma, viene portata in primo piano, senza decodificarla razionalmente, come si farebbe in un rebus o nella vulgata del geroglifico rinascimentale, quella che Walter Benjamin definiva la "potenza critica dell'inespresso"²⁰, l'elemento "notturno e taciturno" che permette "l'intuizione del bello come segreto"²¹.

L'Io di ogni autobiografia così come di ogni autoritratto, anche paradossale e indiretto come quello delle Imprese, si costituisce, come in un atto linguistico, prendendo la parola, raccontandosi e rappresentandosi, non preesiste al suo racconto. Il soggetto

¹⁸ Cit. in Gombrich, E., *Immagini simboliche*, Einaudi, Torino, 1978, p. 166.

¹⁹ Agamben, G., *Stanze*, Einaudi, Torino, 1977, p. 177.

²⁰ Benjamin, W., *Le affinità elettive*, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino, 1962, p. 212.

²¹ Benjamin, W., *Angelus Novus*, cit., p. 226. Sul concetto di "inespresso" ("Das Ausdruckslose") vedi Carchia, G., *Nome e immagine. Saggio su Walter Benjamin*, Bulzoni, Roma, 2000

è qualcosa di non coincidente con questo racconto, ma è anzi la relazione con la sua alterità e il suo limite. Se si presta attenzione al fatto che l'impossibilità è anche una delle qualità dell'impresa nell'accezione comune del vocabolo, che indica l'intraprendere un'azione difficile, realizzare qualcosa di impossibile, come nella locuzione esclamativa "che impresa!", possiamo concludere che la nostra soggettività è un'impresa nelle varie sfumature semantiche che accompagnano questa parola, non è qualcosa di dato ma un progetto che, come un arco teso verso il proprio segreto, ci mette in gioco.

Nel racconto ovidiano di Narciso, l'amore per un oggetto impossibile è doppiato e anticipato dalla figura di Eco, la ninfa ciarliera condannata da Giunone a ripetere "di molte parole le ultime voci"²², che, rifiutata da Narciso, si consuma fino a diventare una voce incorporea che vive nelle caverne. Il dialogo degli equivoci fra Eco e Narciso (alle domande del ragazzo "chi mai è qui?", "perché mi fuggi?", "incontriamoci" Eco rispondeva ripetendo sempre le ultime parole, fino al traumatico appuntamento) è una figura dell'impossibilità con la quale il percorso di soggettivazione si confronta: voce e immagine si sdoppiano, fino a rincorrersi nel gioco di specchi fra lo Stesso e l'Altro in cui consiste l'impresa di diventare sé stessi in epoche manieristiche.

²² Ovidio, *Metamorfosi*, cit., p. 167.

Digitalizzazione delle masse e spettacolo partecipato. Note sull'immagine di sé nella società digitale

Alessandro Simoncini

Digitalizzazione della masse e servitù volontaria

Per spiegare il modo in cui il “tecno-capitalismo” tende oggi a sussumere la vita intera ai dispositivi di valorizzazione del capitale e al “sistema automatico/amministrativo della tecnica”, il sociologo neo-francofortese Lelio Demichelis ha recentemente utilizzato il concetto di “digitalizzazione delle masse”¹. Il concetto richiama esplicitamente quello di “nazionalizzazione delle masse”, coniato nel 1975 dallo storico tedesco George L. Mosse nell’intento di indagare le radici ottocentesche dei regimi totalitari novecenteschi. I processi di nazionalizzazione delle masse riflettevano la necessità di contrastare la crescente coscienza di classe delle moltitudini proletarie prodotte dal capitalismo industriale. Al contempo soddisfacevano l’esigenza di rendere quelle funzionali a questo, attraverso una loro integrazione disciplinata e controllata sia nelle strutture produttive necessarie all’accumulazione del capitale che nell’ordine societario. Le masse avrebbero dovuto “identificarsi con i valori borghesi” e integrarsi “con il collettivo-nazione”, celebrandolo come “valore assoluto”². Com’è noto, per Mosse è grazie a “una mistica nazionale” fatta di forme culturali, miti, riti collettivi, feste pubbliche, esercizi spirituali e narrazioni para-religiose che la “folla incomposta del popolo divenne [...] un movimento di massa concorde nella fede dell’unità popolare”³. Irregimentata da un potere di tipo pastorale, la massa veniva prodotta come una soggettività spettatoriale “greggificata”, cioè passiva rispetto a processi di estetizzazione

¹ L. Demichelis, *La società fabbrica. Digitalizzazione delle masse e Human Engineering*, Luiss, Roma, 2023, p. 262 e pp. 249-306.

² Ivi, p. 262.

³ G.L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse*, Il Mulino, Bologna, 1975, p. 26.

della politica che miravano non solo a plasmare l'immaginario collettivo – generando “un nuovo senso di comunione” – ma anche e normare e a normalizzare l'esistenza di milioni di individui⁴.

Al netto delle ovvie e molteplici differenze, per Demichelis anche i processi di digitalizzazione delle masse allestiscono un (più) pervasivo dispositivo di controllo sui viventi. Nella rete però la posizione centrale non è occupata dall'estetizzazione della politica, ma dall'“estetica ludica e libidinale della tecnologia”⁵. La seduzione delle masse non passa più dalle promesse di bellezza, grandezza e eccezionalità veicolate dalla religione laica della politica, ma dalla capacità della “religione tecno-capitalista” di proporre ogni giorno “qualcosa di eccezionale e di esaltante”⁶. Nuovi pc, app, social, videogiochi, bitcoin, realtà aumentata, metaverso, assistenti virtuali, ChatGPT, etc. offrono “l'illusione mistica di una vita completa, connessa con tutti e condivisa con tutti”⁷. Lo spettacolo della rete promette così di compensare le miserie di una vita sempre più segnata da precarietà, routine performativa e funzionalità individuale al sistema. I social network – scrive Demichelis – sono una “meta di un pellegrinaggio” virtuale e compulsivo per masse digitalizzate che praticano il “culto della connessione/integrazione”⁸. Ed è questo che permette di aprire sempre nuove vie all'accumulazione tecno-capitalista.

Diversamente dalle logiche praticate nella nazionalizzazione delle masse, sui social e nelle piattaforme le pulsioni non vengono più represses. Sono invece sollecitate e messe al lavoro secondo una logica di adesione e di auto-attivazione soggettiva che punta a integrare ogni individuo “in una organizzazione eterodiretta” che ne controlli l'attività⁹. La “digitalizzazione delle masse” consiste cioè nel fatto di rendere quotidianamente possibile che miliardi di singoli individui vengano “connessi/massificati da remoto”¹⁰. Essa non opera più in primo luogo attraverso la disciplina, anche se quando serve può naturalmente ricorrervi. Agisce invece in modo governamentale: il governo dei viventi digitali avviene attraverso l'esercizio della loro libertà. Che non va repressa, ma orientata e diretta: in una parola *governata*. Perché il processo di estrazione del valore abbia luogo è infatti necessario che gli *homines digitales* si sentano liberi, e a loro modo lo siano. Solo così le loro condotte di rete potranno essere governate e algoritmicamente condotte lungo i sentieri della valorizzazione capitalista. Miliardi di libere condotte individuali e relazionali devono cioè poter generare ogni giorno un'enorme quantità di dati, ossia quanto “resta della vita espropriata, resa trasparente al potere”¹¹. Perché

⁴ Ivi, p. 31.

⁵ L. Demichelis, *La società fabbrica*, cit., pp. 266-267.

⁶ Ivi, p. 267.

⁷ Ibidem.

⁸ Ivi, pp. 269-270. È stato lo stesso Zuckerberg a sostenere che “i social network possono favorire la creazione di una comunità globale” (ivi p. 265).

⁹ Ivi, p. 273.

¹⁰ Ivi, p. 275.

¹¹ C. Galli, *Democrazia, ultimo atto?*, Einaudi, Torino, 2023, p. 108.

le piattaforme possano conseguire questo scopo l'individuo digitale dovrà poter conservare in rete una sua identità privata, anche se viene sistematicamente massificato. L'estrazione del valore dalla sua condotta richiede quindi che egli si muova incessantemente in rete, auto-attivandosi dentro il dispositivo tecno-capitalista.

Il tecno-capitalismo è per Demichelis un dispositivo di potere-sapere che fonde "l'universale della tecnica e l'universale del capitale attraverso la mediazione empirica (ma determinante) dell'elettronica"¹². Si configura poi come "un'immensa fabbrica di uomini" dentro la quale i soggetti vengono socializzati nella forma volatile dello "sciame"¹³. Secondo il filosofo coreano Byung-Chul Han – l'inventore di questo concetto – gli individui che compongono lo sciame digitale non sviluppano mai un "Noi"¹⁴. Demichelis sostiene invece che nella rete lo sciame si comporta "come un sol uomo" composto da tanti *homines digitales*¹⁵. Aggregandosi temporaneamente in un "Noi", essi diventano dati, "merce e risorsa economica"¹⁶. Contrariamente a quanto pensava Han – per cui diversamente dalle folle analizzate da Gustave Le Bon lo sciame digitale non ha un'anima¹⁷ –, secondo Demichelis i soggetti che provvisoriamente si aggregano nello sciame sperimentano anche una forma di vita spirituale. Vivono cioè "la spiritualità del social, del *like* e del dover essere connessi per sentirsi parte di qualcosa"¹⁸. Lo sciame è un'entità che si dissolve altrettanto rapidamente di quanto si sia formata, ma per un lasso di tempo più o meno breve resta comunque aggregata. Farne parte presuppone "l'adesione a un'ideologia collettiva che prescrive di entrare in un'*anima collettiva*": l'anima "religiosa-totalitaria del tecno-capitalismo", che per Demichelis matura una sempre crescente capacità di legare i soggetti tra loro e a sé come apparato¹⁹. L'idea è che il mercato e la tecnica siano poteri pastorali, religiosamente capaci di governare i soggetti attraverso la connessione: connettendoli cioè tutti in rete come un gregge e stimolando in ciascuno di loro il dover/voler essere connesso²⁰.

Riabilitando provocatoriamente alcuni aspetti del pensiero di Le Bon, Demichelis sostiene che lo sciame digitale non è altro che una "folla/massa digitale": una folla

¹² Id., Intervento al seminario *Digitalizzazione delle masse e human engineering*, in "Casa della cultura", Milano, 1 giugno 2023, You Tube, on line.

¹³ Ibidem e C. Galli, *Democrazia, ultimo atto?*, cit., pp. 106-112.

¹⁴ B-C. Han, *Nello sciame. Visioni del digitale* (2013), Nottetempo, Roma, 2015, p. 22.

¹⁵ L. Demichelis, *La società fabbrica*, cit., p. 213.

¹⁶ Ivi, p. 213.

¹⁷ G. Le Bon, *La psicologia delle folle*, Edizioni clandestine, Marina di Massa, 2013, pp. 2-5, cit. in B-C. Han, *Nello sciame*, cit., p. 25.

¹⁸ L. Demichelis, *La società fabbrica*, cit., p. 213.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Sul punto cfr. Id., *La religione tecno-capitalista. Suddividere, connettere e competere dalla teologia politica alla teologia tecnica*, Mimesis, Milano, 2015, in cui l'autore sviluppa le intuizioni contenute in W. Benjamin, *Capitalismo come religione* (1921), Il Melangolo, Genova, 2013.

“di consumatori integrati tra loro in *massa*, che volano insieme (singolarmente ma in massa) a consumare ogni cosa venga loro offerta”²¹. Nel suo breve “volare insieme”, lo “sciame-cluster” è sempre guidato algoritmicamente da quei nuovi attenti pastori che sono “le imprese *hi tech*”, “i social”, “le autocrazia d’impresa”, in una parola il “sistema tecno-capitalista”²². In questo senso la digitalizzazione delle masse è “la trasformazione degli individui in funzione degli algoritmi”, potenze che “dettano le norme dell’agire sociale (e anche privato)”²³. Lo sciame digitale è l’effetto di parziale ricomposizione e integrazione di una moltitudine di individui prima “divisi e isolati nella logica della divisione del lavoro, di sé stessi e della vita secondo la *razionalità* strumentale/calcolante-industriale”²⁴. Questi individui – sostiene Demichelis – vengono “riunificati/integrati e sussunti” nella “rete-fabbrica integrata”, dove prende forma un nuovo e più pervasivo “uso capitalistico delle macchine”²⁵.

Nella rete infatti molto dell’agire umano che un tempo non produceva valore per il capitale viene “lavorizzato”²⁶. Al suo interno si realizza un efficace processo di “operizzazione della vita” – scrive suggestivamente Demichelis – e le stesse relazioni tra i soggetti diventano la materia prima da cui si estrae il valore²⁷: si convertono cioè in “*data relations*” sempre più produttive per il capitale²⁸. Infine, come si è detto, la rete aggrega “folle/sciami di consumatori apparentemente sempre instabili e sempre provvisori ai quali è garantito un *volare/consumare* instancabile tra le offerte del mercato (nella *fabbrica del consumare*)”²⁹. In virtù di questi processi si costituisce una “massa digitalizzata” sempre più stabile di miliardi di persone” eterodirette che, proprio mentre le loro vite vengono sussunte alla valorizzazione capitalistica, ritengono la connessione

²¹ L. Demichelis, *La società fabbrica*, cit., pp. 212 e 214.

²² Ivi, pp. 214 e 218.

²³ C. Galli, *Democrazia, ultimo atto?*, cit., p. 108.

²⁴ L. Demichelis, *La società fabbrica*, cit., p. 212.

²⁵ Ivi, pp. 221-223 e p. 232. Demichelis riprende e attualizza R. Panzieri, *Sull’uso capitalistico delle macchine nel neocapitalismo*, in “Quaderni rossi”, 1, 1961, pp. 53-73 e Id. *Plusvalore e pianificazione. Appunti di lettura del Capitale*, in “Quaderni rossi”, 4, 1964, ora entrambi in Id. *Il lavoro e le macchine. Critica dell’uso capitalistico della tecnologia*, a cura di A. Cengia, Ombre Corte, Verona, 2020.

²⁶ Per il concetto di “lavorizzazione”, cfr. R. Alquati, *Lavoro e attività. Per un’analisi della schiavitù neomoderna*, Manifestolibri, Roma, 1997. Una ripresa del concetto applicata alla società digitale e al capitalismo delle piattaforme si trova in E. Armano, S. Cominu, *Connettività e capacità umana nella trasformazione digitale*, in *Into the Black Box* (a cura di), *Capitalismo 4.0. Genealogia della rivoluzione digitale*, Meltemi, Milano, 2021, pp. 111-127.

²⁷ L. Demichelis, *La società fabbrica*, cit., pp. 57-60. Nella rete – scrive Demichelis – ciascuno di noi diventa di fatto “operaio/forza lavoro con una propria mansione produttiva e consumativa predisposta dalla Direzione di fabbrica/algoritmo” (ivi, p. 272).

²⁸ Ivi, p. 223. Per il concetto di “*data relations*”, cfr. N. Couldry, U.A. Mejias, *Il prezzo della connessione. Come i dati colonizzano la nostra vita e se ne appropriano per far soldi*, Il Mulino, Bologna, 2022, p. 32.

²⁹ L. Demichelis, *La società fabbrica*, cit., p. 214.

un loro diritto e “*vogliono essere connessi*”³⁰. In una nuova variante della servitù volontaria aggiornata alle forme di una società digitale.

Società digitale, immagine di sé e spettacolo partecipato

Han ha sostenuto che l'*homo digitalis* “conserva la sua identità privata persino quando si presenta come parte dello sciame”³¹. Egli è sempre e insistentemente qualcuno “che si espone e ambisce all’attenzione”³². Per questo si dedica con cura a costruire un’immagine digitale di sé che mira a ottenere approvazione. Anche se “si esprime in modo anonimo”, egli possiede pur sempre un suo “*profilo* e lavora senza posa all’ottimizzazione di sé”³³. In un lavoro recente Jeremiah Morelock e Felipe Ziotti Narita hanno sostenuto che la società digitale – che loro chiamano “società del *selfie*” – portata a maturazione lo spettacolo, inteso con Guy Debord non tanto come “un insieme di immagini” ma come “un rapporto sociale tra individui mediato dalle immagini”³⁴. Fin dal XIX secolo – attraverso la stampa, la radio, il cinema, la tv e i media digitali – le immagini (e le immagini della merce) hanno progressivamente avvolto la società con il loro “incantesimo ipnotico”³⁵. L’hanno sussunta “sotto il dominio dello spettacolo” che ha accompagnato, come un basso continuo, l’affermazione transnazionale del capitalismo. Sovrapponendo al mondo sensibile “una selezione di immagini che esiste al di sopra di esso e che simultaneamente si è fatta riconoscere come il sensibile per eccellenza”, lo spettacolo ha portato così a compimento il marxiano feticismo della merce³⁶. E ha realizzato quel “divenir-mondo della merce, che è nello stesso tempo il divenir-merce del mondo”³⁷.

Per Morelock e Narita, nella società digitale questi processi si amplificano. La connessione è ora possibile 24 ore su 24 e 7 giorni su 7. Non esistono più momenti e luoghi “in cui non si possa acquistare e consumare attraverso superfici e immagini digitali”³⁸.

³⁰ Ivi, pp. 216.

³¹ B-C. Han, *Nello sciame*, cit., p. 22.

³² Ibidem.

³³ Ibidem.

³⁴ G. Debord, *La società dello spettacolo* (1967), Baldini & Castoldi, Firenze, 2006, p. 54.

³⁵ J. Morelock, F. Ziotti Narita, *The Society of the Selfie. Social Media and the Crisis of Liberal Democracy*, University of Westminster Press, London, 2021, p. 22.

³⁶ G. Debord, *La società dello spettacolo*, cit., p. 83. La merce – scrive Debord – è un’“illusione effettivamente reale, e lo spettacolo la sua manifestazione generale” (ivi, p. 72).

³⁷ Ivi, p. 24. Sul feticismo della merce cfr. K. Marx, *Il Capitale* (1867), libro primo, Editori Riuniti, Roma, 1973, pp. 84-97.

³⁸ J. Morelock, F. Ziotti Narita, *The Society of the Selfie*, cit., p. 29 e J. Crary, *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*, Verso, New York, 2013.

Nella società digitale lo spettacolo si decentralizza e si estende³⁹. Diventa più “partecipativo” e “democratico” dell’industria culturale *top-down* teorizzata da Horkheimer e Adorno⁴⁰. In una condizione di “bassa compresenza disincarnata” – come quella che comporta principalmente la pubblicazione di post e risposte (condivisioni, *like*, *follower*) – tutti possono partecipare allo spettacolo non più solo come spettatori ma anche “come produttori e come immagini”⁴¹. Tutti possono diventare “prosumer algoritmici”: produttori e consumatori di testi, suoni, immagini, video, che da un lato “alimentano le piattaforme condividendo e producendo i propri contenuti” – oltre che dati –, ma dall’altro vengono sistematicamente “alimentati dagli algoritmi con contenuti personalizzati”⁴². Prende così forma uno “spettacolo partecipato” nel quale, in ogni momento e in ogni luogo, chiunque può costruire e trasmettere la propria immagine di sé. Ma, pur auto-attivandosi in permanenza, i nuovi *prosumer* restano in una condizione di interpassività *spett-attoriale*⁴³: la loro condotta digitale è infatti governata dagli stessi algoritmi dei quali contribuisce ad affinare il funzionamento⁴⁴. Nei social media i *prosumer* algoritmici sono un po’ attori e un po’ spettatori. Generano sempre nuove “forme di relazione per immagini” che poi diventano la realtà nella quale tutti restano immersi come spettatori⁴⁵. Queste relazioni hanno per protagonisti i “sé spettacolari”: immagini ideali e mutevoli di sé che gli *homines digitales* proiettano quotidianamente per gestire l’impressione altrui in modo da poter essere riconosciuti, valorizzati e, nel caso degli *influencer*, celebrati⁴⁶.

Questi processi della società digitale si sono affermati negli ultimi tre decenni mentre il neoliberalismo si imponeva come ragione di governo e forma di vita⁴⁷. “Il neoliberalismo e il digitale – sostengono Morelock e Narita – si sono plasmati a vicenda in modo

³⁹ Cfr. anche O. Frayssé, *Guy Debord, a Critique of Modernism and Fordism: What Lessons for Today?*, in M. Briziarelli, E. Armano (a cura di), *The Spectacle 2.0: Reading Debord in the Context of Digital Capitalism*, University of Westminster Press, London, 2017, pp. 67-80.

⁴⁰ T.W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialettica dell’illuminismo*, Einaudi, Torino, 2010, pp. 126-181.

⁴¹ J. Morelock, F. Ziotti Narita, *The Society of the Selfie*, cit., pp. 40 e 26.

⁴² E. Risi, R. Pronzato, *Algorithmic Prosumers*, in E. Armano, M. Briziarelli, E. Risi (a cura di), *Digital Platforms and Algorithmic Subjectivities*, University of Westminster Press, London, 2022, p. 158.

⁴³ Steven Best e Douglas Kellner parlano invece di “spettacolo interattivo”. S. Best e D. Kellner, *Debord and the Postmodern Turn: New Stages of the Spectacle*, in “Substance”, 90, 1999, pp. 129-156.

⁴⁴ Cfr. A. Rouvroy, *La governamentalità algoritmica: radicalizzazione e strategia immunitaria del capitalismo e del neoliberalismo?*, in “La Deleuziana”, 3, 2016, pp. 30-36.

⁴⁵ J. Morelock, F. Ziotti Narita, *The Society of the Selfie*, cit., p. 22.

⁴⁶ Ivi, pp. 16 e 32.

⁴⁷ Sul punto la letteratura è ormai vastissima. Cfr. almeno P. Dardot, C. Laval, *La nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale*, La Découverte, Paris, 2009; W. Brown, *Il disfacimento del demos. La rivoluzione silenziosa del neoliberalismo*, Luiss University Press, Roma, 2023; M. D’Eramo, *Dominio. La guerra invisibile dei potenti contro i sudditi*, Feltrinelli, Milano, 2020.

integrale”⁴⁸. La società digitale si è innestata sulla cultura d’impresa radicata nelle moltitudini dall’ordine neoliberale, amplificando l’enfasi sull’individuazione e sull’esposizione di sé. Il neoliberalismo si era affermato spolicizzando le istanze di creatività, libertà e autogoverno dei movimenti degli anni ’60 e ’70, sussumendole all’assiomatica del mercato e agli “imperativi della prestazione, dell’auto-imprenditorialità, della competizione”⁴⁹. La razionalità neoliberale ha prescritto agli individui di fare della propria vita una piccola impresa, di diventare competitivi e vincenti, creativi e flessibili. Avviando e affinando i processi di costruzione del sé spettacolare, verso la fine del primo decennio del XXI secolo il Web 2.0 ha messo a frutto questa nuova configurazione antropologica. Miliardi di soggetti socializzati all’ideologia neoliberale, in molti casi già interiorizzata, si sono auto-attivati nella corsa in rete “per diventare merce pregiata”⁵⁰: un obiettivo perseguibile solo facendosi apprezzare. Occorreva quindi costruire un’immagine digitale di sé performativa, suadente, dinamica, eccentrica o coerente, a seconda dell’esistenza o della professione svolta. Nel nuovo spettacolo partecipato ha quindi assunto un ruolo centrale quella che Morelock e Narita chiamano “gestione neoliberale delle impressioni”⁵¹.

Nello spettacolo partecipato è giunta a maturazione la cultura del *self-marketing* e del *self-branding*. Quello che già nella seconda metà degli anni ’40 Erich Fromm chiamava “orientamento al *marketing*” (*marketing orientation*) – ossia la propensione a vivere se stessi come oggetti da pubblicizzare e da vendere sul mercato delle personalità – si è realizzata pienamente nei social media⁵². Qui infatti i singoli partecipano riflessivamente alla costruzione strategica del proprio sé spettacolare e alla sua puntuale esposizione *on line*. Sono cioè impegnati in un “progetto riflessivo continuato” che mira a produrre e a gestire le impressioni altrui⁵³. Le piattaforme aiutano in ciò gli *homines digitales*: forniscono infatti misurazioni metriche che indicano la popolarità e il valore delle immagini spettacolari di sé che di volta in volta vengono prodotte. Così le espressioni di attenzione e approvazione vengono monitorate algoritmicamente diventando “astrazioni misurabili”⁵⁴. E controllando assiduamen-

⁴⁸ J. Morelock, F. Ziotti Narita, *The Society of the Selfie*, cit., p. 33.

⁴⁹ I. Dominijanni, *Sintomatologia di un sentiero interrotto*, in I. Bussoni, N. Martino, *È solo l’inizio. Rifiuto, affetti, creatività nel lungo ’68*, Ombre Corte, Verona, 2018 p. 102. Ma sul punto cfr. l’ormai classico L. Boltanski, E. Chiapello, *Il nuovo spirito del capitalismo* (1999), Mimesis, Milano, 2014, con i rilievi critici di P. Dardot, C. Laval, *La nouvelle raison du monde*, cit., pp. 411 e ss.

⁵⁰ J. Morelock, F. Ziotti Narita, *The Society of the Selfie*, cit., p. 39.

⁵¹ *Ibidem* e pp. 37-55.

⁵² E. Fromm, *Man for himself. An inquiry into the psychology of ethics*, Rinehart, New York, 1947, p. 68, cit. in *ivi*, p. 42. Per Fromm il carattere orientato al marketing, ben radicato nell’inconscio sociale prodotto dal capitalismo avanzato e dalla società dei consumi, simula empatia e coinvolgimento ma a un livello emotivo profondo produce distacco dagli altri e indifferenza (*ivi*, p. 112). Sul punto cfr. R. Funk, *Erich Fromm: The Courage to Be Human*, Continuum, New York, 1982.

⁵³ J. Morelock, F. Ziotti Narita, *The Society of the Selfie*, cit., p. 54.

⁵⁴ *Ivi*, p. 41.

te i loro dispositivi di connessione, gli *homines digitales* possono “tracciare se stessi per migliorarsi”, per meglio auto-spettacolarizzarsi e per auto-valorizzarsi⁵⁵. Vengono costruite così sempre nuove immagini di sé che alimentano il regno delle superfici digitali, dando vita a “un bazar di sé spettacolari in mostra per tutti e per nessuno allo stesso tempo”⁵⁶. In questo bazar si approfondisce la frammentazione della sfera pubblica. Esibendo le proprie abilità, competenze, semplici inclinazioni e comportamenti, gli *homines digitales* si soggettivano infatti come monadi in concorrenza: come tanti imprenditori di se stessi che investono sulla propria immagine e mirano a massimizzare il proprio capitale umano⁵⁷.

Per risultare attrattivi, essi si impegnano nella manutenzione costante del proprio sé spettacolare e si *fondono* nello spettacolo partecipato cercando di orientare il desiderio e le impressioni degli altri spett-attori. Vogliono risultare attrattivi, avere successo o, più modestamente, restare a galla nella società digitale. Il suo piano di immenza è infatti diventato decisivo. Lo è ad esempio per i giovani precari che lavorano nella *gig* o nella *platform economy*, a cui serve veicolare un’immagine digitale positiva di sé che attragga datori di lavoro disponibili a impiegarli in futuro; o per le tante tate che mantengono un profilo fotografico su care.com, dove l’algoritmo monitora le valutazioni dei genitori che le hanno assunte in passato; o per gli studiosi in carriera che costruiscono il loro sé spettacolare su siti come Academia.edu o ResearchGate. In questi giochi di concorrenza più si cattura l’attenzione altrui, più cresce il capitale umano, più aumenta il valore del proprio sé spettacolare. È una logica meritocratica in cui gli *homines digitales* sono ritenuti i soli responsabili dei loro risultati⁵⁸. Nel Web 2.0 questa soggettivazione neoliberale si fa pervasiva e tende a imporre la razionalità competitiva in tutti gli ambiti della vita collettiva. Tutti tendono a farsi “manager della propria vita nel lavoro, nel gioco, nel *relax*, nell’amore”⁵⁹. Tutti tendono a divenire “capitalisti umani”⁶⁰.

Lo spettacolo partecipato è quindi un “regime economico del desiderio” in cui gli *homines digitales* catturano e incanalano il desiderio altrui a seconda dell’investi-

⁵⁵ Ivi, p. 54.

⁵⁶ Ivi, p. 55. Sulla scia di Sherry Turkle (*Alone Together: Why We Expect More From Technology and Less From Each Other*, Basic, New York, 2017), Morleock e Narita sostengono che nel Web 2.0 si è “soli insieme”: *solì* nella dimensione fisica – in cui “come l’uomo dietro la tenda del Mago di Oz” gli individui producono il sé spettacolare digitando, cliccando, strisciando e toccando – *insieme* nella dimensione digitale, dove i sé spettacolari si incontrano e si scontrano.

⁵⁷ Secondo le modalità descritte nell’ormai classico M. Foucault, *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France, 1978-1979*, Feltrinelli, Milano 2004 e preconizzate in G. Becker, *Human Capital: A Theoretical and Empirical Analysis, with Special Reference to Education*, Columbia University Press, New York, 1964.

⁵⁸ Sulla storia del concetto di meritocrazia, cfr. S. Cingari, *La meritocrazia*, Ediesse, Roma, 2020.

⁵⁹ J. Morelock, F. Ziotti Narita, *The Society of the Selfie*, cit., p. 50.

⁶⁰ R. Ciccarelli, *Una vita liberata. Oltre l’apocalisse capitalista*, Manifestolibri, Roma, pp. 121-163.

mento che compiono sulla propria immagine digitale⁶¹. Al contempo lo spettacolare partecipato è un rapporto sociale mediato dalle immagini (e dalle tecnologie) digitali in cui la ragione neoliberale si amplifica e il dominio della valorizzazione capitalistica si estende. Al suo interno il “valore spettacolare” si applica anche all’immagine di sé e la visibilità della vita si oggettiva come valore in virtù della sua potenza di produrre dati⁶².

Social network e società dello spettacolo di sé

Sulla scia di Debord, Gianfranco Ferraro ha sostenuto che la società dello spettacolo partecipato è anche una società dello spettacolo (dell’immagine) di sé. Si presenta cioè come “un’immane raccolta di spettacoli” che spettacolarizza e trasforma in merce, assegnandogli uno specifico valore di scambio, “lo stesso individuo, la sua vita, il suo volto”: o meglio “quel particolare volto” che risulti “«spendibile» nel mercato delle rappresentazioni del sé”⁶³. Questo mercato – sostiene Ferraro – “ha sostituito la nostra presenza al mondo” con una “rappresentabilità necessariamente volatile”⁶⁴. Attraverso le rappresentazioni digitali del sé i soggetti non cercano la condivisione, ma la conferma della loro rappresentabilità. Ma nel mondo digitale le immagini di sé mutano continuamente, perché devono adattarsi al ritmo battuto dalle convenzioni algoritmiche. Così non solo l’immagine, ma anche l’*immaginazione di sé* viene sussunta alla valorizzazione capitalistica: lavora infatti per produrre i sempre nuovi sé spettacolari che le convenzioni di volta in volta richiedono. Incitato dal principio di prestazione – divenuto ormai “super-egoico”⁶⁵ –, l’individuo si dota di sempre nuovi sé spettacolari che puntano al riconoscimento. E quando questo non arriva sperimenta un blocco che può provocare fallimento, depressione, “infarti psichici”⁶⁶. Come veri e propri “specchi del sé” entro i quali cresce il narcisismo, i *social network* amplificano l’“Io-crazia” instaurata dal capitalismo neoliberale⁶⁷. La società digitale è una “società senza contatto” in cui

⁶¹ J. Morelock, F. Ziotti Narita, *The Society of the Selfie*, cit., p. 49.

⁶² Ivi, p. 22.

⁶³ G. Ferraro, *Cultura di sé e società dei narcisi: dall’autoritratto al selfie*, infra, pp. 6-7.

⁶⁴ Ivi, p. 11.

⁶⁵ F. Chicchi, A. Simone, *Il soggetto imprevisto*, Milano, Meltemi, 2022, p. 169 e Id., *La società della prestazione*, Ediesse, Roma, 2017.

⁶⁶ Secondo Han gli “infarti psichici” insorgono quando, sotto l’imperativo della prestazione, l’“anima” si esaurisce, si finisce sperimentando un dolore sottile che genera stanchezza, senso di inadeguatezza, smarrimento, solitudine, impotenza. B-C. Han, *La società della stanchezza*, Notte-tempo, Milano, 2015, pp. 25-26.

⁶⁷ Sul concetto di “Io-crazia” cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro XVII. Il rovescio della psicoanalisi (1969-1970)*, Einaudi, Torino, 2001, p. 72, ripreso in F. Chicchi, A. Simone, *Il soggetto imprevisto*, cit., p. 55 e Id., *La società della prestazione*, cit., pp. 107-113.

cresce l'isolamento⁶⁸. Il soggetto – sostiene Éric Sadin – la abita rinchiuso in una “rappresentazione ingigantita di sé” ed è sempre più incapace di immaginarsi in un mondo comune⁶⁹.

Per Sadin nel web 2.0 è emerso cioè un soggetto isolato che da una parte subisce i colpi del capitalismo neoliberale e della crisi sulla propria vita – spesso ridotta alla precarietà, all'impotenza, all'invisibilità sociale, al senso di inutilità – e dall'altra, sempre connesso al proprio smartphone, prova la sensazione di avere il mondo a portata di mano: una sensazione di riscatto che genera in lui l'idea di essere padrone di sé stesso. Deluso dalla politica e da decenni socializzato all'individualismo neoliberale (veicolato negli anni '90 anche dall'avvento simultaneo di Internet e della telefonia cellulare), il soggetto isolato tende a fare affidamento solo su se stesso: il sé è il suo referente principale. Grazie alle nuove tecnologie, riesce a uscire dall'angolo dell'invisibilità sociale e a costruire un'immagine digitale da esporre senza posa agli occhi degli altri: un sé spettacolare compensativo delle miserie, dei difetti, dell'infelicità di un sé organico spesso risentito, che ora pretende “di dare prova della propria singolarità” e cerca di “liberarsi da tutte le frustrazioni subite”⁷⁰. Questo rapporto narcisistico e risarcitorio con l'immagine di sé – che da sempre caratterizza la società dello spettacolo⁷¹ – giunge a maturazione con l'avvento del Web 2.0. Al suo interno, secondo Sadin, si compie infatti un processo di “sferizzazione della vita”: gli individui “si trovano circondati da un alone tutto loro che li isola da qualsiasi cosa possa risultargli estranea o inappropriata ed evolvono non più su un piano comune, ma su traiettorie continuamente adattate alla loro identità o al loro «profilo»”⁷². Passano cioè buona parte della loro vita dentro “bolle [...] appese a sistemi appositamente pensati per loro” dagli algoritmi⁷³. Nella società digitale si realizza così una “secessione individuale generalizzata” e si afferma compiutamente la “tirannia dell'io”⁷⁴. A produrla e a riprodurla hanno contribuito i *social media*. Ciascuno di questi ha svolto un ruolo specifico che Sadin analizza in dettaglio, fornendo così i lineamenti di un'interessante microfisica del potere nel capitalismo digitale.

Alla fine del primo decennio del XXI secolo, in un'epoca di crisi economico-finanziaria e antropologico-esistenziale, Facebook ha permesso di soddisfare quello che Freud definiva il “bisogno pulsionale di valere” (*Geltungstrieb*)⁷⁵. Con Facebook nasceva cioè un “capitalismo delle affezioni” in cui miliardi di individui adottavano “strategie di ogni tipo

⁶⁸ É. Sadin, *Io tiranno. La società digitale e la fine del mondo comune*, Luiss, Roma, 2022, p. 29.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ivi, pp. 22-23.

⁷¹ Cfr. M. Pezzella, *Narcisismo e società dello spettacolo*, Manifestolibri, Roma, 1996.

⁷² É. Sadin, *Io tiranno*, cit., p. 97.

⁷³ Ivi, p. 95. Per una stimolante analisi delle ricadute politiche di questi processi, cfr. D. Palano, *Bubble Democracy. La fine del pubblico e la nuova polarizzazione*, Morcelliana, Brescia, 2020.

⁷⁴ Sul punto cfr. G. Toni, *Dispositivi di secessione individuale generalizzata*, in “Carmilla”, 3 aprile 2023, on line.

⁷⁵ É. Sadin, *Io tiranno*, cit. p. 100.

per tentare di raggiungere, giorno e notte, il piacere supremo dell'epoca: il *like*⁷⁶. Sorgeva così, su scala planetaria, tutto un "teatro dei comportamenti" in cui ci si industriava a generare negli altri la "sensazione [...] dell'importanza di sé" per ottenere la propria dose di dopamina quotidiana e le correlate "scariche di piacere"⁷⁷. E si strutturava una "lotta per la reputazione", e per la cattura delle gratificazioni, durante la quale i contendenti potevano consultare in qualsiasi momento le loro attività e i loro punteggi sugli schermi. Potevano anche compararli con quelli degli altri, secondo un modello manageriale che replicava la logica prestazionale e i "giochi di concorrenza" delle società neoliberali⁷⁸. Catturare compulsivamente *like* – scrive Sadin – forniva "un tonico di genere inedito, continuamente disponibile"⁷⁹. Questo faceva di Facebook un "rifugio consolatorio a disposizione di tutti": un dispositivo capace non solo di regalare la favola di una "dimensione asilare" in cui dare sfogo al bisogno di condivisione e di "amicizia, ma anche di generare "catarsi" producendo negli utenti "la sensazione di occupare un altro posto nella società: di beneficiare di una sorta di *upgrade*"⁸⁰. Sulla scia di Freud, Sadin sostiene che Facebook abbia quindi diffuso prima un prepotente narcisismo secondario – l'"economia dei *like*" ha spinto infatti gli utenti a sviluppare un'eccessiva attenzione verso sé stessi – e poi un narcisismo primario regressivo, che tende a impedire agli individui di distinguere "tra la propria percezione e l'ambiente circostante" (come accade ai bambini)⁸¹. Facebook ha rinchiuso gli individui in un isolamento "travestito, però, da socialità intensificata"⁸².

Twitter è invece un vero e proprio "sversatoio pulsionale" dove l'esigenza di dare sfogo a "stati d'animo, frustrazioni e insoddisfazioni [...] nei confronti dell'ordine del mondo" è confusa con il diritto a una libertà di espressione senza limiti⁸³. Al suo interno le relazioni vengono costruite in base al principio del *follow* che, senza nemmeno essere "accettato", permette a chiunque di seguire un membro qualsiasi sulla sua vetrina planetaria. Il *follow* tende a subordinare simbolicamente gli utenti a personaggi celebri e genera un'"illusione di improvvisa vicinanza" nei loro confronti⁸⁴. In questo modo, ingigantendo il proprio sé, i *follower* che stanno in basso provano a se stessi e agli altri di "evolvere in sfere superiori"⁸⁵. Alimentando questa illusione Twitter ha attratto una massa enorme di utenti che, producendo una gran mole di dati, garantivano l'estrazio-

76 Ibidem.

77 Ivi, pp. 99-101.

78 Ivi, p. 103.

79 Ivi, p. 104.

80 Ibidem e pp. 105-106.

81 Ivi, p. 105.

82 Ivi, p. 107.

83 Ivi, p. 111. La definizione di "sversatoio pulsionale" è in E. de Conciliis, *Né ottimisti né pessimisti, ma consapevoli, disincantati e ironici nei confronti della realtà!*, in "Solotablet", 10 Aprile 2022, on line.

84 É. Sadin, *Io tiranno*, cit., p. 112.

85 Ivi, p. 113.

ne di un fiume di valore economico. Del resto l'economia dei *follow*, come quella dei *like*, è la componente chiave di cui "il capitalismo delle piattaforme si serve per catturare il valore all'insaputa degli utilizzatori"⁸⁶. Tra *hashtag*, *tweet* e *retweet*, in una "scarica di logorrea elettrizzata diffusa in tutto il pianeta", con Twitter ha preso forma una "macchina di inebriamento" collettivo che ha messo in mora la logica del dialogo razionale e generalizzato quella pulsionale "dello scontro, dell'insulto, dell'accusa, del rifiuto dell'altro"⁸⁷. Nel corso degli anni 2010, in un'«orizzontalità» falsamente egualitaria, sciame di *follower* temporaneamente aggregati intorno al sé spettacolare di capi neo-populisti facilmente consumabili hanno perfino sperimentato l'illusione di ritrovare la via della politicizzazione⁸⁸. La loro voce risentita, però – sostiene Sadin –, non è mai diventata "partecipazione concreta alla vita pubblica"⁸⁹. Nell'ambiente frammentato e atomizzato di Twitter, una moltitudine di monadi ha semplicemente cercato sollievo "alle proprie affezioni", trasformandosi infine "in una miriade di individui che strepitano per nulla, come chiusi all'interno di una gabbia di vetro"⁹⁰.

Instagram, infine, ha permesso di massificare una delle principali esigenze generata dai dispositivi di neoliberalizzazione della società: quella di auto-valorizzarsi attraverso la promozione e l'esposizione del proprio capitale umano. Instagram è il *social network* più franco, sostiene Sadin. Al suo interno infatti gli utenti non fingono di dare la loro opinione, ma con le loro "storie" – raccontate come miti "profanati" (o a bassa intensità) – cercano "senza alcuna ipocrisia di promuoversi, al fine dichiarato di stringere rapporto di interesse e trarne profitto"⁹¹. Instagram è fatta per supportare la "realizzazione di una scenografia strutturata della propria esistenza", a fini auto-imprenditoriali: al suo interno il sé spettacolare diventa subito "moneta vivente"⁹². Tutti vogliono semplicemente conquistarsi una reputazione e accrescere il proprio valore, esibendo la migliore immagine digitale di sé. Le centinaia di milioni di iscritti alla piattaforma puntano ad acquisire un "aura" capace di divenire presto "valore altamente monetizzabile": come nel caso degli *influencer* che sono "pubblicità viventi", *brand* incarnati capaci di stimolare un vortice di reazioni mimetiche⁹³. È questo vortice che permette all'azienda

⁸⁶ G Lovink, *Nichilismo digitale. L'altra faccia delle piattaforme*, Egea, Milano, 2019, p. 27.

⁸⁷ É. Sadin, *Io tiranno*, cit., pp. 114-115.

⁸⁸ Ivi, p. 116.

⁸⁹ Ivi, pp. 115-116. Sul punto cfr. S. Vaccaro, *Gli algoritmi della politica*, Eleuthera, Milano, 2020, pp. 112-118.

⁹⁰ É. Sadin, *Io tiranno*, cit., p. 118.

⁹¹ Ivi, p. 120. Sulla profanazione del mito nella contemporaneità, cfr. F. Carmagnola, *Il mito profanato. Dall'epifania del divino alla favola mediatica*, Meltemi, Milano, 2017.

⁹² Si pensi alla figura dell'influencer. Sul punto cfr. F. Carmagnola, *Il plusvalore di Chiara Ferragni*, in "Doppiozero", 23 ottobre 2021, che riattualizza P. Klossowski, *La moneta vivente* (1970), Mimesis, Milano, 2008, a cui il collettivo "Settima lettera" ha recentemente dedicato un bel ciclo di incontri consultabili sul suo sito Facebook.

⁹³ É. Sadin, *Io tiranno*, cit., pp. 122-123.

Instagram di perseguire i propri fini economici, bombardando gli utenti con una miriade di “pubblicità commerciali mirate”⁹⁴. Instagram assorbe perfettamente lo “spirito tecnoliberista” del nuovo capitalismo: “monetizza le persone” dando vita a un vero e proprio “liberalismo di sé” per cui ognuno si vuole libero di “monetizzare lo splendore del quale sarà eventualmente riuscito a circondarsi”⁹⁵.

Instagram mostra senza infingimenti il lato osceno dei *social network*, vere e proprie istituzioni dello spettacolo partecipato e del neoliberalismo digitale. Nei *social* gli individui impiegano le loro energie “per far valere ad oltranza la preponderanza di sé”⁹⁶. Attraverso i loro sé spettacolari – sostiene Sadin – essi generano qualcosa di simile a un “nuovo stato di natura in cui a primeggiare non è più la violenza fisica, ma la soggettività di ognuno che pretende di essere elevata al rango di canone determinante”⁹⁷. Ogni *homo digitalis* vive soprattutto nella sua bolla virtuale. In questo nuovo isolamento generalizzato la psiche collettiva sperimenta un “irrigidimento estremo” che rischia in ogni momento “di trasformarsi in tempesta”⁹⁸. Contro questa secessione individuale generalizzata, Sadin ha recentemente avanzato la proposta di un altro genere di secessione, a cui qui si può solo accennare⁹⁹. Fare secessione dalla società dello spettacolo di sé algoritmicamente controllata – sostiene Sadin – sarà possibile solo impegnandosi nella costruzione di collettivi che agiscano nel segno della cooperazione, dell’auto-governo e del comune. Non si tratta dunque solo di articolare politicamente il rifiuto della digitalizzazione neoliberale delle masse, ma anche di adoperarsi per istituzionalizzare l’alternativa risignificando materialmente il significato della libertà, dell’uguaglianza e della democrazia.

⁹⁴ Ivi, pp. 121 e 125.

⁹⁵ Ivi, pp. 121-122.

⁹⁶ Ivi, p. 125.

⁹⁷ Ivi, p. 126.

⁹⁸ Ivi, p. 211.

⁹⁹ Cfr. É. Sadin, *Secessione. Una politica di noi stessi*, Luiss, Roma, 2023.

Frammenti di riflessioni speculari

Alvise Marin

Ci impegniamo nel mondo, indossando modelli che altri confezionano per noi. Cambiamo abito sociale a seconda delle occasioni, seppure con il sospetto che sotto la superficie non ci sia alcunché. Le differenti maschere che ci siamo abituati a indossare, sembrano voler dissimulare l'«apparato lacunare» che al fondo siamo. Se noi cercassimo di toglierle una ad una, ci ritroveremmo sempre con un'altra maschera ancora. Come scriveva Giles Deleuze: «dietro le maschere, dunque, sussistono ancora altre maschere, e la più nascosta cela a sua volta un nascondiglio, e così all'infinito. Non si dà altra illusione se non quella di mascherare qualcosa o qualcuno»¹.

Indossare una maschera è un'illusione necessaria, perché sostare nei pressi della lacuna che c'è in noi e che essa nasconde, non può darsi se non per Nessuno. «Tutto ciò che è profondo ama la maschera», scriveva Nietzsche, aggiungendo «Dammi ti prego una maschera ancora, una seconda maschera»². Non possiamo sopravvivere al nostro buco nero, se non filtrandolo attraverso l'impostura di una maschera, nell'inconfessabile segreto, ammissibile solo dall'*Übermensch* nietzschiano, che quest'ultima è anche l'unica e ultima verità, quella per cui dietro la maschera non esiste alcun volto della verità. Noi umani, di fatto, «*si può vivere solo dell'idea di una verità alterata. È il solo modo per vivere della verità. L'altro è insopportabile (proprio perché la verità non esiste)*»³.



Autoritratto del pittore Maurizio Bottoni.

¹ G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna 1972, p. 173.

² F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Adelphi, Milano 1981, pp. 47, 196, 197.

³ J. Baudrillard, *Simulacri e impostura*, PGRECO, Milano 2009, p. 54.

Un diffuso senso di derealizzazione si è impadronito dei nostri corpi, assorbiti passivamente nel metaverso digitale. La pervasività degli automatismi computazionali ci sta dis-individuando. La paura di non essere cresce e noi rincorriamo la nostra immagine allo specchio, per rassicurarci di esserci ancora. Ma oltre a questa, ci servono anche altri testimoni e allora postiamo in rete i nostri *selfie*, in attesa che qualcuno ci dia conferma della nostra esistenza. Tutto si gioca nel registro dell'immaginario e la nostra immagine allo specchio, come la sua moltiplicazione in rete, rimangono altro da noi, che rimaniamo alienati in esse. La rincorsa metonimica della nostra immagine, però, non può mai trovare fine, perché quello che la alimenta, è la pulsione scopica che punta al proprio soddisfacimento in assenza di oggetto, o meglio è sospinta da un oggetto che le sta alle spalle, quello che Lacan chiamava oggetto piccolo (a). Ci estenuiamo nella ricerca di qualcosa che è una lacuna, un punto cieco, che sta all'intersezione tra somatico e psichico e che risulta inarticolabile e irrepresentabile.

Il mistero della mia immagine allo specchio che mi incontra sempre come quell'altro da me, che non appare all'Altro da me, mi può angosciare. L'intero si divide in due e io osservo allo specchio la matrice del mio Ego, come insegna Jacques Lacan ne *Lo stadio dello specchio*, l'azione morfogena della quale fa sì che il mio Io incarni all'origine il medesimo statuto di copia che possiede la stessa immagine allo specchio. Ma un fondo d'incredulità ristagna e una sensazione di artificio e finzione avvolge la mia visione. L'origine del mio Io è altrove e il mio volto sconta la sua inversione speculare nell'immagine riflessa. «Io è un altro», sta a significare che il mio Ego è in origine un riflesso speculare confermato dall'Altro, segnatamente la madre, che tenendomi in braccio, mi indica allo specchio. L'Ego nasce quindi strutturalmente alienato, confermando la sua alienazione nel corso della vita, attraverso la sua identificazione con i riflessi immaginari che gli Io ideali, incarnati dagli altri (a'), mi rimandano⁴. Ma l'immagine altra del corpo, speculare e invertita, è anche quella che consente al *corps morcelé* del bambino, di essere tenuto assieme, fornendogli un'immagine corporea che tenga, e che non possa esplodere nella molteplicità di schegge di un futuro soggetto schizofrenico.

In fondo, l'identità di ognuno, è il suo raccontarsi. Un processo perciò, non una sostanza. Un racconto, per lo più immaginario, scritto a più mani, che tesse la trama del-

⁴ Qui si fa riferimento allo schema L elaborato da Jacques Lacan. Questo schema, composto da quattro elementi, rispettivamente S (soggetto), a' (altro immaginario), A (grande Altro, ovvero la struttura dei significanti) e a (Io). Gli elementi sono connessi da alcune frecce. Quello che qui interessa è la relazione speculare immaginaria, che si instaura tra a e a', la quale tende a spezzare l'asse simbolico tra A e S, cioè tra il sistema dei significanti e il soggetto inconscio sul quale essi si inscrivono. Relazione quest'ultima, solo a partire dalla quale può darsi desiderio del soggetto, come desiderio di riconoscimento da parte dell'Altro, laddove lungo l'asse immaginario, ogni via a questo desiderio viene sospesa, nella confusività speculare immaginaria tra a e a'. Vedi schema 1.

la nostra esistenza, e che contiene però molti capitoli censurati. Un racconto nel quale molti ci hanno messo le mani, a partire da quelle persone dalle quali, incontrandole, abbiamo ricevuto una nostra un'immagine riflessa, che assieme ad altre, è andata a comporre quel caleidoscopio immaginario che è il nostro Ego. Un racconto fatto anche da simboli, che segnano inconsciamente il nostro destino, a partire da quando si sono incorporati, attraverso la parola dell'Altro, nella nostra carne. Un racconto, infine, sbrecchiato dalle nostre pulsioni, che irrompono alle spalle della semantica del nostro Ego, creando degli apparenti vuoti di significato. Essere consapevoli di tutto questo, significa inabissarsi e trascendersi, per dar voce a un coro di voci, che nella loro estraneità, sono allo stesso tempo quanto di più intimo e nostro conserviamo.

Assumendo un'ottica lacaniana, potremmo dire, che allo specchio, due copie familiari e allo stesso tempo estranee, due volti conosciuti e allo stesso tempo sconosciuti, si guardano, alla ricerca di ciò che gli accomuna, senza mai poterlo trovare, perché parti non sovrapponibili di un tutto. Il mio occhio si perde abbacinato, senza che l'immagine che ho di fronte si faccia oggetto (*Gegen-stand, ob-jectum*), dandomi di conseguenza lo spessore di soggetto (*Sub-jectum*). L'incapacità di soggettivarmi a partire dall'immagine allo specchio, mi sospinge a scoprire che cosa ci sia dietro di essa. Se attraversassi lo specchio, mi troverei di fronte a un nuovo specchio e poi ad un altro ancora, in una sequenza infinita di superfici speculari, riflettenti la mia immagine che tende a diventare più piccola e lontana, più degradata, in una sequenza di copie di copie, tali da produrre un effetto di *mise en abyme*. Sono prigioniero delle superfici speculari, al di là delle quali non posso sporgermi, se non re-incontrandole di nuovo e di nuovo ancora, all'infinito. In ciò sta la profonda verità della superficie e «il vero mistero del mondo, *che* è ciò che si vede, non l'invisibile...»⁵. In questo attraversamento di specchi, trovo solo copie di copie, ovvero simulacri. Se nel Sofista di Platone, l'originale è l'Idea e il soggetto è già una sua copia, una copia-icona (*εἰκόνα*) dotata di somiglianza con il modello originale, a partire dall'immagine allo specchio, ottengo quindi una falsa copia, con la quale entro nel regno del simulacro (*φαντάσματα*), a causa della dissimilitudine della sua inversione speculare rispetto alla copia dell'originale dell'Idea.

Solo se io rifletto la mia immagine allo specchio, tramite un altro specchio, l'immagine di me che ottengo è la stessa che ne avrebbe un'Altra persona. Solo un'immagine doppiamente speculare mi ritorna la visione che l'Altro ha di me. Potremmo dire che è solo la finzione della finzione, ovvero un doppio registro di finzione, la copia della copia, che mi restituisce l'immagine che l'Altro ha di me nella realtà. Da ciò segue che l'autoritratto eseguito dal pittore, quando usava come modello l'immagine riflessa da uno specchio, era un ritratto speculare, ovvero il ritratto di un altro volto preso a modello, che era la sua immagine allo specchio e quindi, come copia di copia, era in origi-

⁵ O. Wilde, *Il ritratto di Dorian Gray*, Garzanti, Milano 1981, pp. 31, 32.

ne un simulacro. Se voleva dipingersi come l'Altro lo vedeva, quindi come una copia di sé, doveva utilizzare due specchi che, come già detto, riportavano la propria immagine speculare a quella vista dall'Altro. L'alternativa posteriore di usare a modello la riproduzione fotografica, lo ha portato a dipingere qualcosa che era già altro dall'originale, in quanto immagine tecnica, la quale, a differenza delle immagini tradizionali, risulta il prodotto di una scelta "a freddo" compiuta dalla *black box* dell'apparecchio fotografico oppure, oggi, di un'interpolazione algoritmica.

Frapporre l'immagine fotografica tra l'atto del dipingere e l'originale, significa che il soggetto che ne risulta dipinto sarà quello della foto e non il soggetto originale di cui essa è una riproduzione, perdendo in questo modo quell'innervazione e quella trama temporale dell'essere delle cose, che la fotografia, segnatamente quella moderna, tende in fondo a obliterare.

Scrivendo Benjamin, citando Orlik, che il dagherrotipo, che impressionava lastre d'argento, con una scarsa sensibilità alla luce, imponeva tempi di esposizione più lunghi, i quali restituivano la processualità dell'immagine piuttosto che il suo congelamento, e una sua maggior somiglianza con un ritratto dipinto: «La sintesi dell'espressione ottenuta mediante la lunga immobilità del modello, – dice Orlik a proposito delle prime fotografie, – è la ragione principale che queste lastre, di una sobrietà pari a quella di ritratti ben disegnati o ben dipinti, esercitano sull'osservatore un effetto più penetrante e più duraturo delle fotografie più recenti»». Continua Benjamin: «Il procedimento stesso induceva i modelli non a vivere proiettandosi fuori di quell'attimo, bensì a sprofondare nel suo interno; nel corso della lunga durata della posa, essi crescevano insieme e dentro l'immagine, il che è in netto contrasto con l'istantanea, la quale corrisponde a quel diverso mondo in cui, come ha acutamente notato Krakauer, da quella frazione di secondo in cui dura l'esposizione dipenderà "se uno sportivo potrà diventare tanto famoso da venir ripreso dai fotografi, per incarico dei settimanali illustrati". Tutto in quelle lontane fotografie, era predisposto perché durasse»⁶.

Le immagini fotografiche sembrano restituirci il mondo nella sua oggettività quando invece, come scrive Vilém Flusser, «l'"oggettività" delle immagini tecniche è un'illusione [...] esse rappresentano complessi di simboli molto più astratti delle immagini tradizionali. Sono metacodici di testi che non significano il mondo là fuori, bensì altri testi [...] L'apparecchio fotografico è programmato per generare fotografie e ogni fotografia realizza una delle possibilità *pre-disposte* dal programma dell'apparecchio»⁷.

La re-duplicazione delle immagini speculari dei nostri *selfie* in rete, sono copie di me che possiamo moltiplicare all'infinito, senza che mai possano restituire un corpo e un volto, ma solamente una loro copia come doppio invertito. Faccio viaggiare nel

⁶ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000, pp. 64, 65.

⁷ V. Flusser, *Per una filosofia della fotografia*, Mondadori, Milano 2006, pp. 13, 28, corsivo mio.

web il mio *selfie* come quel mio doppio distorto, che è la mia immagine allo specchio, la quale non può mai rappresentare fedelmente l'originale. Tutti i *selfie* che condivido nei social media in quanto speculari, ma anche tutte le foto in rete in quanto filtrate e fotoritoccate, non sono copie di originali ma simulacri che abbandonano qualsiasi referenza reale. Moltiplico i miei simulacri alla ricerca della seduzione e dello stupore altrui, «il simulacro puro e semplice della seduzione circola dovunque [...] come simulacro di affetto, simulacro di desiderio [...] *dispiegando il suo fasto e il suo* potere di fascinazione»⁸. Ma il simulacro, per Baudrillard come per Deleuze «non è una copia degradata, *in quanto* esso racchiude una potenza positiva che nega sia l'originale che la copia»⁹. L'assorbimento nella rete dell'originale fa sì che questo e la copia abbiano «la loro essenza ormai solo nell'essere *simulati*, cioè nell'esprimere il funzionamento del simulacro». Questo non significa che originale e copia diventino illusioni, in quanto «la simulazione designa la potenza di produrre un effetto»¹⁰. La rete, de-realizzando la realtà produce effetti di realtà e li produce attraverso la performatività del fittizio. Quest'ultimo è diverso dal simulacro, anzi sta in opposizione al simulacro, in quanto rimane imprigionato nella sequenza di copie di copie, la quale «deve essere spinta fino al punto in cui essa muta di natura e si rovescia in simulacro». Il simulacro agisce un nichilismo attivo per il quale saltano originale e copia e si compie l'eterno ritorno, «appunto perché tra l'eterno ritorno e il simulacro, vi è un legame tanto profondo che l'uno non può essere compreso senza l'altro»¹¹. A quel punto, come scriveva Nietzsche, «abbiamo tolto di mezzo il mondo vero: quale mondo ci è rimasto? forse quello apparente? ... Ma no! *Col mondo vero abbiamo eliminato anche quello apparente!*»¹².

Nella mia immagine speculare, io cerco inconsciamente la beanza che mi costituisce, ma che non posso rappresentare, ma solo asintoticamente avvicinare. L'identità del soggetto è infatti, in senso matematico, un punto singolare, ovvero un punto a cui ci si può avvicinare all'infinito, ma del quale non si può avere alcuna rappresentazione funzionale. Questo perché la funzione rappresentativa dell'io non rappresenta il soggetto, che è in sé e al suo fondo irrepresentabile e al quale ci si può avvicinare solo per approssimazione simbolica, ovvero attraverso le parole con cui l'Altro, ha nominato e marchiato quel soggetto, il compito del quale è quello di integrarle e soggettivarle. Il fondo del soggetto è un $1/0$, ma si potrebbe anche dire che è una $\sqrt{-1}$, ovvero non è rappresentabile simbolicamente se non per il tramite di un supporto fantasmatico. È infatti il fantasma inconscio che organizza il desiderio singolare del

⁸ J. Baudrillard, op. cit., p. 55, corsivo mio.

⁹ G. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2014, p. 230 corsivo mio.

¹⁰ Ibidem, p. 231.

¹¹ Ibidem, pp. 232-234.

¹² F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli, ovvero: come si filosofa col martello*, Adelphi, Milano 1988, p. 47.

soggetto, facendosi membrana tra Reale e Realtà, colmando in questo modo le lacune del tentativo di quest'ultima di stendere una rete simbolica sul Reale. La stessa matematica è costretta ad affidarsi al supporto non reale dei numeri immaginari cioè $\sqrt{-1}=i$ per poter far funzionare e rappresentare i suoi calcoli, reggendosi quindi la sua stessa struttura su fondamenta immaginarie. Lo stesso vale per il soggetto, sia nella forma dell'Ego (*moi*) che in quella del soggetto inconscio (*je*). Se il primo trova nell'immagine allo specchio, la forma ideale con cui contenere il Reale della molteplicità degli oggetti pulsionali, il secondo trova nel suo fantasma inconscio, il ritaglio di Reale che faccia da supporto alla Realtà, rendendola sostenibile.

L'autoritratto del pittore è qualcosa di diverso dalla riproduzione di un'immagine speculare o anche fotografica. Già in queste ultime, in ogni caso, non trovo solo i contorni del mio Ego ma anche del mio soggetto inconscio (*je*). L'immagine si ricostruisce davanti ai miei occhi secondo le coordinate della mia immagine corporea inconscia come se funzionasse come una macchia di Rorschach.

Quando l'artista si ritrae su tela egli vi proietta il suo fantasma inconscio, il cui alito evanescente spira tra i tratti del suo volto rappresentato, rendendoglielo familiare. Se l'immagine non fosse sostenuta dal fantasma inconscio, gli risulterebbe indifferente o estranea. Un tratto pittorico lo rappresenta intimamente solo quando fa tralucere quell'esterno che lo abita, quella estimità che sente risuonare dentro di lui. Le pennellate entrano in una risonanza emotiva profonda con lui stesso, solo quando aprano uno spiraglio su ciò che non si può rappresentare, in quanto perduto, in quanto Reale.

La fedeltà di un ritratto, non sta nella sua somiglianza con il modello rappresentato, ma nel suo riverberare nell'irrappresentabile *Das Ding*, la Cosa perduta. Esso mi rappresenta nella misura in cui le sue linee, per quanto astratte, siano la proiezione del mio inconscio, che nella sua fluidità, nel suo spostamento e nella sua metonimia, non riconosce la rigidità e l'univocità di una identità fissa, ma la plurivocità e la sintesi disgiuntiva di un'identità aperta, processuale e *in progress*.

Dipingendo, l'artista si ri-crea, ri-nasce, ridisponendo gli innumerevoli frammenti del suo sempre cangiante e sempre diverso caleidoscopio interiore, in una configurazione in divenire. Nei suoi gesti e nei loro esiti, egli ripete la differenza, senza limiti e senza fine.

Da un'altra prospettiva, l'immagine allo specchio è l'immagine distorta del proprio doppio, immagine idealizzata o rifiutata dall'Ego, con la quale posso arrivare a instaurare una lotta mortale, nel doppio movimento di volerle aderire adesivamente, ma allo stesso tempo di volerla distruggere. L'invidia narcisistica per l'immagine che non è me, e che segnala uno scarto da me, nel senso di una mia inadeguatezza nei suoi confronti, mi può condurre alla sua distruzione e in ultimo a quella di me stesso, incapace di sottrarmi alle superfici riflettenti che riproducono quell'immagine inarrivabile. Anche quando l'immagine del mio doppio mi risulta infedele, nel senso che la vedo rifletter-

mi in maniera inadeguata e insufficiente, posso arrivare ad agire nei suoi confronti una violenza iconoclasta. Tutto si gioca nel registro della mia immagine corporea inconscia, che comanda ciò che vedo allo specchio, proiettando il mio fantasma distruttivo sulla sua superficie. Lo specchio, nel quale le linee di riflessione si invertono deformando l'immagine vista dall'Altro, diviene l'incubatore della mia follia. Ma quell'altro da me che vedo riflesso nello specchio o nel *selfie* è diventato ormai me stesso e ogni fotografia che mi viene scattata, nella sua non specularità mi comporta sempre del disagio, perché non sono abituato a vedere una mia immagine che non sia speculare.

Nel romanzo *Il sosia* di Dostoevskij, la rivalità interiore tra i due Goljadkin, quello minore, la copia che è il sosia, e quello maggiore, Jakov Petrovič Goljadkin in persona, esplose nella malattia mentale, proiettando all'esterno del protagonista del romanzo, in un delirio allucinatorio, la propria copia speculare. La cura per Goljadkin, consisterebbe nel riappropriarsi del suo doppio, integrandolo nella propria personalità, soggettivandolo, in modo tale che il sempre possibile conflitto tra i due, rimanga contenuto in una dimensione interiore, e non venga agito all'esterno, in una battaglia mortale tra il sosia e l'originale.

I *selfie* che immetto nei circuiti social mi garantiscono un tempo eterno, il mio profilo mi sopravviverà e anche quando non ci sarò più, gli altri potranno continuare a vedermi nella mia effigie virtuale. Nel web non possiamo più morire, siamo costretti alla vita eterna. Postando immagini di me, inconsciamente desidero garantirmi l'immortalità. In rete i nostri *selfie*, i nostri ritratti speculari, non invecchiano mai, mentre noi deperiamo fisicamente. Possono sempre essere rivitalizzati con opportune tecniche di photoshop, che fermano lo scorrere del tempo, congelandolo in una simulazione di immortalità. I filtri che apponiamo alle nostre immagini nei social media, simulano la chirurgia estetica delle star che non ci possiamo permettere. Il mio Ego si fa vetrina di sé, in un montaggio la cui natura illusionistica è da tutti riconosciuta, ma da nessuno denunciata, perché ormai *così fan tutti*.

Ma l'immagine di me stesso e del mio privato funziona anche da biografia. Una biografia spesso simulata, artefatta, nella quale posso essere chiunque. Se il dipinto che ritraeva Dorian Gray, metteva a nudo, riflettendola, la sua ombra, nei social, quest'ultima, rimane occultata e la menzogna non è più denunciabile, in quanto posso raccontare e simulare quello che voglio, posso donare un tocco di eccentricità o di esotismo alla mia immagine, rimanendo fatalmente ancorato alla realtà della mia anonima vita.

La sovraesposizione dell'Ego alimenta i suoi tratti narcisistici in una inarrestabile idolatria di se stesso. Simulo o dissimulo immagini, idee e comportamenti per aumentare la mia luce riflessa. L'occhio di bue mi segue ovunque e io non scendo mai dal palcoscenico. È la mia stessa vita reale a uniformarsi al mio profilo social in una commistione tra finzione e realtà che ne sfuma i loro contorni, secondo quella precessione dei simulacri di cui parlava Jean Baudrillard. I *selfie* però non sono solo il precipitato di una postura narcisistica secondo Byung-Chul Han ma segnalano anche una muta-

zione ontologica: «non basta il narcisismo per cogliere l'essenza dei selfie. La novità del selfie riguarda il suo *status ontologico*. Il selfie non è una cosa, bensì un'informazione, una *non-cosa*.¹³

Rincorro e modifico la mia immagine social per sedurre il mio pubblico, allo scopo di strappare quanti più *like* è possibile. Giocandosi tutto sul registro dell'immaginario, quello che ottengo però non è un alimento per il mio desiderio ma per il mio godimento. Un Ego non relativizzato da una dimensione simbolica che lo contenga, ma avido di luce della ribalta, è un Ego fragile, preda di pulsioni e dis-interessato all'altro. Si vuole stupire l'altro e lo si fa con la diretta fb del proprio privato, in cui si esibisce il proprio quotidiano per un pubblico di voyeuristi. La mia immagine in rete è falsa non tanto perché irreale, ma in quanto reale e irreale sono indistinguibili: «il reale e l'irreale sono sempre distinti, ma la distinzione tra i due non è sempre discernibile: si ha il falso quando la distinzione tra il reale e l'irreale non è più discernibile. Ma non appena si ha il falso, il vero a sua volta non è più decidibile. Il falso non è un errore o un disordine, ma una potenza che rende il vero indecidibile [...] L'immaginario non è l'irreale, ma l'indiscernibilità del reale e dell'irreale. I due termini non si corrispondono, restano distinti, ma non smettono di scambiarsi la loro distinzione»¹⁴.

Oggi il ritratto di sé, nella sua unicità e autenticità, non esiste più, smarrito nella infinita riproduzione delle nostre immagini che veicoliamo in rete, con le quali la quantità si sostituisce alla qualità: «Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi»¹⁵. Mancando loro la durata, queste immagini non lasciano alcuna traccia, scivolano via nell'anonimato, mentre io continuo a produrle, sospeso in un'altalena immaginaria che trova il riconoscimento dell'altro solo per brevi istanti. Non riandiamo mai con la memoria o a rivedere i nostri selfie o i nostri *reel* che durano un breve spazio temporale, perché essi nascono già morti, risucchiati immediatamente dall'*Acheronte* della rete: «i selfie non vengono fatti per essere conservati. Non sono un medium del ricordo. Non se ne fanno neppure delle copie. Come ogni informazione sono vincolati all'attualità. Qui le ripetizioni non hanno senso. Il selfie vengono presi in considerazione una volta soltanto, dopodiché il loro status equivale a quello di un messaggio già ascoltato sulla segreteria telefonica»¹⁶. Nel *selfie* il tempo tende a disgregarsi e a risolversi in una serie di punteggiature di presente prive di «qualsiasi continuità narrativa [...] Il selfie annuncia la scomparsa dell'essere umano munito di un destino e di una storia. Esso mette in risalto un modo di affrontare la vita che si concede giocoso all'attimo. *I selfie non sono mai a lutto*»¹⁷

¹³ Byung-Chul Han, *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale*, Einaudi, Torino 2023, p. 39.

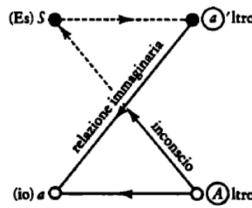
¹⁴ G. Deleuze, *Pourparler*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 80.

¹⁵ W. Benjamin, op. cit., p. 23.

¹⁶ Byung-Chul Han, op. cit., p. 39.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 40-41.

Con i volti simulati e ammiccanti dei social media non si entra mai in quella relazione con il volto dell'Altro che, come scriveva Levinas, «è immediatamente etica. Il volto è ciò che non si può uccidere: o, almeno, ciò il cui *sensu* consiste nel dire: “tu non ucciderai”»¹⁸. La riproducibilità tecnica del nostro volto nel web, gli fa perdere ogni valenza etica, sancendo quella “crisi della presenza” che gli fa assumere quel tono estetizzante che sta al di là del bene e del male, indifferente e insensibile al proprio e all'altrui corpo, sempre più dis-impegnati dalla realtà esterna e quindi sempre più de-realizzati: «l'atto stesso del vedere viene delegato all'apparecchio. La possibilità di una successiva rielaborazione digitale indebolisce il legame con il referente, anzi rende impossibile una *dedizione alla realtà*. Scollata dal referente, la fotografia diventa autoreferenziale»¹⁹.



Schema 1.

¹⁸ E. Lévinas, *Etica e infinito. Il volto dell'altro come alterità etica e traccia dell'infinito*, Città Nuova, Roma 1984, p. 100.

¹⁹ Byung-Chul Han, op. cit., p. 37.

L' autoritratto politico nel contemporaneo. Fenomenologia e funzioni

Pietro Saitta

Ha senso discutere genericamente di un autoritratto del politico? Probabilmente no, nella misura in cui è necessario specificare perlomeno se ciò di cui parliamo è un corpo, oppure un sostantivo privo di un referente fisico; ossia se discutiamo di un'idea del mondo rapportata ad azioni, oppure a ulteriori tipi di idee limitate nell'estensione, tutte però ugualmente connesse alla gestione di ciò che è tanto pubblico quanto individuale, ma pur sempre posto in relazione agli altri. Ovvero a un insieme vasto e solo limitatamente conoscibile di individui, che vivono dentro spazi più o meno chiaramente delimitati da confini e resi uniti tra loro per mezzo legami in gran parte immaginari (ossia da costrutti spesso del tutto antistorici come il sangue, l'origine o l'etnia), esposti a forme materiali di soggezione oppure a vincoli di interesse, oltre che a configurazioni giuridiche dotate di un qualche tipo di legittimità.

In caso scegliessimo di parlare di corpi, ossia di persone che si ritraggono, ci troveremmo inoltre di fronte al pluralismo di tali corpi politici e, dunque, dei modelli di autorappresentazione su cui esercitare lo sguardo. In una condizione, per giunta, in cui a essere politici sarebbero evidentemente anche la scelta di autoritrarsi, il modo di farlo e il canale prescelto.

Per di più occorrerebbe chiarire se, in ragione del quadro tecnologico e culturale in cui la discussione matura, per autoritratto occorra definire solo le immagini di sé catturate dai protagonisti e poi diffuse online, oppure se convenga guardare all'insieme delle immagini, dei gesti e delle parole fatte succedere nel corso di una carriera politica e volte a produrre una rappresentazione organizzata del proprio personaggio.

A semplificare parzialmente il quadro, a ogni modo, sta proprio la certezza che l'autorappresentazione pubblica del soggetto che svolge un ruolo politico non è mai un atto spontaneo e implica sempre volontarietà e progettualità. Queste ultime andrebbero inoltre sempre declinate al plurale, perché se è vero che esiste il problema di una rap-

presentazione congruente nel tempo del Sé del personaggio (per quanto soggetta anche a trasformazioni dipendenti dai mutamenti nel quadro politico, dai ruoli pubblici svolti dall'individuo o dalle sue fasi biografiche) è altrettanto vero che ogni comunicazione pubblica ha luogo entro situazioni specifiche, che richiedono trasmissioni di senso adeguate ai differenti casi. La coerenza delle rappresentazioni, dunque, non è davvero un obbligo. A contare, potremmo dire, è la media delle rappresentazioni, non ogni singola interpretazione.

Se l'autorappresentazione è sempre organizzata (salvo, naturalmente, il caso di incidenti, come per esempio l'ingresso in scena nel corso di una diretta di un elemento imprevisto che ridicolizza il soggetto emittente) questa andrebbe dunque vista come un testo dotato di una struttura ricorrente o, praticamente, di una "grammatica". L'autorappresentazione andrebbe cioè considerata come una comunicazione composita, ossia munita di elementi semantici espliciti e impliciti; di segni dunque volontari, oltre che, come avviene nel caso dei video, di natura linguistica e paraverbale, distinti inoltre da alcune regolarità di impiego. Le immagini, dunque, sono spesso accompagnate da parole, toni e ammiccamenti caratterizzati da riferimenti e allusioni appropriate tanto al personaggio che costruisce l'autorappresentazione quanto al suo pubblico di elezione. Oppure, se non altro, da combinazioni di immagini e parole risonanti con la sensibilità media di quest'ultimo, anche al di là della conoscenza che lo spettatore ha degli elementi puntuali della comunicazione che riceve.

Elementi come l'abbigliamento, l'esposizione di manifestazioni corporee come rughe, occhiaie o pelle tirata e lucida, oltre che i toni della voce, i riferimenti diretti agli avversari così come a elementi della cultura bassa o alta, insieme ad ammiccamenti e toni teatrali che possono contraddire vistosamente ciò che il politico esposto sta affermando, costituiscono la base contemporanea di un'autoritrattistica complessa, che impiega differenti canali e media incentrati sull'immagine fissa o in movimento. In questa offerta gli elementi non comuni, ossia di dubbia decifrabilità, sono spesso rinvenibili e servono a rendere le comunicazioni – ossia le rappresentazioni e i ritratti di sé stessi – non banali e, perciò, capaci di ridestare ogni volta l'attenzione e la curiosità del pubblico (quello di riferimento in particolare, ma non solo esso). Tuttavia questi elementi incomprensibili o bizzarri devono essere presenti in numero bilanciato e adeguato alla sofisticatezza presunta della platea di riferimento. Lì ove quest'ultima è immaginata dagli autori di un messaggio nei suoi tratti culturali generali e medi.

L'ultimo punto ci aiuta inoltre a ricordare che, per quanto pubblici, gli autoritratti non rispondono a intenti universalistici. Non sono concepiti cioè con l'intenzione, oppure con l'ingenua speranza, di potere parlare a tutti allo stesso modo. L'autoritratto postula infatti platee differenti su cui generare effetti diversi tra loro, volutamente positivi per alcuni e negativi per altri. Inoltre, nel quadro delle possibilità tecnologiche attuali, è proprio questa diversità reattiva che si ricerca attraverso le immagini. Lo scontro prevedibile che deriverà dalle differenti reazioni e il loro farsi flusso di discorso costituiranno anzi lo spazio "politico", inteso come insieme di impressioni, emozioni

e connessioni logiche che l'emittente aspira a riattivare tra i propri sostenitori. Queste sollecitazioni possono operare come segnali volti a indicare direzioni culturali; oppure possono svolgere la funzione di promemoria relativi a temi identitari e ad altri valori ritenuti validi per la connessione sentimentale e, a suo modo, anche "razionale" (per l'ap-punto, politica) con la popolazione individuata come bersaglio dal soggetto che agisce.

L'autoritratto contemporaneo, inoltre, può prescindere da quell'imperativo della solennità rinvenibile a partire quantomeno dal Rinascimento nelle immagini relative a uomini e donne di potere. Può discostarsi, cioè, dall'insieme di motivi assai tipici richiamati nelle posture e nelle ambientazioni di ritratti pittorici, ma successivamente anche fotografici, come quelli di monarchi, papi e persino alti funzionari, come per esempio i prefetti o i semplici rettori di università. Le odierne rappresentazioni del soggetto di potere, inoltre, non devono essere obbligatoriamente ufficiali e possono essere ironiche, leggere e discostarsi dall'obbligo, sottinteso nella ritrattistica classica, di tracciare un nesso tra il soggetto ripreso e il potere stesso. In stagioni che sono attraversate da un sentimento avverso alla politica, anzi, queste immagini devono spesso dissociare il soggetto che si autoritrae dal ruolo che occupa.

In opposizione ai ritratti classici, in questi casi le pose del soggetto possono essere disarmoniche, gli inestetismi del corpo possono essere esibiti, le ambientazioni possono essere del tutto mondane o persino sordide e, nel caso di video e dirette realizzate per i social media, i toni e le espressioni del soggetto possono essere addirittura pecorecci. Così, in particolare nel caso delle democrazie, il soggetto di potere sente frequentemente di do-versi ritrarre attraverso mezzi e tecnologie comuni e alla portata di ciascuno, impiegando anche codici comunicativi e grammatiche dell'immagine personale altrettanto diffuse. In tal modo possiamo dire che se la ritrattistica classica doveva sempre rimarcare la differenza e il sovrappiù dell'individuo rappresentato (in termini di potere, di virtù etc.), quella contemporanea deve preferibilmente suggerire la somiglianza.

Sono evidentemente le differenti forme della legittimità poste alla base dei modi di riproduzione iconografici dei corpi di potere a determinare questo esito. Le immagini prodotte in epoche classiche denotano infatti una legittimità del soggetto ritratto che deriva dalla forza militare, dall'ereditarietà dei titoli o, qualora si sia già dentro un regime parzialmente democratico (magari con limiti all'elettorato attivo e passivo legati al censo), obbligata a manifestarsi secondo modalità rigidamente costrette dalle strutture di un *habitus* alto-borghese che era anche inseparabile dai ruoli di potere. Le forme contemporanee della legittimità appaiono invece dipendenti e situate nella volontà "popolare", ossia quella degli elettori senza più limiti alle proprie prerogative di espressione politica. A ogni modo, la ritrattistica classica sopravvive, pur non mostrandosi in condizioni solide. Sia pure ritualisticamente, e spesso con inceppature, essa mantiene comunque le sue caratteristiche quando il soggetto rappresentato riveste ruoli istituzionali molto specifici. È questo per esempio il caso dei ritratti dei presidenti di repubblica oppure dei vertici di importanti istituzioni nazionali o sovranazionali che prevedono carriere tecniche, interne all'istituzione stessa ed estranee ai bagni di folla e alla

relazione con le masse. Ma, forse curiosamente, questo è anche il caso dei premier o dei detentori di altre cariche elettive – ossia di soggetti che in differenti momenti sono stati spesso anche autori di autorappresentazioni “scomposte” e che hanno impiegato queste stesse raffigurazioni per acquisire consenso, essere eletti e conseguire il ruolo odierno. Si può dunque asserire che dopo tutto l’istituzione struttura ancora la rappresentazione e che, per lo meno *tendenzialmente*, in rapporto al possesso di certe cariche, la possibilità di autoritrarsi liberamente si riduce.

È questa, comunque, un’affermazione che conosce degli importanti *caveat*: per esempio quelli posti da un presidente come Trump, che non ha mai rinunciato alla “libera” espressione di sé e all’impiego dei social media; oppure di un ministro degli interni come Salvini, che ha coltivato anch’esso le medesime pratiche. L’enfatizzazione della nozione di libera espressione serve a dire, semmai vi fosse bisogno di ripeterlo, che nessuna di queste immagini, parole e video è spontanea e che, anzi, la loro messa in circolazione segue tempistiche e finalità legate alle situazioni. Ciò consente di osservare anche che mentre la ritrattistica classica doveva durare, quella contemporanea è per lo più effimera. Ossia è inserita in un flusso continuo di immagini e contenuti che svaniscono rapidamente e, probabilmente, lasciano nella maggior parte dei casi poca o nessuna traccia specifica negli spettatori; ma che possono però essere anche archiviati, recuperati e riorganizzati da soggetti estranei alla platea dei sostenitori per finalità diverse, come per esempio la produzione di filmati polemici da impiegare in fasi successive dello scontro politico. Ma in modo forse anche più importante, da tutto questo deriva anche che il soggetto di potere contemporaneo, a differenza di quello classico, può liberamente fare mostra di essere scisso e scegliere di rivestire il proprio ruolo in modo sì continuo, ma allo stesso tempo intermittente. Cioè a esso è consentito – e, anzi, sente regolarmente il dovere strategico di farlo – di mostrare un distacco dal proprio ruolo. Sempre in termini tendenziali, entro la cornice insieme semiotica e valoriale della contemporaneità si osservano pertanto interessanti inversioni delle priorità esibite dal detentore di cariche. Attraverso le rappresentazioni di sé, questo soggetto ideale suggerisce che il potere non è esattamente la sua persona e che, anzi, questa persona – la sua natura, i suoi interessi, il suo *habitus* etc. – sia sostanzialmente identica a quella di chi sta tra il pubblico e non riveste un incarico politico. Il flusso di immagini legate a un quotidiano extra-istituzionale e spesso domestico (come i pasti semplici e popolari consumati a casa, il divano dopo una giornata di lavoro etc.) che tale soggetto produce e autoproduce intende anche indicare alla platea di riferimento che egli è mentalmente collocato in un asse temporale e prospettico che è quello della vita delle persone comuni e non l’altro – in fondo illusorio – della lunga, lunghissima durata istituzionale. Per quanto il rapporto politico sottinteso con questa platea implica certamente una durata del personaggio, il quale emana non a caso un flusso continuo di immagini di sé, finalizzate alla produzione di una familiarità senza reciprocità. Lì ove la familiarità – ossia l’essere parte di un orizzonte affettivo dell’elettore-spettatore – implica l’attesa di una longevità delle parti coinvolte nella relazione; ossia di un rapporto politico e di un voto che si rinnovino costantemente nel tempo.

Come risulterà ovvio, la cornice tecnologica contemporanea è caratterizzata dalla possibilità di affiancare ai media tradizionali e ai loro “filtri” (costituiti da selezioni redazionali, da temi imposti, da confronti con ospiti potenzialmente in grado di rubare la scena etc.), l'autogestione della produzione e della messa in circolo di immagini di sé nello spazio comunicativo. Il corpo del familiare-politico ha dunque la possibilità di farsi saga e prodotto seriale, se non *soap-opera* o addirittura sceneggiata popolare, tradate però in formato digitale. In questo senso il politico comunicatore prende a prestito una molteplicità di elementi e caratteristiche dai differenti prodotti culturali della propria epoca, realizzando degli ibridi iconografici che rendono nulle le tradizionali separazioni tra professioni e ambiti della vita collettiva. Non soltanto – com'è ormai di rara banalità affermare – lo spettacolo si fa società, ma sono le occupazioni, gli status e i ruoli a ibridarsi, facendo del politico un attore, un regista, un modello e un *vlogger*; oppure trasformando la politica in sfondo per storie che non hanno idee e misure di governo come centro e ragione di una presenza nello scenario pubblico, ma l'individuo politico stesso (con modalità e canali che coincidono con quelli riservati dalla cultura popolare alle celebrità o ai Vip). In alcuni casi – per lo più locali, ma non solo – trasformando elementi della stessa attività politica – per esempio quella tradizionale del “porta a porta”, ossia della visita agli elettori – in uno strumento promozionale di marchi, negozi, stabilimenti balneari, discoteche etc. A margine si può così osservare che se la ritrattistica classica del potere era connessa alle tendenze di un tempo e celebrava, oltre al soggetto, lo sviluppo di una nazione, di una società di corte, di una buona società, di buone maniere, del lusso e degli agi, quella contemporanea registra e legittima la fine delle solennità, delle ingessature e della funzione politica come attività incentrata principalmente sulla responsabilità. Segnala inoltre la saldatura tra politica e mercato; inoltre mette in mostra i cambiamenti nei processi di formazione delle clientele e asseconda persino l'imperativo fittizio della trasparenza.

Quest'ultima è una parola chiave per l'esercizio contemporaneo della funzione politica di marca istituzionale. Essa indica la trasparenza dei conti, la possibilità di dar conto della gestione economica, dei processi burocratici etc. È l'artificio semantico e, in ragione della sua impossibilità tecnica, ontologicamente democratico-populista, dell'amministrazione come “palazzo di vetro”. L' autoritratto contemporaneo, che è un testo culturale non-solipsistico ed è anzi saldamente intrecciato nel tempo in cui viene prodotto, si fa dunque carico di questo imperativo scopico. L'individuo politico si autoritrae perciò in un'infinità di situazioni, persino le più private. Se Luigi XIV poteva essere visto solo da pochi intimi mentre amministrava e, contemporaneamente, espletava le sue funzioni corporali, un politico italiano può ritrarsi seduto sul gabinetto mentre legge un quotidiano, per essere così visto da milioni di cittadini. Ugualmente un suo collega può ritrarsi mentre coltiva la propria clientela di piccoli imprenditori e bottegai; oppure mentre perseguita mendicanti o immigrati, compiendo magari egli stesso una pletora di reati e abusi, certo comunque di trovare del pubblico plaudente e di generare altresì discorsi dedicati alla sua persona, familiarità, fidelizzazioni etc. E via dicendo col novero infinito di situazioni

e possibilità, insieme espressive e strumentali, che contesti e immaginazione mediale suggeriscono al politico o, più facilmente, agli addetti del suo ufficio comunicazione.

A quest'ultimo riguardo, se la ritrattistica classica vedeva nell'artista l'attore centrale del processo (accanto al committente e al suo stuolo immediato), quella contemporanea appare più come un fatto tecnico e di squadra. Certamente restano sullo sfondo elementi vagamente "artistici", come per esempio in alcune rare occasioni le inquadrature, il montaggio, la scenografia, la trama entro cui si colloca l'immagine del giorno (la "storia" sarebbe forse il caso di chiamarla, assecondando il lessico icastico di alcuni social media) o, nel caso di video e dirette, la capacità mostrata dal soggetto che si ritrae di improvvisare e recitare essenzialmente a soggetto. Tuttavia la ritrattistica contemporanea assume il proprio senso in relazione a elementi come gli algoritmi, il funzionamento e il formato delle specifiche piattaforme; oltre che a quelli dei linguaggi individuali come appropriati ai diversi pubblici delle differenti piattaforme stesse e, in generale, alle combinazioni tra immagini e parole maggiormente adatte alle situazioni che fungono da pretesto per la comunicazione. Ciò fa sì che la rappresentazione sia probabilmente ancora più soggetta a forme di standardizzazione che in passato, lì ove, sia pure nei limiti della grammatica pittorica vigente in un'epoca e delle consuetudini ritrattistiche, il ruolo dell'artista era centrale proprio perché era la sua mano a potere fare la differenza. Nel contesto attuale esistono ancora spazi di innovazione stilistica, ma questi sono probabilmente ridotti rispetto a epoche più remote. Nell'epoca dei social media è il canale impiegato a costringere la comunicazione e le innovazioni possono essere compiute solo entro i limiti tecnici predisposti, e periodicamente superati, da soggetti come gli sviluppatori delle piattaforme, che sono però collocati al di fuori della cerchia posta sotto il controllo del politico. Così malgrado esistano anche i comunicatori fluviali, capaci di realizzare lunghe dirette, in generale ciò fa sì che la comunicazione debba farsi per lo più breve per non superare il tempo ridottissimo imposto da gran parte dei canali. E anche che, oltre a farsi brevi, queste comunicazioni non appaiano particolarmente complesse per non sfidare la pazienza dello spettatore, per essere idonee ai tempi supposti di durata della sua attenzione e anche al suo livello culturale immaginato. L'esito pressoché obbligato è che rappresentazioni e autorappresentazioni debbano oscillare per lo più tra i canoni della leggerezza, della riproduzione di stereotipi, della polemica (sarebbe forse meglio dire del *dissing* e del *blasting*) e, in alcuni casi, di quelli legati al corpo (non importa se bello o brutto, se agghindato mediocrementemente o con abiti e accessori sgargianti). In questo modo, peraltro, accade che la politica smetta di essere la più importante delle attività umane e diventi così un campo come un altro tra i mille che intersecano la vita e gli sguardi sociali e individuali.

In questo quadro ciò che resta del classico – inteso come epoca – non è dunque la politica, ma il teatr(in)o, la visione e la catarsi. Non l'“uomo come animale politico”, dunque; ma – con una ripartizione diseguale dei ruoli – l'umano come attore, creatore di situazioni e, in misura prevalente, spettatore di rappresentazioni di cui non gli è generalmente dato di riconoscere i legami concreti con la propria vita.

Interrogo le tue fotografie

Annelisa Alleva

Ho cominciato a pubblicare le prime poesie su rivista nel 1983, ma parecchio più tardi, nel 1996, ne ho raccolte alcune in un volume¹. Tante, la maggior parte, sono rimaste nel cassetto per anni.

Ho preso a scrivere poesie più regolarmente dopo la laurea, quando sono andata con una borsa di studio a Leningrado nell'anno accademico 1981-1982.

Ero stata anche a Praga nell'inverno 1978, e prima a Brno, in Moravia, nell'estate del '78.

Il ricordo del periodo vissuto nella casa dello studente che si chiamava "Vetrník kolej" ("La girandola", perché stava in alto, e vi tirava un vento forte), a Praga, è presente in «Una stanza per ogni due ragazze»: ²

Una stanza per ogni due ragazze
nel lungo corridoio del collegio,
a Praga. La compagna dalla bocca
fulva di carota, che rientrava con
il solito cappello alto all'antica.
Libuše accanto, scoiattolo biondo
iscritto al terzo anno di filosofia.
Krisula, dalle vestaglie di raso,
che si comprò una coppia di piumini

¹ Annelisa Alleva, *Mesi*, Galleria Centofiorini, Civitanova Marche 1996, con dodici disegni di Ruggero Savinio.

² A.A., da «Una stanza per ogni due ragazze», *Aria di cerimonia*, Centofiorini, Civitanova 2000, con quattro acqueforti di Ruggero Savinio, p. 27.

prima di tornare a Alessandropoli.
Brigitte di Dresda al piano di sotto,
per la quale cucirono con l'oro
su un nastro le compagne i loro nomi,
e la posta per lei si accumulava,
senza che nessuno la prendesse. [...]

Leningrado è presente nella sezione “Pietroburgo la pallida” all’interno della raccolta *Istinto e spettri*³, per esempio qui:

Tornavi in collegio la sera
e la tua porta era chiusa.
Allora chiamavi: “Valja!”,
affacciata sulla rampa delle scale.
“Arrivo!”, rispondeva la compagna,
interrotto il tè col figlio del rettore
della sua cittadina, e rombava giù,
sul grembiule lo scialle rosso dei capelli,
sui denti l'oro dell'ipocrisia,
fra consigli, chiacchiere e raccomandazioni
porgendoti la chiave. [...]

Sulla riva del lago di Ohrid viene tirata in secco la barca descritta in questa poesia, tratta da *Aria di cerimonia*⁴:

Guizza come lenza impennata all'improvviso un lampo,
risuona sull'acciottolato della spiaggia un tuono,
tirato in secca a fatica. [...]

In mezzo vi correva la lettura di tanta poesia russa attraverso una figura di professore poeta molto speciale: Angelo Maria Ripellino.

La mia poesia di quel periodo è visiva, concreta, e allo stesso tempo metaforica. Qualche volta non è un solo oggetto a rappresentare un sentimento, uno stato d'animo, ma una serie, che crea una scena interamente metaforica.

Così avviene in due poesie:

Nelle mie preghiere intravedi
il reticolato di una gabbia, e ti allontani

³ A.A., da «Tornavi in collegio la sera», *Istinto e spettri*, Jaca Book, Milano 2003, p. 46.

⁴ A.A., da «Guizza come lenza impennata all'improvviso un lampo», *Aria di cerimonia*, p. 23.

Interrogo le tue fotografie

affidandomi al chiavistello dell'attesa.
Non capisci che quando sarà l'ora
sputeremo l'anima come un cucù.
L'orologio ci lascerà fuori dalla porta,
e non avremo più dove volare.⁵

Per sfuggire a questa pena
annodo strisce di lacrime
che lascio scivolare nella notte.
Aggrappata scendo anch'io
lungo le guance, dopo aver limato
col singhiozzo ciglia silenziose.
Ha due piccole finestre la mia cella,
due funi di pari lunghezza.
Per sfuggire a questa pena
orbite buie abbandono
nel cortile dell'aria.⁶

Ne *L'oro ereditato*:⁷

Dalla strada, la pioggia, sempre tornavo a te,
ma tu mi lasciavi alla porta.
Allora cominciai a pensare a un'altra casa.
Come la tua, però, doveva avere il ventre ampio,
con tante tasche, da poter contenere sigarette,
fogli, penna, soldi nella stessa giacca.
La biancheria, dall'antro aperto della bocca,
doveva essere stata da tempo ritirata,
e quella rimasta era ingiallita di fumo.
Avrei trovato altre poltrone morbide
sulle quali abbandonarmi di rado,
ma sempre dovevano essere più stanche
delle mie ginocchia. A un nuovo attaccapanni
avrei proteso le braccia, ma doveva essere alto
quanto basta a stendermi tutta, e saldo tanto
da resistere ai miei salti. Le finestre dovevano

⁵ A.A., «Nelle mie preghiere intravedi», *L'oro ereditato*, Il Labirinto, Roma 2001, con 2 gouache in copertina e sul retro di Titina Maselli, p. 31.

⁶ A.A., «Per sfuggire a questa pena», *Istinto e spettri*, p. 20.

⁷ A.A., «Dalla strada, la pioggia, sempre tornavo a te», *L'oro ereditato*, p. 23.

guardare lontano, e restituire il cielo con l'azzurro.
Le tende pesanti. La luce sarebbe passata dalle mani,
dalla pelle trasparente. Così simile a te
doveva essere il mio amore, che ancora
una volta tornai a te, senza le chiavi.

Lo stato di prigionia è paragonato a un viso. È la sofferenza stessa a oggettivarsi e a fornire strumenti di evasione.

Un'altra:⁸

Ogni mattino i dubbi sul tuo amore.
S'agrovigliano i vestiti stesi a sera.
Slabbrati invocano baci dalla sedia
ingannando l'attesa con un mimo.

L'adolescente è attore, ama interpretare più parti e qualche volta invertire i ruoli:⁹

Questa notte hanno montato il teatro
sotto le nostre finestre.
Io protestavo contro le voci.
Nel lenzuolo mi rivoltavo da spettro.
Poi mi sei apparso all'improvviso,
insinuandoti come un addetto.
Fra noi era il distacco della scena.
In vita amavi brillare
avvolto dalla penombra.
Io invocavo il riposo, tu la luce
artificiale della recitazione.
Anche oggi il tuo è il tempo dell'attore.

Oppure:¹⁰

Stanotte ho sognato
che mi chiamavi da New York.
Per un istante la situazione
si era capovolta: eri tu
che tremante mi cercavi
solo per sentire la mia voce. [...]

⁸ A.A., da «Ogni mattino i dubbi sul tuo amore», *Istinto e spettri*, p. 16.

⁹ A.A., «Questa notte hanno montato il teatro», *Istinto e spettri*, p. 125.

¹⁰ A.A., da «Stanotte ho sognato», *L'oro ereditato*, p. 13.

Interrogo le tue fotografie

Lo smarrimento amoroso è un gioco in cui si tenta di coinvolgere l'altro, o gli altri.
Ancora da *L'oro ereditato*:

[...] Col filo imbastivo
una maschera che ti piaceva.
E ora la tua fine da guitto, a Carnevale.¹¹

Aspetta, ho ancora da dirti qualcosa,
ogni giorno mi viene in mente
un nuovo nome col quale firmarmi.
Oggi, ti prego, giochiamo a fare
tu lo zar Ivan, io il principe Kurbskij.
Tu avresti lo stile ampolloso e solenne
di Ivan, appreso dai testi sacri nell'infanzia,
io invece... io vorrei scriverti
come una moglie barbaramente imprigionata:
"Mio signore, mio tutto, Vi scongiuro...",
ma questa volta ho deciso
di essere il fiero principe Andrej Kurbskij.¹²

M'incantava la sobrietà di quelle vetrine.
Di nascosto camminavo nelle sue scarpe enormi,
mi specchiavo in giacche abbondanti,
camicie dalle maniche rimboccate; [...]¹³

Non capisco perché la fatina
che ti prenota i biglietti d'aereo
nella sotterranea agenzia di un grattacielo
non sia capace di trasformarmi
in un oggetto tascabile, ridurmi
al punto da annullare la tariffa. [...]¹⁴

Le maschere sono libresche, derivano da esperienze di lettura. La Tat'jana puškiniana di *Onegin*, per esempio, non è solo una ragazza di provincia, sognatrice, ma anche un'eroina condizionata dalla lettura dei romanzi sentimentali dell'epoca. Leggendo si prepara all'incontro con Onegin. Allo stesso modo Anna Karenina (che in una delle prime

¹¹ A.A., da «Tu eri per me Giuseppe Gatti», *L'oro ereditato*, p. 56.

¹² A.A., «Aspetta, ho ancora da dirti qualcosa», *L'oro ereditato*, p. 20.

¹³ A.A., da «M'incantava la sobrietà di quelle vetrine», *L'oro ereditato*, p. 48.

¹⁴ A.A., da «Non capisco perché la fatina», *L'oro ereditato*, p. 28.

versioni del romanzo si chiamava Tat'jana), dopo aver incontrato Vronskij s'immerge nella lettura di un romanzo, e Tolstoj accenna al fatto che, se non si fosse suicidata per amore, sarebbe potuta diventare una scrittrice.

Dietro le mie poesie è presente il romanzo, inteso come lettura di romanzi, elemento narrativo intrinseco alle mie poesie, e anche come avventura.

Nei versi che seguono, rievoco la vita della scrittrice cinquecentesca Isabella Morra:¹⁵

[...] Invocavi il padre, il suo cavallo o battello,
ma lui non ti rispose. Non accorse, non usò
da messo il polverone degli zoccoli ferrati.
Mai capisti che era lui il tuo Barbablù.
Come nella fiaba di Perrault, a te, Isabella
Morra, era proibito usare solo una chiave,
penetrare solo in una certa stanza,
pena: il sangue. Invece schiudesti l'amore.
Lei, nella fiaba, fu salvata dai fratelli;
tu in loro, dai nomi shakespeariani,
trovasti i tuoi guardiani efferati.

Puškin, nella vita, morrà a seguito di un duello nel 1837, ma aveva già descritto la morte per duello di Lenskij, personaggio antagonista di Onegin nel suo romanzo in versi *Evgenij Onegin*.

Tommaso Landolfi, che si era formato sui romanzi russi soprattutto dell'Ottocento, e sui poeti da lui tradotti, tendeva a emulare l'elemento romanzesco, modellandosi in vita, per esempio, sul giocatore dostoevskiano.

Immedesimazione nella lettura e innamoramento hanno in comune l'immaginazione, che trasfigura la realtà.

Ne *L'oro ereditato*:¹⁶

Qualche volta mi mostri il mattino
per richiuderlo sotto chiave
in uno scrigno polveroso.
Come un cieco, bendata, io cammino,
senza concedermi che uno sguardo sbieco.
La luce, quei denti da mastino.

Ancora:¹⁷

¹⁵ A.A., da «È arrivata la signora, ma la chiave», *Astri e sassi*, Atelier Arte, Matera 1999, p. 20.

¹⁶ A.A., «Qualche volta mi mostri il mattino», *L'oro ereditato*, p. 26.

¹⁷ A.A., da «Ma la tua specialità erano gli angeli», *L'oro ereditato*, p. 53.

Interrogo le tue fotografie

[...] Manicomi di chilometri, sugli occhi il velo
dell'esilio, le caviglie strette in ceppi.
Isolati dalla giovinezza e privati dei difetti
angeli eravamo, solo angeli.[...]

Nell'opera in versi e in prosa Marina Cvetaeva descrive l'amore sempre come un sentimento pervasivo, totalizzante. Sonečka Gollidej, protagonista de *Il racconto su Sonečka*, era una sua amica attrice. Sonečka, che teme di non vivere a lungo, è una giovane donna che ha più bisogno di amare che di essere amata, e lo riafferma continuamente. Marina Cvetaeva registra:¹⁸

«Amare, amare... Che cosa pensava quando diceva tutto il tempo così: amare, amare?... [...] C'è amore – c'è vita, non c'è amore...».

Oppure:

«Ah, Marina, quanto amo – amare! Quanto amo follemente – amare io!»

In Marina Cvetaeva il bisogno di amare, come affermazione di se stessi e forma estrema di vitalismo, si sposa con il più astratto mito eroico dell'assenza, della distanza. Pubblica la sua prima raccolta, *Album serale* (1910), a diciotto anni. Fra i suoi miti romantici letterari di adolescente era la cosmopolita Marija Baškircева, morta giovanissima di tubercolosi a Parigi, autrice del famoso *Journal*. Ispirata dalla sua poesia «*Il discepolo*», del 1921, scrisse la *Lettera in forma di sonetto*¹⁹ un pomeriggio di ottobre del 1985. Ecco l'attacco di Marina Cvetaeva:²⁰

Essere il tuo bambino dalla testa chiara,
– Oh, attraverso tutti i secoli! –
Dietro la tua porpora polverosa nell'austero
Mantello trascinarci del discepolo.

La mia *Lettera* comincia così²¹:

Un mantello di tela grossa,
più grande di tante misure.

¹⁸ Il racconto di Marina Cvetaeva è stato pubblicato come *Sonečka*, Adelphi, Milano 2019, nella traduzione di Luciana Montagnani e a cura di Serena Vitale. La traduzione di questo e del brano seguente è mia.

¹⁹ A.A., *Lettera in forma di sonetto*, Il Labirinto, Roma 1998, con quattro disegni di Bruno Ceccobelli.

²⁰ M. Cvetaeva, *Qui è troppo qui*, ne «Lo Straniero», anno XIX, n. 178, aprile 2015, p. 80, traduzione di Annelisa Alleva.

²¹ A.A., *Lettera in forma di sonetto*, strofa I, p. 9.

Io v'inciampo dentro per starti al passo,
e mentre mi rialzo già ti ho perso [...]

Il senso metaforico della distanza, in questo caso distanza d'età, diventa distanza sociale, di casta, e ricrea per un istante l'antica civiltà egizia.

Ne *L'oro ereditato*²²:

So che le diverse età sono chiuse fra loro
come le caste al tempo degli antichi egizi.
“Vi manca il patrimonio della memoria
nostra più remota”, sembra gridare un alto
dignitario, sbarrando la porta d'ingresso.
Ma, ecco, sento un passo trascinarsi
in biblioteca, diverso dagli altri, e due labbra
sbattere involontariamente; un vecchio
professore avanza curvo, con gli occhiali,
lo sguardo ottuso e sprezzante. [...]

In questa poesia, dove il tempo ha ruolo di protagonista, la vecchiezza è intesa come decadimento fisico in contrapposizione con la giovinezza; la biblioteca è luogo d'incontro e scontro generazionale, e la negazione, l'impossibilità prende la forma di un'antica società rigidamente gerarchica; vi riecheggia l'atmosfera delle poesie di Costantino Kavafis.

Cito la conclusione di «Prima che il tempo li guastasse» di Kavafis:²³

[...] Forse il destino
s'è rivelato artista, spaiandoli proprio adesso
prima che il fuoco si spegnesse che il Tempo li guastasse.
Immutabilmente saranno l'uno per l'altro
il bel ragazzo di ventiquattro anni.

In *Aria di cerimonia*:²⁴

[...] Sei rassegnato al tempo, compratore
di fronte all'aumento della farina.
Ventinove anni, un anatema. L'età
dei fantasmi preferiti di Kavafis.

²² A.A., da «So che le diverse età sono chiuse fra loro», *L'oro ereditato*, p. 24.

²³ C. Kavafis, da “Prima che il tempo li guastasse”, in *Cinquantacinque poesie*, Einaudi, Torino 1968, p. 123, traduzione di Margherita Dalmàti e Nelo Risi.

²⁴ A.A., da «È passato tanto tempo da quando io», *Aria di cerimonia*, p. 24.

Interrogo le tue fotografie

Ventinove. Sotto l'amido delle lenzuola
il materasso conta ventitré ombelichi.

La mia poesia rivendica in quel periodo la giovinezza e il voler permanere in essa
come un diritto, che implica il rifiuto del mondo disincantato degli adulti.

Nella *Lettera in forma di sonetto*:²⁵

[...] È vero? Dunque chi soffre
ascolta le pene del suo cuore, più tardi
quelle altrui, e chi parla ha la pelle
più dura del somaro? Il romantico
è bambino, l'adulto corazzato?
Dov'è la verità, dove l'artificio?
Devo scegliere subito che cos'è meglio,
o mi è ancora consentito di aspettare?

L'ossessione di rimescolare le carte attraverso il travestimento a un tratto riprende.
Sono proprio le carte, le lettere di una corrispondenza, simbolo del ricordo, ad essere
trasfigurate.

Ne *L'oro ereditato*:²⁶

[...] Dove hai messo le mie lettere d'amore?
Hai ceduto alle fiamme quel colloquio?
Le hai distrutte, o dimenticate in un trasloco?
Hai voluto trasformare il mio rogo?
In nere farfalle i miei bianchi colombi?
Parla, anima, fai parlare le tue fotografie.

Oppure in *Istinto e spettri*:²⁷

Mie lettere d'amore a te,
denti da latte, fiori di campo
dai petali leggeri senza gambo
còlti da mani inesperte e offerti,
che lascio, palpitanti, a te
aprire. Mie lettere d'amore a te,
mie come i capelli dei miei neonati,
come i loro orecchi segrete,

²⁵ A.A., da *Lettera in forma di sonetto*, strofa XII, p. 22.

²⁶ A.A., da «Interrogo le tue fotografie», *L'oro ereditato*, p. 70.

²⁷ A.A., «Mie lettere d'amore a te», *Istinto e spettri*, p. 120.

tue come parole da te scaturite,
che dal bicchiere lacerato tu bevevi.

Il sogno trasfigura l'altro dopo la morte. Ne *L'oro ereditato*:²⁸

Al risveglio una voce, la mia, ripete:
«È morto, è morto». Vengo dal mondo
dove s'ignora la legge della fine,
dove la memoria s'incepta come a un vecchio.
Il sogno avvolgeva, ora il freddo mi scopre.
Però non eri tu, perché non ponevi barriere.
Somigliavi a colui che il mio desiderio
ricreava a occhi aperti, nel distacco,
e che solo gli incubi mi restituivano vero.

In un altro sogno:²⁹

Eri fra le madie bianche di cucina
dell'infanzia, dalle ante
sempre socchiuse, scricchiolanti,
coi bordi ingrigiti, il mattarello
dentro, e la bilancia di rame pesante,
stampella immobile di carne
che si lascia baciare sulle spalle.
«Quando ancora così amerò tutta»,
pensava la bambina in quell'istante.

Il tempo spadroneggia comunque, in vita e dopo.
Nella poesia «Specchio»:³⁰

Padrone che conserva il fiore in glicerina. Voglio acqua! Non m'importa, ho sete!	Se te la dessi morresti prima. La parete del vaso si farebbe scivolosa, imputridiresti.
Voglio acqua e morire. Fammi consumare. Odio le celle frigorifere.	(Silenzio).

²⁸ A.A., «Al risveglio una voce, la mia, ripete:», *L'oro ereditato*, p. 76.

²⁹ A.A., «Eri fra le madie bianche di cucina», *L'oro ereditato*, p. 25.

³⁰ A.A., da «Specchio», *Istinto e spettri*, pp. 22-24.

Interrogo le tue fotografie

In *Chi varca questa porta e altre poesie*³¹ si rinnova il mito di Teseo e Arianna, completato dal seguito: il rapimento di Arianna a opera di Bacco:

[...] Mi avevi ingannato,
profittando della mia fiducia di fanciulla.
Di notte il rantolo del mare me lo ripeteva.
Ridevano di me le civette. Del vento
Non sopportavo più le carezze insistenti.
non sopportavo più le carezze insistenti.
Da Bacco mi lasciai rapire, e ogni voce,
ogni elemento riprese la sua compostezza.

Il rivolgersi all'ombra con domande serrate e il tentativo di stringerla si ispira alla poesia classica latina:³²

Perché mi sei apparso in sogno?
Eppure nell'abbraccio non parevi
polvere, non stringevo un'ombra. [...]

I termini di paragone diventano entrambi concreti, tangibili; si crea un'osmosi fra soggetti animati e inanimati. Nella sezione omonima di *Istinto e spettri*:³³

[...] Le vene
sul viso come latte attraverso
il cacao che scotta.

Ne *L'oro ereditato*:³⁴

Alba di giovedì. Il vaso ha zigomi di figlia.

Nonostante la vita quotidiana sia presente nella poesia di quel periodo, e io mi rifaccio alla concretezza, molto viva nella tradizione letteraria russa – da Puškin, assertore di chiarezza e precisione, fino a Anna Achmatova e a tutti gli acmeisti in genere, e oltre – la poesia per me non è atto quotidiano, ma evento. L'atto quotidiano è il diario, o il lavoro di traduzione. Per evento intendo qualcosa che capita di rado, che

³¹ A.A., da «Per resistere alla solitudine di Nasso», *Chi varca questa porta e altre poesie*, Il Bulino, Roma 1998, p. 18.

³² A.A., da «Perché mi sei apparso in sonno?», *Chi varca questa porta e altre poesie*, p. 19.

³³ A.A., da «Lo specchio ti calma, seduto sul comò», *Istinto e spettri*, p. 66.

³⁴ A.A., da «Chissà se ho assecondato il destino», *L'oro ereditato*, p. 102.

si stacca dalla vita di tutti i giorni, un miracolo che però non sarebbe possibile senza lo sfondo dell'esercizio quotidiano. Scrivere è un atto di distacco dal resto. Ho sempre paragonato la scrittura all'atto di calzare un guanto da sera, anche se nella realtà non l'ho mai calzato.

In questo periodo, gli anni Novanta, ho spesso davanti agli occhi quel quadro di Gustav Klimt dal titolo «Le tre età», che si trova alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, e che rappresenta la donna nelle tre fasi della vita. Torna spesso, in queste poesie, l'avverbio «ora»:³⁵

Ora stiro,
il ferro non brucia.
Ora cucino,
la pentola non rimbrotta.
Ora taglio i capelli corti,
le forbici non pungono. [...]

Oppure³⁶:

È venuto il momento del rossetto,
dentro gli occhi cosa vuoi bistrare.
Pennellare di rosso il pallore.

Il passato non è più onirico, ma reale. Lo scolaro irruento:³⁷

[...] Mesi, giorni, ore, sempre più gialle, scivolose, febbrili.
Irrompevo nelle tue stanze come uno scolaro.

diventa una reale compagna di scuola:³⁸

[...] col suo nome di battesimo da maschio
al femminile, allora di moda,
entrare in classe sconvolta alla notizia
di Luigi Tenco suicida, la salivazione
abbondante, e il petto che le piange
sotto il grembiule. [...]

³⁵ A.A., da «Ora stiro», *L'oro ereditato*, p. 95.

³⁶ A.A., «È venuto il momento del rossetto», *L'oro ereditato*, p. 91.

³⁷ A.A., da «Tu del tuo tempo volevi disporre da padrone», *L'oro ereditato*, p. 68.

³⁸ A.A., da «Chissà se ho assecondato il destino», *L'oro ereditato*, p. 102.

La stessa poesia si conclude:

Oggi vedo dentro un vetro
il neo a rovescio di chi mi vede.

Mi avvicino, senza averne troppo timore, all'oggettività; mi vedo non più mascherata, trasfigurata, ma come gli altri mi vedono realmente.

In questa fase è possibile anche vedere e riconoscere l'altro in quanto altro da sé, e accettarlo così com'è. L'innamoramento è la soglia dell'amore. Viene finalmente varcata la soglia intesa come palcoscenico teatrale, sulla quale fanno la loro apparizione i personaggi – così come ce la descrive Michail Bachtin – o tenda dietro la quale eroine spiano le tirate degli eroi nei romanzi di Dostoevskij.

Il corredo dell'altro è il suo passato. In un certo senso è proprio questa diversità a renderlo amabile, perché comunque stabilisce una certa distanza, che però non è totale, abissale, ma parziale.

In una poesia ritorna il colore rosso, del sangue, delle prime poesie, simbolo di una passione rinnovata, e del fuoco. Nell'incendio da cui fuggiamo è accatastato il nostro passato, corredo a tratti angoscioso. La passione può nascere solo dal simbolico falò dei ricordi. Si ama l'altro nel momento in cui questi si autoimmola. Il sacrificio accomuna le sorti.

Ne *L'oro*:³⁹

Le scarpe mi facevano male al mattino
e tu non avesti niente da obiettare
a portarmi da Rosati
con gli zoccoli rossi e il vestito della festa.
Un'altra volta mi volesti regalare
un rossetto rosso fuoco.
Adesso gli zoccoli sono riposti nell'armadio,
perché la vicina non ne ama il rumore,
e il rossetto è utile ai nostri figli
per il trucco di Carnevale.
A quel tempo misuravamo con il passo
la via Flaminia, mano nella mano.
Camminavamo in fretta,
come se stessimo fuggendo da un incendio
appiccato da noi stessi.

Il colore rosso è legato al tema amoroso.

³⁹ A.A., «Le scarpe mi facevano male al mattino», *L'oro ereditato*, p. 99.

Ne *La lettera in forma di sonetto* è il sangue di lei e la porpora di cui lui si ammanta:

[...] Dal rosso calamaio ho attinto
parole d'amore innocenti,
e poi te l'ho spedito, vuoto. [...] ⁴⁰

[...] Il mio mantello è austero,
vedo solo la tua porpora innanzi.
Anche se mi fa tossire la polvere
che solleva quando ti muovi,
come un'ala da tanto tempo non usata. [...] ⁴¹

Nella raccolta *Caratteri* torna il sangue, che però è legato al tema del lutto: ⁴²

Davanti alla spiaggia di sassi di Nervi,
un giorno in cui il mare era tranquillo
strinsi forte il lembo inferiore del costume
intriso di sangue, e volli osservarlo
danzare opaco nell'acqua
resa lucente dal sale. Fu l'estremo
omaggio a mia madre, una purificazione
dopo il lutto. [...]

Nel nuovo ciclo di poesie, *Sogno chimico*, scritto perlopiù fra il 2002 e il 2003, e che entrerà in parte nella raccolta *La casa rotta* ⁴³, viene descritta la malattia. In queste poesie si può sentire l'influsso della poesia di Sylvia Plath, che tanto spesso identifica se stessa con la luna e le sue oscurità, e della bella raccolta *La Fortezza d'Alvernia* (1967) di Angelo Maria Ripellino, in cui è registrato il periodo di ricovero del poeta, affetto da tubercolosi, in un sanatorio boemo. Le poesie procedono col ritmo di un racconto diaristico, e sono popolate dai personaggi del sanatorio: malati, medici, infermiere, e i segni della vita di fuori, che si fa sentire. Qui è il giardiniere Mentzelius: ⁴⁴

Habet Islandia coloris ingentes ursos.
E noi avevamo il giardiniere Mentzelius,

⁴⁰ A.A., da *L'oro ereditato*, strofa V, p. 14.

⁴¹ A.A., da *L'oro ereditato*, strofa VII, p. 16.

⁴² A.A., da «Davanti alla spiaggia di sassi di Nervi», nella sezione «Bogliasso» di *Caratteri*, Passigli, Firenze 2018, p. 21.

⁴³ A.A., *La casa rotta*, Jaca Book, Milano 2010.

⁴⁴ A.M. Ripellino, *La fortezza d'Alvernia*, Rizzoli, Milano 1967, p. 19.

Interrogo le tue fotografie

basso, sferico, gli stivaloni alle orecchie nascoste dal basco,
Mentzelius che, intriso di birra dall'alba al tramonto,
batteva con passo guascone i sentieri.
Su stivali cavalca il turacciolo, il trollo rigonfio
dal basco sopra le orecchie, gli occhietti che saltano
come le pulci in un circo, s'aggruzza, sorseggia
la sua piccola vita di laido pagliaccio, il trascinabottiglie,
ma a casa possiede una Bibbia: muffita, vecchissima.

Anche nelle mie poesie appaiono nuovi personaggi: ricoverati, infermiere, il giardiniere:⁴⁵

Entrano e escono dalla tua stanza
le scarpe bianche da fanciulla,
il nudo tallone di una, la penna
che sporge appuntata a una tasca,
la martingala della dottoressa,
la gala di una sottoveste che sporge
dal camice di un'inserviente.
La bottiglia a rovescio stilla una goccia
dopo l'altra, che rimbalza in un esercizio
di danza. Frinisce la sveglia dall'ottone
annerito, le auto vibrano
a destra e a sinistra sulla Cassia.
Riprendi il lamento sul tuo dolore,
rametto che oscilla, trampolino scosso.
Col cuscino diviso in due dal viso
hai preso il peso della farfalla.

Oppure:⁴⁶

Lei non ricorda che anno sia questo,
ma quando sono nata.
Le passano il presente e glielo danno.
Non ricorda come già sua la stanza
con le nuvole azzurre alle pareti,
nessuna delle infermiere.
Un beauty case dalla fodera nera.

⁴⁵ A.A., «Entrano e escono dalla tua stanza», *La casa rotta*, p. 22.

⁴⁶ A.A., «Lei non ricorda che anno sia questo», *La casa rotta*, p. 32.

Le porto gli enigmi settimanali,
e quando scade il ricevimento
esco, saluto la centralinista
con le occhiaie, e in me è il sospetto
che anche lei si sia trovata un giorno
gli occhi scuciti, e poi abbia deciso
di fare da guardiana al vetro opaco,
lesta a sentire il richiamo della nocca,
a premere lo scatto,
a staccare il parente dal malato,
senza separarsi troppo dal letto
che offre soltanto il panorama
di nuvole serene, oblique
come raggi e come pioggia.

Nella sezione omonima de *La casa rotta* ricorre il tema di una casa occupata di prepotenza:⁴⁷

La casa rotta è rotta, rotta,
come un moscerino vi fosse entrato
dentro, ma la porta era aperta,
e è rimasta a lungo aperta [...]

che diventa desiderio di possesso inteso in senso più ampio, come forma di violenza esercitata sulla donna. Il tema della casa diventa denuncia femminile. Nelle poesie un super-io sprezzante, maschile, prende il posto di chi scrive e parla in prima persona. L'insensatezza della prepotenza trasforma gli oggetti di casa, in passato protettivi e rassicuranti, in strumenti d'imposizione autoritaria, che rende insufficiente, inadeguato il linguaggio corrente per la rappresentazione del mondo reale. Una disgregazione di certezze trasfigura la realtà e gli oggetti che ne fanno parte:⁴⁸

[...] Se non firmi, non avrai niente.
Mi sono eletto a tuo tutore.
Ti ho tutelato da tutti i lati,
o, se vuoi, non mi sono importato.
Muovo io il contesto del tuo contestare.
Tu, del resto, eri nuda e propria.
E ora non calciare gli stivali
quando t'alzi dall'insonnia.

⁴⁷ A.A., da «La casa rotta è rotta, rotta», *La casa rotta*, p. 38.

⁴⁸ A.A., da «Lo so, la serenità, la serenità», *La casa rotta*, pp. 67-68.

Interrogo le tue fotografie

Sveglia, impugna la spada e alza
il braccio dei minuti dietro la schiena.
Marcia la mattina al rullo
della saracinesca. Stai sull'attenti!
Imita i libri stretti nei bottoni
dei titoli verticali.

L'elemento militaresco torna nel linguaggio, che viene deformato:⁴⁹

Io devo scindere, certo, devo scinderer, ben detto.
Due fili alla posta, alla posta due fili.
Filobus, figli, filari, fistole, pustole, pistole, buste.
Io devo scindere dal busto.
Devo combattere contro chi mi vuole distruggerer
con la frusta.
Lui si sente il Padrino eterno e caduco
con il suo vocione impastato.
Lui parla con l'eco da rimbombo,
sempre dal fondo di una grotta
non guardata dal sole.
Führer all'occhiello di casa,
mi rimanda nel capanno del diario,
ma nel diario pulsa il momento.

Le minacce del super-io nominano il corpo, che ne resta smembrato. La violenza si trasforma pirotecnicamente verbale:⁵⁰

[...] io ti sbudello, ti sgolo, ti spetto, ti spello,
ti scorporo, ti sfronto, ti sbocco, ti scollo,
ti sbraccio, ti spolmono, ti sfegato,
ti sgomito, ti spalmo, ti sgambo, ti scervello,
ti scapiglio, ti scoro, ti smento, ti spancio,
ti spiedo, ti scoscio, ti slabbro, ti sveno,
tiro la somma per la tua gola.

Il linguaggio impazzisce anche perché la super-voce è contraddittoria, allo stesso tempo conformista, fumettistica, burocratica e rivoluzionaria.⁵¹

⁴⁹ A.A., da «La cuspide della A a mano», *La casa rotta*, p. 60.

⁵⁰ A.A., da «Qualcuno non mi vuole bene», *La casa rotta*, pp. 56-57.

⁵¹ A.A., da «L'ossessione si sfoga e non si sfoga», *La casa rotta*, p. 59.

[...] Lui telefona dallo Stato,
lui ti manda tante melettroniche in regalo,
lui te ne tira una fruttiera intera,
qui, status quo, qua, hic, et nunc,
viva Che Karenin, cioè, vero che, ecc. ecc., etciù.

«Che Karenin» è un ossimoro formato da «Che», il Che Guevara, eterna icona giovane rivoluzionaria, e il libresco Karenin, alto funzionario statale marito di Anna Karenina, tutto decenza e perbenismo, precocemente vecchio, per niente eroico, anche se in fondo nobile.

Nasce una riflessione sul tema del male, del delitto premeditato, che rimanda a *I fratelli Karamazov*:⁵²

[...] L'unica che vuole è la cosa che non dice:
«Mitja ammazzerà il padre, Mitja».
Karamazov contro Karamazov,
sfrenatezza contro lo sfrenato,
rettile contro rettile,
patronimico contro patronimico,
come una Cassandra bastarda,
che devia lo sguardo e addita un altro nome.

Il tema del delitto non si lega solo al romanzo ottocentesco, ma rimanda anche a fatti attuali di cronaca nera, di cui Dostoevskij, ai suoi tempi, era un lettore appassionato. Tornano alla memoria episodi di sequestro di minori letti sul giornale:⁵³

Per settantanove giorni lì, sotto
il salotto di casa Dutroux, Sabine
tracciava una x sul diario di scuola
quando lui la molestava a dodici anni.
«Merci, Monsieurs», disse a chi la liberava.
Condannato a una luce di madreperla,
simile a un'alba, che annuncia il giorno,
simile a una luna che ti guarda fissa,
simile a un'insonnia che non dà sonno,
lei ripete al paguro: «Ecco, ecco la mia faccia.
Io non sono, te nonostante, diventata matta».
E gli scaglia una manciata di x.

⁵² A.A., «Smerdjakov, servo illegittimo», *La casa rotta*, p. 41.

⁵³ A.A., «L'amore deviato è il senso della caccia», *La casa rotta*, p. 66.

Interrogo le tue fotografie

Le creature violentate sembrano salvarsi col distacco di una fredda, concisa, simbolica annotazione dei fatti. La riflessione sull'infanzia altrui diventa strumento di esplorazione e riesame anche della propria. Torna il ruolo salvifico della scrittura di un diario negli anni d'infanzia:⁵⁴

[...] e lei scongiura ditemi che cosa ho
e loro guardano con aria sicura
la siringa che schizza contro l'aria
della finestra che si affaccia
su una piccola piazza i fratelli
di ritorno da scuola gettano
le cartelle sul copriletto con furia
e lei comincia a tenere un diario
di tela verde come i taxi che si allaccia
e disimpara a camminare
e il pediatra àlzati come a Lazzaro
dopo la neve senza giochi a maggio

La riflessione sull'infanzia è un riesame del rapporto col padre, visto in *Mesi* nell'idillio dell'infanzia:⁵⁵

[...] Mio padre
tornava a casa a quest'ora, la guancia
ruvida e fredda come una grattugia.
Quando sentivo salire l'ascensore correvo
in vestaglia all'ingresso e mi nascondevo
dietro la porta del salotto, per saltargli
in braccio prima che annunciasse il suo arrivo
con un tintinnio di chiavi.

Durante l'adolescenza la sua figura diventa un impaccio:⁵⁶

[...] Il terzo in prima fila da sinistra,
coi pantaloni corti come tutti,
accovacciato sui talloni, ginocchia
in bella vista, è Giovanni,
che un giorno, quando gli raccontai

⁵⁴ A.A., «All'alba ti compare Iosif», *La casa rotta*, p. 46.

⁵⁵ A.A., da "Novembre", *Mesi*, p. 22.

⁵⁶ A.A., da «Io rido, sì, sorrido», *La casa rotta*, p. 50.

che sarei andata al luna park,
domandò: «Con chi? Con tuo padre?»
Le fotografie seghettate come denti
nuovi divennero strumento di attacco
e di difesa. Fui costretta a sottrarmi
all'idillio del sorriso in prendisole
al fotografo con l'apparecchio che scatta
la mia con la sua luce, con il suo fuoco.

Torna il motivo della chiave, simbolo di proprietà:⁵⁷

[...] Il genitore ha nascosto la chiave di ferro
a tre buchi della piccola stanza, fiore
dai petali forati, nella sua borsa da dottore,
insieme con gli strumenti per misurare
la pressione e auscultare il cuore
accuratamente ripiegati. Il peso
gli ha reso una spalla dell'altra più bassa.

In *Dita di vetro* la figura del padre, nella sezione «Domiciliari», non sarà più vista come presenza-ostacolo, ma come uomo anziano assorto nelle sue proprie anacronistiche nostalgie:⁵⁸

[...] la tua voce non dispera ma è stupita
da questa ennesima estinzione
Venivo da te e tu non mi hai visto
troppo assorto a cercare oltre il vetro
i simulacri della tua vecchia utilitaria

Il tema della prigionia adolescenziale è inscindibile da quello della casa. Il desiderio avversato di chiudersi a chiave in camera per trovare una libertà e crearsi una propria individualità è legato anche al senso del peccato, all'obbligo della confessione religiosa, a tutto un insieme di precetti poi rifiutati. Anche il prete è un'autorità maschile e giudicante:⁵⁹

La mia adolescenza non toccare.
Non toccare le confessioni al prete

⁵⁷ A.A., da «Ho una porta dentro il corpo», *La casa rotta*, p. 44.

⁵⁸ A.A., da «a mio padre», *Dita di vetro*, Aragno editore, Torino 2023, p. 161.

⁵⁹ A.A., «La mia adolescenza non toccare», *La casa rotta*, p. 62.

Interrogo le tue fotografie

di colpe non mie. Lui sbadato,
seduto, un orecchio, io in ginocchio.
Duepaternoster e quattroavemarie.
Lui al buio, io contro la grata,
maschera contro lo scoglio.
Avrei pregato per stare al posto suo.
Avevo dietro qualcun altro in fila,
– dal rosone penetrava la luce del mare –
che poteva distinguere il mio bisbiglio.
Non so parlare tanto piano io.
Lui ritratto nel buio della sua conchiglia.

In questo esasperarsi e confondersi della lingua materna esce fuori il russo, che con il suo senso di straniamento fornisce immaginarie formule magiche, fondate sull'assonanza di parole fra loro sconnesse, glossolalie. Qui il soggetto assume una voce corale, e grida:⁶⁰

Sono un riccio-bomba.
Baba, borodà, bubù.
Jagà, Jago, yogurt,
babà, Belzebù.
Abbiamo altre lenti,
noi eterni adolescenti.
Non si tratta di diottrie,
né di miopie,
né di strabie,
né di presbiterie,
ma di occhiali spenti.
Noi stacciamo le spine,
premiamo le perette,
costruiamo dighe
per fermare la corrente.
Baba, borodà, bubù.
Jagà, Jago, yogurt,
babà, Belzebù.

«*Baba*» è la contadina russa ma anche la donna sposata, e in questo caso si lega a «*Jagà*». *Baba Jagà* è la strega delle fiabe russe. «*Borodà*», significa barba.

⁶⁰ A.A., «Sono un riccio-bomba», *La casa rotta*, p. 81.

Il teatro ritorna nella poesia finale de *La casa rotta*:⁶¹

Corrono verso il palco per l'ultima volta
prendendosi per mano con il sorriso in volto:
lei, Stella, le mani tornate ai polsi mostra
per intervento dell'Avvocata nostra,
e l'altra, la gelosa, perfida matrigna,
si sfila la corona – torna lucida castagna
senza riccio intorno, l'arrostito della penitenza –
e con questa il suo ruolo di plumbea eminenza.
Corrono, corrono avanti e indietro gli attori,
mentre applaudono caldamente gli spettatori
non l'antica storia, ma la sua fine liberatoria.

Daniele Piccini ha scritto: «Annelisa Alleva scrive poesia dall'interno di un incantamento o di un'ossessione. Le sue composizioni sembrano lucide trascrizioni oniriche, in cui sonno e veglia, realtà e visione, oggettivo e psichico si confondono».

Una poesia dal tema apertamente onirico:⁶²

Sogno di essere a New York,
la città dei coniglietti, tanti,
a scattare sull'attenti di metallo
all'ingresso degli immensi magazzini.
Osservo davanti a un hotel
i passanti che scorrono il menu
a voce alta, qualcuno entra dentro.
Io resto fuori, contro il muro,
come fossi entrata nei panni
sporchi di un personaggio di Giovanna. [...]

Se la sezione omonima, che dà il titolo a *La casa rotta*, è legata al motivo dell'ossessione, la sezione «Castellane», tradotta in inglese, ha a che fare con l'incantamento.

Entrambi gli stati d'animo generano metafore diffuse. Ecco una poesia-metafora tratta dalla sezione «Castellane»:⁶³

Ritornare a casa
come non fosse il castello,

⁶¹ A.A., «Corrono verso il palco per l'ultima volta», *La casa rotta*, p. 82.

⁶² A.A., da «Qualcuno non mi vuole bene», *La casa rotta*, pp. 56-57.

⁶³ A.A., «Ritornare a casa», *La casa rotta*, p. 90.

Interrogo le tue fotografie

come non fosse il silenzio
con quel maledetto vento.
Come fosse una casa d'estate
nella quale si capita d'inverno,
coi cappelli di paglia all'ingresso,
i bastoni da passeggio, le tende fiorate.
Come se la strada dal cancello
non fosse di brillanti, ma solo di gelo.
Come se il daino che salta il recinto
nella sua grazia giovane e perfetta
potesse essere reale. Come potessi
correre gridando un nome
su per le scale larghe, poi strette, di legno.

Oppure:⁶⁴

Lo specchio
sul camino della mia stanza
fissa all'alba il suo occhio
ovale, di daino, a distanza.

E anche:⁶⁵

Quando risaliamo sulla macchina rossa
il sole tramonta, e non metto gli occhiali.
Il sole tramonta, tramonta il sole.
Giriamo e vediamo gli uccelli
agitare le ali d'oro attorno a un trattore
in mezzo a un campo d'oro.
Il cancello si apre e entriamo nel viale
dai grandi alberi secolari
col manto di muschio più lungo di loro.
Un gentleman tiene il cane
per il collare e sorride mentre passiamo.
Rosso, oro, verde, nero.
Oro, oro, oro.

I protagonisti della mia penultima raccolta poetica, *Caratteri*, sono tanti. Per carat-

⁶⁴ A.A., «Lo specchio», *La casa rotta*, p. 91.

⁶⁵ A.A., «Quando risaliamo sulla macchina rossa», *La casa rotta*, p. 88.

teri s'intendono i personaggi, *characters* in inglese. Il titolo è dato dalla sezione «Caratteri», in cui dò voce in prima persona non più a un super-io aggressivo, ma a ragazze, donne incontrate anche per un momento in Russia, a scrittori classici come Tolstoj e Lermontov, a un falco vivo che va a posarsi sulla tomba di Tolstoj e infine a un cane, che fa parte di un gruppo scultoreo in bronzo a una fermata della metropolitana di Mosca. La poesia dedicata alla fuga di Tolstoj:⁶⁶

Leggevo i fratelli Karamazov
prima di lasciare di notte la mia casa.
Passai sul sentiero che corre fra i meli
e lasciai cadere chissà dove il cappello.
Makovickij, il dottore, me ne porse uno
di riserva, che teneva sempre con sé;
ordinai al cocchiere di attaccare i cavalli,
poi partii e non lo rividi più.
E quello si lasciò crescere la barba,
la gente lo trovava simile al padrone.
Lui ne andava maledettamente fiero.
Ero morto nella stanza del capostazione,
tornai a Jasnaja Poljana per i funerali.
E lui lì a fare il sosia, il pavone.

Dostoevskij, citato in un'altra poesia a proposito dell'uccisione del vecchio Karamazov, qui è riletto da Tolstoj in chiave mistica: Tolstoj nella sua fuga da casa coltivava infatti il progetto di rifugiarsi in un monastero.

Caratteri, tanti, vengono fuori dalla sezione «Epigrammi», per la quale mi ispiro agli epigrammi latini:

Mia moglie, mi dici, non deve sapere
che siamo stati al cinema insieme.
Ma lo sospetta, Entello, se ti ha cavato
i soldi dal sedere perché ci andassi solo.
Questa bugia la fai pagare a me.⁶⁷

Traduci antichi epitaffi latini,
Timele, e stronchi i saggi sui giornali.
Più di tutto tu ami i funerali.⁶⁸

⁶⁶ A.A., «Leggevo i fratelli Karamazov», *Caratteri*, p. 68.

⁶⁷ A.A., *Caratteri*, p. 94.

⁶⁸ A.A., *Caratteri*, p. 95.

Interrogo le tue fotografie

Pisone, se ti scappa il frascatano
non sperare di trattenerci a Roma.⁶⁹

Vesta, a chi nota la tua trasparenza:
«Macché! Nuda son peggio che vestita».
Sfili il velo con questo, e resti senza.⁷⁰

Tu assomigli, Cesonia, al tuo Aiace.
Al saluto l'una e l'altro abbaia o tace.⁷¹

Altrettanti caratteri comprende la sezione «Haiku». Per esempio in «Homeless»:⁷²

vomita vino
vomita vino rosso
«povero» dice

fa «bonjour, madame»
seduto su un gradino
siringa rossa

«OH FAME», ha scritto
sotto i portici
come a un'amante

soldi di rame
a terra nell'orina
non li toccare

in bocca al lupo
seduto su un canino
dice a chi passa

nella capanna
presso la basilica
la vecchia urla

⁶⁹ A.A., *Caratteri*, p. 96.

⁷⁰ A.A., *Caratteri*, p. 97.

⁷¹ A.A., *Caratteri*, p. 97.

⁷² A.A., *Caratteri*, p. 115.

L'incantamento invernale del castello, ispirato dal castello scozzese di Hawthornden, si trasforma nella Villa dei Pini a Bogliasco, in Liguria. La natura della costa ligure evoca le rocce ripide del paesaggio scozzese nei dintorni del castello, fra le quali scorre un fiume. I due luoghi, pur diversissimi, hanno in comune una certa segretezza piena di anfratti, che ne costituisce il fascino:⁷³

Nervi, Bogliasco, Pieve, Sori, Recco.
Spuntava sempre più grande il promontorio,
e minaccioso, fino a Camogli,
dove, dal battello, potevi scorgere un monastero,
le case rade intorno coi panni stesi alle finestre.
Oltre la curva San Fruttuoso, Portofino, Paraggi,
Santa Margherita, che i locali chiamano Santa.
Davanti a Villa dei Pini lo scoglio del Cane,
mèta da sempre delle nuotate dei padroni.
Io non avrei avuto il coraggio d'immergermi,
neanche quello di guardare sotto con la maschera,
tanto era fitta la natura fuori: palme, cipressi, pini.
I gradini lasciavano immaginare in mare
una profondità repentina, un capofitto,
lo stesso precipizio del castello segreto, fra le spine,
che aveva ai piedi un fiume rossiccio.

Allo stesso modo in cui la sezione «Castellane» de *La casa rotta* si compone di una parte vissuta al presente e di una sul doveroso ritorno dall'incantamento alla realtà, così anche «Bogliasco», sezione di *Caratteri*, contempla uno sguardo immerso nel presente e uno distanziato e nostalgico. «Castellane» e «Bogliasco» descrivono soprattutto la difficoltà di tornare, rinunciando a un luogo-non luogo che ci ha visto felici.

Il rimpianto del luogo perduto in «Bogliasco» diventa riflessione sul tempo, sulla vita trascorsa:⁷⁴

Procedevano di pari passo, legati
ma a distanza, sempre la stessa.
Lei lo seguiva confidando
nel suo cammino lento ma sicuro.
Poi un giorno lei si voltò indietro:
la tentava un tintinnio insistente,
ma la strada perlopiù era fatta.

⁷³ A.A., «Nervi, Bogliasco, Pieve, Sori, Recco», *Caratteri*, p. 18.

⁷⁴ A.A., «Procedevano di pari passo, legati», *Caratteri*, p. 15.

Interrogo le tue fotografie

Lui si voltava continuamente,
a controllare il suo rimpianto.
Erano ormai lontani entrambi,
non potevano sostare, né tornare
indietro, solo andare avanti.

Questa riflessione sul tempo si accompagna a una riflessione sullo spazio:⁷⁵

Il mondo non è piccolo, come dice la gente,
ma infinitamente grande, e io non tendo
a rimpiccolirlo a mia misura, ma a volerlo grande.
In te come in poche altre creature è tutto racchiuso.
Tu stesso sei grande, un gigante.
In te spaesato amo il mondo, che anche tu ami.
Lui mi ha sempre salvato, in te è più grande.

Vagare nello spazio crea anche uno stato di perpetua nostalgia spaesante, che non ci
fa sentire più a casa in nessun posto:⁷⁶

La nostalgia è il peso di cui consiste,
il mare che lo nausea,
rende capace di resistere e mancare,
possiede come scrigno la chiave,
circonda come toga leggera,
fortifica e estenua.
Il tappeto della sua voce
quando scende e si posa.

Ma ci dà anche un senso di libertà poter passare da una lingua all'altra, come fuggis-
simo da una nostra identità troppo precisa:⁷⁷

Poter passare da una lingua all'altra è come
avere carro, cocchio, cammello, camion,
ognuno con il suo autista, sotto casa tua,
ad aspettarti nella sua kefiyah, scoppola, o parrucca.
E poi moribondo metterti a letto poliglotta.
Libero di tutti i luoghi comuni, dei come si deve.

⁷⁵ A.A., «Il mondo non è piccolo, come dice la gente», *Caratteri*, p. 21.

⁷⁶ A.A., «La nostalgia è il peso di cui consiste», *Caratteri*, p. 13.

⁷⁷ A.A., «Poter passare da una lingua all'altra è come», *Caratteri*, p. 17.

Libero di prendere posto, di montare in groppa,
di sederti a cassetta e di filartela via
senza un arrivederci, un auf Wiedersehen.

Alla sovrapposizione di io e super-io ne *La casa rotta* segue in *Caratteri* l'invocazione di un dio benevolo e accessibile:⁷⁸

Dio, liberami dall'odore stantio degli antenati,
se non le notti, dammi il giorno,
assumi fra i miei più cari un nome.
Se non pietà, un po' di bonarietà.
Dio non barbuto, non accigliato,
senza gesti imperiosi nelle mani,
senza rimproveri, rifiuti,
Dio giovane e non canuto, sofferto
ma non in croce, non in cielo ma alto,
scendi ancora un po' per avvicinarti a me.

Con la raccolta *Caratteri* cerco una lingua nuova, sempre più nitida, al fine di descrivere una condizione che perde gradualmente i connotati del racconto autobiografico per diventare semplicemente condizione umana.

Questo processo continua nell'ultima raccolta, *Dita di vetro*, pubblicata col testo a fronte in inglese.

Scritta in tempo di covid, la raccolta risente dell'importanza del corpo, delle precauzioni-restrizioni che a tutti venivano imposte, della precarietà del vivere. Come *Caratteri*, contiene al suo interno anche brevi prose: alcune antiche, risalenti a tanti anni fa, altre scritte in contemporanea col libro. Come *Caratteri* ha una sezione dedicata ai sogni, che qui, in *Dita di vetro*, s'intitola «Per strade avventurose». Gli argomenti non sono separati per genere – «Epigrammi», «Haiku», «Sogni» – ma uniti dall'argomento del tempo, e dalla transitorietà dell'esistere. In questa nuova raccolta sono assenti i segni di punteggiatura, a eccezione della maiuscola all'inizio di alcuni versi, che sottintendono una pausa, un punto.

La raccolta comincia con la sezione «Il corpo», un corpo che necessita di cure e che viene esaminato in modo molto ravvicinato:⁷⁹

Conosco il suo petto
Ha un aspetto infiammato
come guance di fanciulla

⁷⁸ A.A., «Dio, liberami dall'odore stantio degli antenati», *Caratteri*, p. 24.

⁷⁹ A.A., da «Freddo dentro», *Dita di vetro*, p. 35.

Interrogo le tue fotografie

e piccole irregolarità della pelle [...]

Dal corpo si passa alle strade oniriche, e poi a «Le belle statuine», il gioco in cui ci si deve immobilizzare all'improvviso, com'è successo in tempo di pandemia. Le statuine sono viste in uno spazio più grande, nello spazio cittadino ora deserto ma che le ricorda:⁸⁰

I ragazzi cinesi ballavano il tango ad alto volume
in un passaggio cieco davanti al Viminale
dove ormai non passa più nessuno
ma resta sempre acceso il neon

Parlo spesso del rione romano dell'Esquilino, in cui abito, che raccoglie abitanti e homeless di tante etnie, e anche animali, uccelli emigrati da lontano e nostrani:⁸¹

Un piccione pizzica un pezzo
di pizza rossa rovesciato
sul marmo spezzato del mosaico

La città conserva le sue abitudini, ma inutilmente:⁸²

[...] si accendono verticali le insegne degli hotel
ma sulla strada non c'è traccia di cliente

Viene riportata la lingua italiana da chi la parla con difficoltà, perché viene da lontano,

E diventa protagonista del racconto, ma questa volta senza prepotenza:⁸³

Io mai detto mia figlia questo no fare
Una volta voluto fare tatuaggio di anello
sul dito e io dire per prima volta questo no fai
Lei avuto paura questo no fatto
Mai io detto no prima

Man mano che il libro procede, la poesia diventa sempre più racconto, e la distanza fra poesia e brevi prose si accorcia:

⁸⁰ A.A., «I ragazzi cinesi», *Dita di vetro*, « p. 87.

⁸¹ A.A., «Altro piccione», *Dita di vetro*, p. 99.

⁸² A.A., da «Autunno a Via Torino», *Dita di vetro*, p. 109.

⁸³ A.A., da «Ming», *Dita di vetro*, pp. 132-137.

D'estate una sera in cortile una voce roca
e matura con un accento marcato del sud
diceva al telefono quando sei tornato da me
tu però non mi hai detto che mi amavi⁸⁴

Si erano conosciuti sotto lo stesso tetto a Londra
da una signora che dava le stanze in affitto [...]⁸⁵

La casa, come luogo di tragedie segrete e private, resta importante, ma protagonisti ne sono gli altri.

Questo saggio, col titolo *Qualcosa sull'oro*, qui modificato, ampliato e aggiornato, è già apparso sul sito www.lietocolle.com, poi stampato sulla rivista «Ulisse», n. 1, 2003, e tradotto in inglese col titolo *Something about Gold* sulla rivista online «Cardinal Points» nel giugno 2011.

⁸⁴ A.A., da «La terrazza interna», *Dita di vetro*, p. 83.

⁸⁵ A.A., da «a una room mate», *Dita di vetro*, p. 151.

Triade.

Uno studio di tre autoritratti di Aurélia de Souza

Elena Komissarova

Prologo

Questo studio si propone di analizzare tre opere selezionate della pittrice portoghese Aurélia de Souza (1866-1922) attraverso il prisma della semiotica applicata al campo dell'arte plastica, in questo caso la pittura figurativa. Questo approccio sarà possibile se consideriamo un'opera pittorica – un oggetto plastico – come un oggetto teorico. La natura intersistemica dei riferimenti intertestuali delle opere studiate servirà come base per questa comprensione.

Studiando l'autoritratto di Aurélia de Souza e avendo continuato a lavorare su questo argomento nell'ambito dell'attuale inventario dell'opera di questa pittrice¹, ho concluso che le opere *Autorretrato com o Laço Negro*, *Autorretrato do Casaco Vermelho* e *Santo António (Autorretrato)*, realizzate all'incirca² tra il 1895 e il 1902 presentano caratteristiche specifiche comuni. Queste tre opere formano un gruppo con una struttura propria, realizzato in un particolare intervallo temporale, e che presenta un caratteristico ritmo dinamico e interno, oltre ad un tema comune. Partendo dall'individuazione dei riferimenti intertestuali suggeriti dalle opere oggetto di studio, presenterò l'ipotesi che i tre dipinti possano essere riconosciuti o letti come una triade. In questo contesto, la triade è intesa come un gruppo di tre entità o opere della stessa natura, unite da un tema comune. Nell'analisi strutturale di questa triade ricorrerò alla formula universale adottata nella compo-

¹ Il catalogo ragionato di Aurélia de Souza, la cui uscita è prevista per la fine del 2023, funge da base informativa per questa indagine.

² Aurélia de Souza non sempre firma e raramente data le sue opere. Il *team* di ricercatori che sta elaborando il catalogo ragionato di questa artista, e di cui l'autrice fa parte, è responsabile della datazione approssimativa basata su documenti d'epoca.

sizione musicale. Questa possibilità si fonda sull'evidente rapporto/reciproca ispirazione tra pittura e musica, che può costituire uno strumento metodologico per avvicinare un'opera d'arte come parte di un sistema semiotico complesso.

Aurélia

«Un inizio di vita che prometteva avventure...»
Oliveira 2011, 271

Nel capitolo dedicato all'autoritratto femminile nel suo libro del 2006, Omar Calabrese osserva che, a differenza dei pittori, che spesso scelsero di autorappresentarsi per tutta la vita, la maggioranza delle artiste si dedicò a questo genere nel periodo iniziale della propria vita (2006, 116)³. Questa particolarità evidenziata da Calabrese si applica perfettamente all'artista di Oporto, poiché i suoi autoritratti più emblematici sono stati realizzati proprio durante il periodo dei suoi studi. Aurélia de Souza, figlia di emigranti portoghesi in Cile e Brasile, nacque a Valparaíso (Cile) nel 1866. Ma all'età di quattro anni era già in Portogallo, dove la sua famiglia era tornata, stabilendosi alla periferia della città di Oporto. È lì, in una proprietà secolare dal nome poetico di *Quinta da China*⁴, che, salvo brevi periodi, la pittrice trascorre tutta la sua vita. La sua carriera accademica iniziò presso l'*Academia Portuense de Belas Artes*, essendo stata allieva di Marques de Oliveira. Da quel momento in poi, senza aver completato l'ultimo anno, la pittrice si recò nella capitale francese per iscriversi alla famosa *Accademia Julian*, dove fu allieva di Jean-Paul Laurens e Benjamin Constant. Erano i primi anni del XX secolo quando Aurélia de Souza, dopo un lungo viaggio attraverso l'Europa, tornò a Oporto. Stabilì il suo studio a *Quinta da China* e da lì esercitò la professione per altri due decenni fino, probabilmente, al suo ultimo giorno (Oliveira 2006, 374-375; Komissarova 2022, 23-29).

Contesto

L'opera di questa pittrice, la prima artista donna di tale portata ad apparire in terra portoghese due secoli dopo Josefa de Óbidos (1630-1684), rivela il suo segno inconfondibile con una forza tale che l'ascesa, nello stesso secolo, delle due grandi protagoniste della costellazione artistica femminile portoghese Helena Vieira da Silva

³ Nonostante l'autore si riferisca ad un periodo storico particolare, crediamo che questa sia una caratteristica generalizzata.

⁴ Proprietà familiare affacciata sul fiume Douro e situata alla periferia della città di Oporto. Questo luogo – un mondo verde e quasi ermetico – era la sua patria e la casa dove, in una torre d'avorio, aveva sede il suo studio.

(1908-1992) e Paula Rego (1935-2022), sembra una reazione naturale. Tuttavia, pochi capirono la pittrice di Oporto ai suoi tempi. I contemporanei la vedevano piuttosto come la «pittrice di fiori» (Silva 1992, 28) e, in occasione della grande mostra postuma del 1936, un critico così sintetizzava l'ampiezza tematica della sua opera: «la pittrice di fiori, uccelli e bambini»⁵. Ci volle quasi un secolo dopo la realizzazione delle sue opere perché molti ne riconoscessero il merito e la considerassero «una delle personalità artistiche più importanti del Novecento» (Silva 1992, 8)⁶. Queste opere – che emergono come un evento isolato nella pittura del loro tempo e mettono in risalto l'autrice tra i suoi contemporanei – sono ritratti, più precisamente i suoi autoritratti.

Autoritratti

Gli autoritratti formano un nucleo compatto e occupano una posizione assolutamente centrale nella vasta opera⁷ di Aurélia de Souza, irradiando una forte influenza sulla sua totalità. In queste undici opere⁸, quasi del tutto nascoste ai suoi contemporanei durante la vita dell'artista, la domanda *Chi sono io?* – come questione identitaria o filosofica – trova risposta attraverso una formula plastica impressionante e originale. Osservando i tre autoritratti oggetto di studio, eseguiti in sequenza temporale in modalità compressa (1895, 1900 ca., 1902 ca.), qui intesi nella loro dinamica interna, rileviamo un filo conduttore legato ad un tema che unisce queste opere autonome in un'unica opera. Questo lavoro, che chiamo triade, rivela la struttura stessa dell'opera.

Per analizzare questo fenomeno, avendo già fatto ricorso alle nozioni di tema, sequenza in compressione, ritmo e dinamica, tra i vari esempi di forme ternarie presenti nello spazio della creazione artistica, ne abbiamo adottato uno appartenente alla composizione musicale. Questa è la forma sonata, considerata da molti la «forma più alta di composizione»⁹ (Mazel 1979, 365).

⁵ Sottotitolo dell'articolo «Aurélia de Souza, pintora admirável», di un anonimo critico, pubblicato il 15 luglio 1936 sul *Jornal de Notícias*.

⁶ Il riconoscimento internazionale della pittrice ebbe inizio nel 1987 con l'importante risalto dato nell'esposizione *Soleil et Ombres. L'Art Portugais du XIXème Siècle*, realizzata a Parigi e commissionata da José Augusto França, e attinse il suo auge nell'esposizione *1900: Art at the Crossroads*, realizzata nel 2000 presso la Royal Academy di Londra e presso il Museo Guggenheim di New York. L'*Autoritratto com cappotto rosso* fu esposto in entrambi gli eventi.

⁷ Secondo l'ultimo inventario, si contano più di 400 opere, tra cui ritratti, autoritratti, dipinti di genere, paesaggi, nature morte, dipinti con temi religiosi e storici, accademie, disegni e illustrazioni.

⁸ Secondo il catalogo ragionato di Aurélia de Souza, in uscita alla fine del 2023, ci sono undici autoritratti, compresi i dipinti *A Mão da Artista* (CR n. °9), *Mãos da Artista* (CR n. °10) e *No Atelier* (CR n. °11).

⁹ La traduzione di citazioni da opere di autori stranieri è a carico dell'autrice.

Forma sonata

La forma-sonata presenta una struttura ternaria costruita attorno ad un tema che si sviluppa attraverso i seguenti movimenti: I. Esposizione; II. Sviluppo; III. Riesposizione. Questa forma termina spesso con una Coda (paragonabile ad un *postscriptum*). Una caratteristica particolare della forma sonata, essenziale per la nostra indagine e che giustifica il trasporto intertestuale intersistemico, è il fatto che essa è l'unica forma musicale capace di trasportare il dramma esclusivamente attraverso strumenti musicali, cioè senza ricorrere ad alcun supporto verbale (non c'è testo o titolo che accompagni la narrazione, come nel caso dell'opera o della musica a programma). Questa capacità si manifesta attraverso l'individuazione del tema (attraverso le sue caratteristiche musicali identificative) e della sua traiettoria.

I. Esposizione

«The first part is called the Exposition, or the announcement.»

Macbeth 1915, 22

Qui viene presentato il tema principale, ovvero l'esposizione come annuncio del tema dell'intera opera. Per riferirci alle proprietà di questo tema possiamo basarci sull'esempio della sonata beethoveniana, perché nell'opera di questo compositore «il tema non è più un semplice disegno; (...) diventa un'idea, un personaggio» (Hodeir 2002, 89).

La prima opera oggetto di studio – *Autorretrato com o Laço Negro*¹⁰ – fu l'unico autoritratto esposto durante la vita della pittrice¹¹. Presumiamo anche che si tratti di un'opera molto speciale per Aurélia, in quanto appare come un ricorrente riferimento a se stessa, apparendo sullo sfondo di un altro suo dipinto¹², e che sia stata scelta¹³ per essere appesa accanto a lei in un ritratto fotografico¹⁴ realizzato dall'amico e vicino Aurélio Paz dos Reis¹⁵. Questa tela suggestivamente incompiuta, fatto che la rende an-

¹⁰ Sebbene il titolo originale fosse *Cabeça de Estudo*, l'opera fu subito riconosciuta come un autoritratto. Il secondo titolo appare per la prima volta nella monografia del 2006 di Maria João Lello Ortigão de Oliveira.

¹¹ Aurélia ottenne il suo primo risalto critico con l'esposizione di questo dipinto e, da questo evento in poi, questa divenne una delle sue opere più riprodotte.

¹² Si tratta di *No Atelier*.

¹³ Molto probabilmente dall'artista stessa, anche un'eccellente fotografa.

¹⁴ Questa fotografia è stata scelta per la copertina del Catalogo della Mostra 2016 ed è considerata da molti una delle ultime immagini di Aurélia.

¹⁵ Aurélio Paz dos Reis (1862-1931), fotografo e cineasta portoghese.

cora più interessante¹⁶, appare negli anni in cui Aurélia si concentra sui suoi studi presso l'Accademia Portuense¹⁷.

Riguardo a quest'opera e sottolineando l'insolito accessorio, Ruy de Almedina ha scritto sulla rivista *A Arte*:

Aurélia de Souza (...) espone un capo di studio (la sua stessa testa) veramente bello, con i suoi accenni di colombanesimo. È un lavoro che onora il modesto allievo della nostra Accademia e che, senza disdegno, una persona consacrata potrebbe attribuire. Un solo difetto: il cappio attorno al collo dà l'impressione di quasi strangolarla (Almedina 1895, 165).

L'accessorio che catturò allora l'attenzione della critica è infatti un elemento importante per questa immagine sorprendentemente moderna. Il primo oggetto che attira l'attenzione, facendo a gara con la peculiare espressione del volto della modella, è l'enorme e grottesco fiocco di raso nero. Come nota Almedina, il fiocco quasi soffoca la pittrice, fungendo da contrappeso al suo corpo avvolto in un ampio abito bianco e con la testa spinta all'indietro. L'espressione del viso con la bocca semiaperta può suggerire una respirazione rapida. L'artista disegna i lineamenti del proprio volto con precisa verosimiglianza, ma ignora o annulla ogni attrattiva o giovinezza. Insomma, il volto pallido, lavato o neutralizzato, e avvolto da una foschia incerta (nebbia? polvere di riso? polvere di scena?) subisce, in un gioco degli elementi sopra menzionati, una metamorfosi e risveglia la nostra memoria involontaria, evocando un altro personaggio dalla faccia infarinata – Pierrot¹⁸.



Cabeça de Estudo/Autorretrato com o Laço Negro (1895).

¹⁶ Il fatto che sia firmato dimostra che era finito, ma l'intenzione dell'autore di lasciarci con questa incertezza è giustificata dalla seguente idea di Plinio il Vecchio: «È (...) un fatto molto singolare e memorabile che le ultime opere degli artisti e i loro dipinti incompiuti (...) sono più ammirati di quelli finiti, poiché in quei dipinti sono visibili i disegni preliminari lasciati in vista e i pensieri degli artisti» (Oliveira 2018, 319).

¹⁷ La pittrice aveva 29 anni quando realizzò questo dipinto e frequentava il 5° anno di Disegno Storico presso l'Accademia Portuense.

¹⁸ Il volto infarinato, l'ampio costume bianco e un accessorio nero (come il fiocco, il jabô o il collare che veniva soprannominato dal nome di chi lo indossava – collare Cabeção-Pierrot) sono attributi di questo personaggio della Commedia dell'Arte.

Pierrot-artista

Pierrot, il simbolo universale dell'artista solitario, alienato e malinconico, è un'immagine archetipica. Il clown bianco, appassionato e triste è stato adottato come effigie dell'alter ego da molti artisti.

La nostra associazione non sarebbe plausibile se non menzionassimo che il personaggio Branco-Pierrot appare nell'opera di Aurélia più di una volta. Si tratta di un piccolo acquerello, quasi monocromatico, che con raffinata eleganza grafica che suggerisce un tocco di giapponesismo¹⁹ rappresenta Pierrot nel tentativo utopico di abbracciare la propria ombra (*eidôlon*?)²⁰. La luna, dall'aspetto stranamente sinistro, accompagna gli sforzi della figura solitaria, spalancando la bocca in una risata cruenta. L'intera messa in scena annuncia la rottura totale dell'armonia storicamente instaurata tra l'Artista e il suo fedele compagno notturno – scompare l'aura romantica del rapporto tra Poeta e Luna (l'Artista alienato? la Luna carnivora!? Il Mondo è avvolto nella dissonanza). Senza essere esattamente un'illustrazione, la piccola opera di Aurélia si rivela graficamente come precorritrice di una delle opere d'arte più impor-



Composição (1895-97?).

tanti del XX secolo: il *Pierrot Lunaire* di Arnold Schönberg²¹. Quest'opera traccia il percorso della nuova arte e, secondo Theodor W. Adorno, «conduce (...) ad una terra di nessuno. Nel *Pierrot Lunaire* (...), dove l'essenza immaginaria e la totalità della dissonanza si uniscono in modo cristallino, questo aspetto dell'arte moderna si realizza per la prima volta» (2016, 70).

Ritroviamo lo stesso livello di affinità, questa volta cromatica, tra l'acquerello aureliano e l'opera poetica che servì da

¹⁹ Come ha osservato Raquel Henriques da Silva nella sua monografia del 1992: «Vi è in questo disegno un suggerimento di *haiku*, il breve poema giapponese che in due strofe riunisce il massimo di descrizione e il massimo di astrazione. O, più correttamente, di un *haiku* più scritto (a pennello)» (1992, 87).

²⁰ Per i greci antichi, l'*eidôlon* è una immagine spirituale di una persona viva o morta. Secondo Debray, «l'*eidôlon* arcaico designa l'anima (...) che si avvolge sopra [il corpo] nella forma di una ombra impercettibile, il suo doppio (...). L'immagine è l'ombra e l'ombra è il nome comune del doppio» (Oliveira 2011, 288).

²¹ *Pierrot Lunaire*, Op. 21 (1912) è un ciclo di canzoni (voce e piccolo *ensemble* musicale) di Arnold Schönberg (1874-1951). Il compositore austriaco che scopre una nuova modalità sonora – quella dell'atonalità – implementò la dissonanza nel linguaggio musicale di questa opera che ha come base poesie selezionate del poeta belga Albert Giraud (1860-1929) datate 1884.

base per l'opera musicale di Schönberg del 1912, l'omonima poesia di Albert Giraud, la cui trama prevede:

NOTTE:

Farfalle nere e sinistre
Hanno ucciso la luce del Sole;

PIERROT, che diventa un ladro di rubini rossi e profana la cerimonia religiosa, stringendo il cuore tra le dita insanguinate:

Rossi rubini, principesche
Gocce di sangue dell'antica gloria

LUNA, completamente ostile e implacabile – Pierrot è condannato a forza ed è la luna che lo decapiterà

*I poeti sanguinano in silenzio
Brillando nel sangue scarlatto
Una corona reale rossa*

(Ly 2005, 118-119)

Ciò che attira l'attenzione su questo piccolo acquerello è il fatto che raffigura tre personaggi archetipici con una storia di rappresentazione molto ricca nella cultura occidentale. Se ci mettiamo nei panni degli appassionati di psicologia amatoriale e ci avventuriamo a interpretare questa immagine sulla base degli studi junghiani²², – secondo cui la *Luna* è la coscienza femminile²³ e l'incontro con l'Ombra stessa significa l'incontro con se stessi²⁴ – otteniamo un'immagine sorprendente per la sua modernità: l'*Artista frammentato*.

È anche importante notare come l'autrice, che non sempre firmava le sue opere, questa volta scrive il suo nome completo proprio sotto la figura di Pierrot e della sua fuggitiva Ombra, invece di farlo completamente in basso a destra o in alto a sinistra, gratuitamente, come ci si aspetterebbe. Questo gesto, tanto simbolico quanto affermativo e racchiuso nel tema sopra citato, suggerisce che siamo di fronte ad un lavoro auto-rappresentativo.

²² Parliamo delle diverse opere di C.J. Jung scritte tra il 1929 e il 1941 e riunite sotto il titolo di *Mysterium Coniunctionis*.

²³ «(...) the moon has some connection with the human mind (...) In a woman, the moon corresponds to consciousness (...)» (Jung 1977, 162-167).

²⁴ «L'incontro con se stesso significa, prima di ogni altra cosa, l'incontro con la propria ombra» (Jung 2002, 31).

In questo contesto, possiamo supporre che entrambe le opere analizzate (olio e acquerello), siano state realizzate all'incirca nello stesso periodo²⁵, rappresentano in modo diffuso un personaggio archetipico – l'Artista (*Pierrot*) – e che questo è stato scelto dalla pittrice come sua autorappresentazione e come proprio tema.

II. Sviluppo

Questa parte stabilisce un'analogia diretta con l'ampliamento, l'introspezione, la revisione, la meditazione e la preghiera, ed «è una vera prova di originalità e musicalità» (Macbeth 1915, 24). L'importanza dello sviluppo è testimoniata dal fatto che in questa sezione si raggiunge il culmine dell'intera opera ovvero il momento definito



Autorretrato do Casaco Vermelho (c. 1900).

«un climax intelligibile» (30). Secondo diversi musicologi²⁶, è nello sviluppo che si trova la sezione aurea (*sectio divina*), che, secondo Rozenov²⁷, rappresenta un punto culminante. Innanzitutto questo punto aiuta a delineare le parti principali dell'opera e a stabilirne le proporzioni rispetto l'insieme.

In secondo luogo, ma con pari importanza, lo stesso punto serve anche a sottolineare il culmine della crescente aspettativa. Infine, avendo collocato il *climax* in un luogo così preminente per l'immediata percezione sensoriale, esso si rivela il momento di maggiore tensione emotiva dell'intera opera.

(...) il gioco dei motivi non annulla la drammaticità della postura della testa, perché la sua assialità contiene un'interpellenza eccessiva. Come se, in uno spazio inquietante-

²⁵ Sulla base della classificazione temporale suggerita da Lúcia Almeida Matos (Aguiar 2012, 179) per le diverse forme di firma, possiamo collocare quest'opera, senza assoluta precisione, negli anni vicini all'*Autorretrato com o Laço Negro*.

²⁶ Ver Э.К. Розенов, «Закон золотого сечения в поэзии и музыке», 1904; «Музыка», 1982, c. 119-157; Мазель Л., *Опыт исследования золотого сечения в музыкальных построениях в свете общего анализа форм*, 1930, «Музыкальное образование», n. 2; Timerding H.E. 1937. *Der goldene Schnitt*, 4 Auff, Leipzig: Teubner-Verlag.

²⁷ Rozenov E. (1861-1935) è stato un matematico, musicologo e critico russo. Nel 1904 presentò la sua tesi sulla percezione della simmetria e sulle dinamiche presenti nelle opere musicali e poetiche. Il suo interesse per la sezione aurea, che espresse in un'intensa ricerca biometrica, fu condiviso da diversi musicologi russi come Mazel, Yavorsky e Conus.

mente classico, stesse per verificarsi un'esplosione. È stato questo tempo di attesa (o di abisso) che Aurélia ha immobilizzato in quest'opera, che è il più bel autoritratto della pittura portoghese (Silva 1992, 40).

È davvero difficile, per diversi motivi, avvicinarsi a quello che è considerato il capolavoro assoluto di Aurélia de Souza. Innanzitutto perché questa tela relativamente piccola è un'opera auratica e quest'aura è inquietante. D'altronde, questa «opera insolita nella pittura del [suo] tempo» (França 1981, 69) ha avuto una straordinaria fortuna critica e, tenendo conto delle più appassionante dichiarazioni degli storici e del grande pubblico sul fascino che suscita, è difficile elaborare un'analisi imparziale, poiché qualsiasi nuovo approccio sembra obsoleto.

C'è una dualità o una forza contraddittoria contenuta nel volto – qualcosa che attrae e allo stesso tempo respinge il suo osservatore. La distanza che questo schermo relativamente piccolo richiede al suo spettatore è creata dallo sguardo che la modella ci offre e questo sguardo è uno dei due momenti maggiormente evidenziati dai suoi studiosi e spettatori. Gli occhi della modella sono leggermente chiusi, come diretti verso la luce, e lo sguardo specchiato, così diretto e allo stesso tempo impossibile da incrociare, «contiene questa inquietante suggestione di elevazione» (Silva 1992, 40). Un altro elemento che col tempo si è integrato nel titolo stesso dell'opera²⁸ è il colore del mantello, vibrante e potente. Nel contesto dell'opera, questo è il colore del martirio²⁹ e del sacrificio e anche il colore clericale e cerimoniale. Questi sono elementi che ci incoraggiano a cercare indizi oltre la consueta zona tematica del ritratto-autoriflessione convenzionale.

Rischiamo di interpretare questa immagine del 1900 associandola a uno stilema del tutto estraneo al «naturalismo senza macchia» (Oliveira 2006, 498) a cui appartiene. Il formato di questo dipinto iconico, la sua scelta cromatica, la posizione del volto, l'ascetismo dell'immagine e, soprattutto, lo spirito che trasmette sono elementi che evocano, infatti, una vera icona e un'immagine liturgica – l'icona bizantina o dell'antica Russia.

Ricordando il motto ortodosso presentato da Michel Quenot – «l'ortodossia non seziona né analizza, ma contempla il mistero» (1997, 46) – e comprendendo che l'icona è la dottrina stessa (non scritta, ma dipinta) troviamo un'affinità sorprendente tra l'idea di sacra rappresentazione e questa immagine che trascende l'autoriflessione con la sua portata mistica.

Come si riflette questa idea nella risoluzione plastica e cromatica di quest'opera? Il colore nero dello sfondo della tela, espresso nella totale assenza di luce che quasi assorbe i capelli della modella, evidenzia la bidimensionalità nella presentazione del volto che emerge da questa oscurità infinita. Il colore celeste è evidente nella camicetta blu.

²⁸ Il termine “cappotto rosso” compare per la prima volta anche nella monografia del 2006 di M.J. Ortigão de Oliveira.

²⁹ Si veda il paragone analogico di J. Hall: «(...) una Giovanna d'Arco come una Sfinge, pronta alla battaglia (...)» (Hall 2022, 35).

In questo contesto, il rosso vibrante del manto è il colore dell'abito liturgico che, come una fanfara, annuncia il momento della rivelazione o, meglio ancora, l'evento.

Aggiungiamo altri elementi che giustificano questo confronto:

- *Bidimensionalità intenzionale*³⁰ (la pittura occidentale è bidimensionale, ma tende a imitare la profondità e a essere tridimensionale);
- *L'ascetismo*³¹ del volto (nel suo senso più stretto come concetto e come elemento tecnico nella rappresentazione);
- una dinamica nascosta che porta il volto della modella *verso la luce*³², che appare dal fondo abissmatico dello schermo;
- minimalismo dell'immagine: tutto si concentra sul viso³³.

Riconosciamo la modella, ma il suo volto è ben lungi dal soddisfare i parametri estetici del ritratto naturalistico. L'*inquietante stranezza*³⁴ di questo volto con la sua tinta terrosa³⁵ e la sua inespressività evoca l'idea di una bellezza differente – l'Icona?

³⁰ La bidimensionalità delle icone è una condizione profondamente spirituale, ma è anche una delle caratteristiche associate alla tecnica della pittura su superfici dure – le icone sono tradizionalmente dipinte su legno.

³¹ L'estetica dell'ascetismo, plasmata fin dall'inizio del Cristianesimo, è stata uno dei temi più urgenti all'inizio del XX secolo. L'ascetismo emerge come estetica ortodossa nel senso più diretto. L'icona, indivisibile dai testi delle Scritture, diventa parte integrante della dottrina stessa: «I santi padri chiamavano l'ascetismo non solo scienza, neanche lavoro morale, ma arte, e, inoltre, arte per eccellenza, "l'arte delle arti"» (Florenskij citato in Bychkov 1993, 32). «L'icona si trova proprio nel cuore dell'Ortodossia. Costituisce una parte integrante della fede dei fedeli ortodossi e viene accettata da loro come seconda natura» (Quenot 1997, 43). Secondo Pavel Florenskij, l'ascetismo non crea solo l'uomo buono, ma anche l'uomo bello. La scienza dell'amore per la bellezza permette all'uomo di raggiungere la trasfigurazione della carne, acquisendo la bellezza originale della creazione mentre rimane in questa vita terrena. L'ascetismo offre questa metamorfosi che trasforma il volto umano: «Il volto di un asceta diventa veramente il "volto portatore di vita" (...); diventa un ritratto artistico di se stesso, un ritratto ideale, plasmato da materia vivente dalla più sublime delle arti, l'"arte delle arti"» (Florenskij citato in Bychkov 1933, 33).

³² Un'altra caratteristica iconografica è associata all'Idea della luce (qui intesa come sostanza spirituale). Non è la luce che illumina il volto, ma il volto che irradia luce. È così che nasce una formula – «L'iconografo si sposta dall'oscurità alla chiarezza, dall'oscurità alla luce» (Florenskij 1996).

³³ Secondo Florenskij (stesso), il volto o *lik* (russo) è la rappresentazione divina e ha un posto assolutamente centrale per l'iconografo. Deriva dalla parola greca *Ideia* – εἶδος ἰδέα – e, da questo senso platonico del termine che è entrato nella Filosofia, nella Teologia e persino nel linguaggio vernacolare, possiamo percepire la connessione tra *Ideia* e volto – *lik*.

³⁴ Espressione adottata da M.J. Oliveira (2006).

³⁵ La tonalità terrosa dei volti iconici segue la tradizione di rappresentare il volto di Cristo, il Nuovo Adamo, di color argilla – la manifestazione che la sua immagine appartiene a tutte le razze e a tutti (Quenot 1997, 53). Come afferma il filosofo Troubetzkoy (1863-1920), l'icona è «un'im-

L'immagine del futuro liturgico³⁶ è il volto della persona trasformata, il volto del risorto. È per questo motivo che affermiamo che l'icona non è un ritratto³⁷, ma piuttosto, secondo il filosofo Evgenii Troubetzkoy (1863-1920), «il prototipo dell'umanità futura» (1965, 23).

L'*evento*, annunciato dal colore del costume cerimoniale, è evocato dall'«energia della morte che plana» (Silva 1992, 18) nello spazio di questa tela, in quanto lo sguardo specchiato del volto crea una zona di tensione quasi atmosferica con una forza difficile da oltrepassare, forzando lo spettatore a mantenere una rispettosa distanza. Schopenhauer, citato da Troubetzkoy, invita lo spettatore ad assumere un'attitudine simile:

(...) nei confronti delle grandi opere d'Arte dobbiamo avere lo stesso comportamento che abbiamo nei confronti delle persone di Alta Regalità. Sarebbe inaccettabile iniziare a parlare per primi, invece dobbiamo stare davanti a loro e aspettare che decidano di parlare con noi. Con l'Icona è la stessa cosa (...) soprattutto perché l'Icona è più di un'Arte. Aspettare che lei ci parli può richiedere tempo perché la distanza tra noi è grande (1965, 35).

III. Riesposizione

Nell'ultima sezione ritorna il tema principale e questa volta è presentato in «modo pronunciato, in una sequenza meno rigida che nell'esposizione» (Macbeth 1915, 25). «Questa sezione trova la sua risoluzione quando il fatto apparente della riesposizione si coniuga con una trasformazione/metamorfosi del tema principale senza interromperne lo sviluppo» (Mazel 1979, 408). In altre parole, il tema principale ritorna in forma libera, metamorfizzata o addirittura burlesca.

Si dice che Sant'Antonio da Padova (nato a Lisbona e patrono di questa città) fosse il santo più ammirato da Aurélia de Souza. Non sappiamo se questa simpatia sia legata a un particolare miracolo di «un affettuoso protettore del Portogallo» (Ferreira 2019, 120) o al fatto che il compleanno della pittrice coincida con la festa del Santo (festeggiata il 13 giugno)³⁸, evocando il giorno della morte del Santo e celebrandone l'eredi-

immagine del futuro dell'umanità liturgica» (1965, 23).

³⁶ Come riferisce il filosofo Troubetzkoy (1863-1920), l'icona è «un'immagine del futuro dell'umanità liturgica» (1965, 23).

³⁷ Esiste però una forma meno praticata che presenta la configurazione del ritratto. Secondo Florensky, le icone, nella loro forma canonica, sono divise in quattro gruppi a seconda della fonte da cui sono sorte. Una di queste sono le «icone-ritratto, quelle che nascono dall'esperienza diretta e dalla memoria dell'iconopittore di persone ed eventi che non solo vedeva esteriormente come realtà empirica ma interiormente intesi come fatto spirituale» (1996, 75).

³⁸ Santo Antonio, battezzato con il nome di Fernando de Bulhões, nacque a Lisbona tra il 1191 e il 1195. Morì il 13 giugno 1231 ad Arcella, in Italia, e fu sepolto a Padova. Canonizzato prima del primo anniversario della sua morte, fu proclamato solo nel 1320 Santo di Padova, la città che lo



Santo Antonio (Autoritratto) (1902).

tà). In ogni caso, nessuna delle ipotesi sembra spiegare la complessità di questa immagine sorprendente e probabilmente unica nel suo genere.

Il dipinto, quasi monocromatico e di formato molto raro per la produzione aureliana³⁹, rappresenta la figura del Santo in piedi, a grandezza naturale ed occupante quasi l'intero schermo, nell'atmosfera cupa di una cella monastica. Il fragile corpo del Santo, leggermente piegato nella zona del busto, è vestito con il tradizionale saio francescano che si fonde con il colore dello sfondo della cella, dove si notano le sagome dei libri e della croce. La figura è colta in un momento quasi dinamico – quando compie un passo leggero e instabile – rappresentato dall'immagine del piede nudo.

Le mani si intrecciano in un gesto ambivalente che può essere interpretato come un segno di attenzione o un invito al silenzio e che, in entrambi i casi, richiede la massima concentrazione. Degna di nota è anche l'espressione un poco in attesa del suo viso con le sopracciglia leggermente alzate. Attorno alla testa appare un'aureola disegnata da una linea sottile

e leggermente scintillante. Niente di tutto ciò sarebbe molto diverso da qualsiasi altra rappresentazione di una figura biblica o mitologica se l'artista non avesse prestato al Santo «il suo volto, le sue mani e l'elegante fragilità del suo corpo» (Silva 1992, 86).

È difficile separare quest'opera dal contesto della lunga tradizione delle immagini teofaniche, in particolare degli autoritratti. A livello internazionale, si dovrebbe fare riferimento al famoso *Autoritratto* di Dürer (1500) (spesso citato nella critica all'*Autoritratto* di Aurélia del 1900) o all'opera di Rembrandt – *Autoritratto come San Paolo* (1661) –, tra molti altri esempi. Guardando alla pittura nazionale portoghese, ricordiamo la galleria di ritratti del XVI secolo che rappresentano i re come santi o la grande opera d'arte portoghese creata all'inizio del XX secolo – *Ecce Homo* –, di António Carneiro. Vale la pena citare un altro esempio di autoritratto femminile: l'opera *Autoritratto come Nostra Signora di Lourdes* (1927), di Maria de Lourdes Mello e Castro. In ogni caso, però, non abbiamo trovato nessun esempio di santo travestito...

Nel contesto culturale dell'«età dei movimenti», questa immagine androgina⁴⁰

accolse (cfr. Ferreira 2019). Aurélia de Souza nacque il 13 giugno 1866.

³⁹ 190,8 x 100,5 cm.

⁴⁰ Possiamo anche seguire l'idea che il volto umano, che contiene tutta l'essenza/l'anima dell'essere, è una rappresentazione della persona; e questa è la definizione di un ritratto/autoritratto. Ri-

e impregnata di simbolismo primordiale⁴¹ potrebbe essere letta come un «simbolo dell'unione creativa degli opposti» o come «un simbolo del sé, dove la guerra degli opposti incontra la pace» (Jung 2002, 175).

Nell'era moderna, la riflessione critica si estende alle autorappresentazioni fotografiche di Cindy Sherman⁴². Tuttavia, l'immagine di questo Santo si è rivelata una eterna fonte di curiosità e ispirazione, e il suo enigma permane. Un'ipotesi di lettura può sorgere se osserviamo con attenzione la serie di fotografie probabilmente scattate dalla stessa Aurélia de Souza, anche lei un'ottima fotografa⁴³.



Fotografie scattate [probabilmente] dalla stessa autrice in preparazione al suo Sant'Antonio. Fonte: Catalogo dell'Esposizione del 2016.

Il primo aspetto che notiamo nelle immagini che immortalano l'artista nel suo studio, mentre prova il suo Sant'Antonio in costume francescano probabilmente da lei stessa realizzato, è il lavoro coreografico portato avanti dall'autrice. È chiaramente visibile come l'attenzione sia posta sulla plasticità del proprio corpo, più precisamente sul gesto delle mani inquieto e coreografico (Oliveira 2006, 522) che supporta la trasmissibilità del messaggio che stiamo cercando di comprendere.

Nell'ambito delle esperienze artistiche *fin de siècle*, questo esercizio sarebbe molto più aderente alla pratica del teatro drammatico (che in questo periodo stava su-

guardo l'anima, seguiamo Jung: «L'anima umana è androgina (...) l'uomo non è altro che la sua anima» (Jung 1977, 107).

⁴¹ Oltre a questo riferimento psicoanalitico, comprendiamo che, dal punto di vista della storia dell'arte, questa è anche un'opera simbolista. Nella sua monografia, M.J. Ortigão de Oliveira posiziona questo dipinto nella sezione «I Simboli e le Allegorie», includendolo nelle Allegorie (Oliveira 2006, 586).

⁴² David Marques (NOVA FCSH), «*Santo-António* de Aurélia de Souza e *Untitled#215* de Cindy Sherman: da fotografia à pintura, da pintura à fotografia», Congresso Internacional *Aurélia de Souza. Mulheres Artistas em 1900*, 2022, Porto.

⁴³ Questa era una pratica comune, poiché molti artisti dell'epoca utilizzavano già fotografie come elemento preparatorio per la creazione di dipinti, come avveniva frequentemente nello studio di Marques de Oliveira, maestro di Aurélia all'Accademia di Porto.

bendo trasformazioni caratterizzate da una particolare attenzione alla plasticità del corpo dell'attore, visto «come una materia infinitamente modellabile e controllabile» (Fisher-Lichte 2019, 187)⁴⁴. Seguendo questa linea è interessante trovare un'allusione ad un brano drammatico contemporaneo dell'opera in studio. Si tratta dell'opera teatrale *Miracolo di Sant'Antonio* di Maurice Maeterlinck, creata nello stesso anno del dipinto aureliano. Oltre alla data, troviamo almeno tre elementi comuni tra l'opera dello scrittore e drammaturgo belga e quella della pittrice portoghese: 1) lo stesso protagonista – *Sant'Antonio*. Il ritratto verbale e il ritratto plastico, entrambi molto diversi dalla tradizionale rappresentazione di questo santo, ci mostrano un carattere molto umano, fragile, indeciso e incline a continui dubbi. Nell'opera belga, questi si manifestano attraverso l'intensità della luce trasmessa dall'aureola. Allo stesso modo, l'aureola poco pronunciata di Sant'Antonio illumina appena le sue incertezze; 2) l'ambiente (che unisce il generale, l'universale, il particolare e il quotidiano) dove appare il Santo. Il momento mistico e intimo – «il sacro discende nel quotidiano» (Silva 2023, 139) – delle tele aureliane, che uniscono nel loro spazio il generale, l'universale, il particolare e il quotidiano, si fonde con l'inconfondibile atmosfera che Maeterlinck creò per l'apparizione del suo Santo – «oggi, in una casa comune, in una piccola città di provincia dei Paesi Bassi (...)» (Teixeira de Mattos 1918). 3) La compagna discreta di questo evento e della stessa narrativa – l'*Ironia*. L'ironia è l'essenza dell'opera *Il Miracolo di Sant'Antonio* (*idem*). A loro volta, gli atteggiamenti ironici di Aurélia che appaiono nel suo universo plastico⁴⁵ questa volta probabilmente si manifestano in modo più acuto e, allo stesso tempo, poetico. Nella rete di collegamenti che abbiamo instaurato analizzando la prima opera, questa allusione, che rivela il rapporto tra le correnti d'avanguardia del teatro drammatico e la pittura naturalista (pur con innegabili tracce di simbolismo), stabilisce anche un collegamento con l'opera precedente, evidenziando la riscoperta delle avanguardie. Questo è il rapporto tra azione liturgica e prassi artistica, a cui fa riferimento Giorgio Agamben: «(...) la contrapposizione tra pratica d'avanguardia e liturgia, tra movimenti artistici e movimenti liturgici, non è assurda. (...) Le avanguardie e le loro derivazioni contemporanee meritano di essere lette come l'assunzione chiara e quasi consapevole di un paradigma essenzialmente liturgico» (2019, 9,11).

⁴⁴ È in questo periodo che si assiste all'allontanamento dal teatro letterario – con la sua supremazia del testo drammatico, dove l'attore si limitava a trasmettere significati al pubblico – per una nuova arte dell'interpretazione in cui l'attore, attraverso il suo strumento espressivo – il proprio corpo – interagisce direttamente con lo spettatore e si trasforma nel «creatore di un nuovo significato». Questo concetto della nuova arte drammatica è stato chiaramente dichiarato nelle opere di Meyerhold, Eisenstein e Tairov, tra molti altri (Fisher-Lichte 2019, 187).

⁴⁵ *Breta* (c. 1900), *Femme qui passe* (c. 1900) sono i primi disegni di Aurélia a richiamare l'attenzione dei suoi familiari: avevano tratti caricaturali o erano caricature.

Epilogo

Riconoscendo che il periodo in cui le tre opere oggetto di studio sono state realizzate (seguendo effettivamente le regole accademiche e rispettando le tipologie ritrattistiche più comuni, ovvero *testa*, *busto* e *figura intera*) coincide con il periodo in cui le questioni identitarie sono state poste dalla giovane autrice con la massima intensità, possiamo considerare queste opere come *immagini identitarie*.

Possiamo provare a comprendere l'evoluzione di queste immagini organizzandole schematicamente sotto forma di triangolo: partendo dall'immagine archetipica dell'*Artista*; risalendo con un movimento vertiginoso verso il suo punto più alto – l'immagine spirituale, l'*Icona* (che contrassegna così simbolicamente, con la data della sua creazione, il cambio di secolo e le trasformazioni ad esso legate) – e ritornando alla drammatizzazione burlesca e ironica del Santo (ritornando così alle origini – il tema dell'*Artista*). Concludiamo così che l'artista portoghese, senza cambiare nulla nella sua resa plastica di incontaminata naturalista con un tocco di simbolismo, è riuscita a far transitare le idee delle avanguardie artistiche, creando un'opera in forma di triade, nella quale possiamo riconoscere l'unità nella diversità delle immagini identitarie che abbiamo analizzato.

Bibliografia

- Adorno, W. Theodor. 2016. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70
- Agamben, Giorgio. 2019. *Creation and Anarchy: The Work of Art and the Religion of Capitalism*. Stanford, California: Stanford University Press
- Bychkov, Viktor, 1993. *The Aesthetic Face of Being: Art in the Theology of Pavel Florensky*. Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press;
- Calabrese, Omar. 2006. *Artists' Self-portraits*. Nova Iorque: Abbeville Press
- Calabrese, Omar. 2020. *Como se Lê uma Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70
- Florensky, Pavel. 1996. *Iconostasis*. New York: St. Vladimir's Seminary Press
- França, José-Augusto. 1981. *O retrato na Arte Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte
- Ficher-Lichte, Erika. 2019. *Estética do Performativo*
- Ferreira, António Mega. 2019. *Santo António de Lisboa e Pádua*. Lisboa: Museu de Lisboa – Santo António

Hodeir, André. 2002. *As Formas da Música*. Lisboa: Edições 70

Jung, Carl. G. 1977. *Mysterium Coniunctionis*. Princeton University: Bollingen Series XX

Jung, Carl. 2002. *Os arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. São Paulo: Editora Vozes, 2ª edição.

Kristeva, Julia. 2012. *The Severed Head Capital Visions*. Nova Iorque: Columbia University Press

Mazel, Lev. 1979. *Строение Музыкальных Произведений*, 2ª ed, Москва: Издательство «Музыка»

Oliveira, Maria João Lello Ortigão de. 2006. *Aurélia de Sousa em Contexto: a cultura artística no fim de século*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Quenot, Michel. 1997. *The Resurrection and the Icon*, Crestwood, NY: St. Vladimir Seminary Press

Silva, Raquel Henriques da. 1992. *Aurélia de Souza*. Lisboa: Edições Inapa;

Troubetskoy, Evgenii. 1965. *Tri Ocherka o Russkoi Icone*, Paris: YMCA-Press.

Altre fonti

Macbeth, Grace. 1915, *The Development of the Sonata-Form*, The University of Illinois <http://www.ideals.illinois.edu> (última consulta a 10 de março de 2020).

Teixeira de Mattos, Alexander. Introduction to *The Miracle of Saint Anthony*, by Maurice Maeterlinck. Nova Iorque: Dood, Mead and Company, 1918.

<https://www.gutenberg.org/cache/epub/70550/pg70550-images.html>

Articoli

Almedina, Ruy de. “A Nona Exposição no Ateneu Commercial.” *A Arte: Organ do Movimento Intellectivo Internacional*, Vol. 1, nº 10 (1895): 164-5

Hall, James. 2022. “Aurélia de Souza: Silêncio e Eloquência” In Catálogo da Exposição “Aurélia de Souza: Vida e Segredo”. MNSR: Porto, 35-41.

Komissarova, Elena. 2022. “No Atelier” In Catálogo da Exposição “Aurélia de Souza: Vida e Segredo”. MNSR: Porto, 23-29.

Oliveira, Maria João Lello Ortigão de. 2011. “A Melancolia das Mulheres: Berthe Morisot, Aurélia de Souza, Gwen John” In “Arte e Melancolia”. coord. Margarida Acciaioli e Maria Augusta Babo, IHA/Estudos de Arte Contemporânea: Lisboa, 265-272.

Oliveira, Susana. 2011. “Tal como ela era... Fragmentos entre a vida e a morte” In “Arte e Melancolia”. coord. Margarida Acciaioli e Maria Augusta Babo, IHA/Estudos de Arte Contemporânea: Lisboa, 283-297.

Oliveira, Filipa. 2018. “Do Poder: Entre força e Vulnerabilidade” In “Do Tirar Polo Natural: Inquirito ao Retrato Português”, MNAA e INCM: Lisboa, 310-320.

Parret, Herman. 2001. “A Intersemioticidade das Correspondências Artísticas e das Afinidades Sensoriais” In “O campo da semiótica”, Revista “Comunicação e Linguagens”. coord. Maria Augusta Babo, José Augusto Mourão, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens: Lisboa, 199-219.

Palla, Maria José. 2011. “Folares rituais com encenação divina: a melancolia ou a medida dos sentidos na obra de Josefa e de seu pai Baltazar” In “Padre António Vieira: O Tempo e os seus Hemisférios”. coord. Maria de Rosário Monteiro e Maria do Rosário Pimentel, Edições Colibri: Lisboa, 217-230.

Silva, Raquel Henriques da. 2023. Aproximação à Pintura de Temática Religiosa de Aurélia de Souza: O Feminismo em Ação” In “Variações – Arte Portuguesa – Séculos XIX-XX”. Documenta: Lisboa, 135-145.

Opere accademiche

Aguiar, Maria Cunha Matos Lopes Pinto Leão. 2012. *Os materiais e a técnica de pintura a óleo na obra de Aurélia de Souza e a sua relação com a Conservação*, <http://hdl.handle.net/10400.14/11949>

Komissarova, Elena. 2020. *O Retrato/Autorretrato na obra de Aurélia de Souza (1866-1922) e Elena Kiseleva (1878-1974)*

Elena Komissarova

Ly, Maria Joaquina Alves Dias Cardoso. 2005. *A Estética Expressionista na obra Pierrot Lunaire de Arnold Schönberg*, <https://ria.ua.pt>

Una notte al museo

Luca Lenzini

Passa e ripassa in televisione, specie durante i periodi di festa, un film per ragazzi che s'intitola *Una notte al museo*. Narra la storia fantastica di un museo di storia naturale in cui una serie di personaggi storici e di creature preistoriche, da Attila a Jefferson – siamo a New York – ai tirannosauri, hanno una movimentata vita notturna, che un giovane custode scopre a suo rischio e pericolo. Ci voleva quella commediola per riportarmi a una sera del 1965, a Firenze: a casa in Piazza Indipendenza d'improvviso una telefonata avverte mia madre, allora funzionaria agli Uffizi, che è successo qualcosa di grave: deve rientrare precipitosamente alla Galleria. I nonni, con mio fratello piccolo, non sono in casa, e vengo imbarcato anch'io sul Maggiolino verde bottiglia. Entriamo dall'ingresso di Via della Ninna, dove spesso, nella portineria, venivo parcheggiato in attesa che mia madre uscisse dal lavoro e dove i custodi mi chiamavano "pentolino" per una certa tendenza "bipolare" dei miei umori (il noto ritornello di *Pentolin delle lasagne*, personaggio di una fiaba anni '30, «ch'ora ride ed ora piagne» ...)

Saliamo per le scale di servizio ed è buio quasi dappertutto. Un custode ha una torcia elettrica che fende l'oscurità. Raggiungiamo i grandi corridoi con le vetrate, fuori è freddo, già quasi notte; nella Sala della Niobe, sfiorate dalla luce le statue mimano un dramma misterioso, nella Tribuna barbagli dorati guizzano sulle cornici: ma i nostri passi veloci tirano dritto, echeggiando nei vasti spazi dove nei giorni di chiusura potevo far correre le automobiline a molla (le Schuco e le Corgy) che solo lì, impazzite di libertà, esaurivano la carica in lunghissimi percorsi sbilenchi, mentre a casa sbattevano rabbiosamente contro i battiscopa delle stanze, rovesciandosi come cetonie agonizzanti (e ora mi chiedo, dopo cinquant'anni e più, se questo non sia il ricordo di un desiderio e non di un fatto accaduto davvero: fa lo stesso). Passiamo davanti a una serie di quadri, in un'attonita e sgomenta rassegna: il piccolo gruppo è ammutolito davanti agli sfregi che la mano di uno sconosciuto ha inferto alle pitture. Non sono capolavori famo-



Lorenzo Lotto, *Testa di giovane uomo*.

si, ma per me sono famosi tutti e nessuno; soltanto alcuni mi sono più familiari di altri per dei particolari che hanno catturato la mia attenzione, specialmente animali: il cagnolino che dorme sul letto della *Venere di Urbino*, lo strano mostro che emerge dal mare nella *Liberazione di Andromeda* di Piero di Cosimo, gli orripilanti capelli-serpenti di *Medusa*. Ma è solo quando ci troviamo davanti al *Giovane* ritratto da Lorenzo Lotto che riesco a vedere qualcosa, perché sostiamo più a lungo e il gruppetto degli adulti si mette a parlare animatamente. Vedo allora, intrufolandomi nel capannello, che al posto degli occhi il volto del Giovane ha dei fori, due incruente ferite.

Io vedo: ma a quegli occhi che un giorno avevano guardato, davanti a sé, il pittore, niente più cade sotto lo sguardo. La faccia stessa ha perso di senso, si nega ad ogni con-

tatto al di fuori di sé, intransitiva e spenta, fissa nel vacuo di uno sguardo inquietante e inumano. L'immagine è insieme strana e ordinaria, quasi volgare: sembra una maschera, un apparato carnevalesco o uno schermo dal quale spiare – spiare noi stessi, forse, che ora stiamo lì a guardare le feritoie dietro le quali per un attimo si era celato, all'insaputa di tutti, qualcuno che è dileguato da poco, un fantasma, scaturito da un altro tempo, un oltre nascosto di là dal tempo. Oppure quel volto un po' scialbo, né bello né brutto, con l'aria di uno viziato, era stato, chissà, colpito per qualche ragione particolare, una precisa e sadica vendetta? C'era forse un rapporto tra la sua storia remota e incognita, e il gesto brutale che l'aveva scelto? Il "gesto di un folle" aveva svelato la follia nel volto del giovane, un suo indicibile segreto? O il giovanotto invece aveva visto qualcosa che non doveva vedere, ed era perciò condannato, a tanti secoli di distanza, al ludibrio dei visitatori? In queste domande, anzi fantasticherie provo a tradurre il mio stupore di allora, lo smarrimento misto a paura ma anche l'eccitazione di chi stava vivendo un evento inaudito e fantastico, un episodio romanzesco: un "giallo" ...

In quel 1965, ho poi scoperto grazie a Google Books, Aldo Palazzeschi definiva il ritratto, scrivendo all'amico Marino Moretti, «una crosta», aggiungendo: «che faccia di merda aveva mai quel giovane!» Tutto sommato, guardando le riproduzioni dei cataloghi, direi che esagerava a bella posta: l'ennesima provocazione del vecchio, e sempre sovversivo, Aldo. Ma almeno quanto al volto del giovanotto, forse non aveva del tutto torto; o meglio, mi chiedo se non c'era davvero qualcosa di antipatico e insolente in quel volto, una specie di sfida che lo sfregiatore aveva, a suo modo, raccolto?... Non ho più rivisto il dipinto, e le pochissime volte che sono tornato agli Uffizi in età adulta l'episodio di

quell'inverno lontano nemmeno mi era più venuto in mente; quanto all'autore degli sfregi, non è mai stato identificato, ed il dipinto sarà tornato dopo un po' al suo posto, restaurato e di nuovo con lo sguardo rivolto, frontalmente, a chi guarda, alle frotte accalcate di visitatori. Folle in cui, ora, non ho nessunissima voglia d'intrupparmi. M'immagino piuttosto di ritorno agli Uffizi, la notte, di nascosto: con passo rapido e felpato penetro nelle sale ed ho io ora la torcia, e come Fantômas in un film di quegli anni ho sul volto una maschera: mentre torno nelle sale rivedo il cagnolino e il mostro marino sottratti, per me soltanto, al buio d'intorno. Dietro la maschera il sorriso è quello di uno dei miei attori preferiti, Michael Caine o Yves Montand: non certo quello, così, melenso di Ben Stiller.

Dora.

La voce, la gola, un segreto

Alberto Zino

[Il 14 ottobre del 1900 Freud scrive una lettera a Berlino, al suo amico Wilhelm Fliess. Racconta di avere una nuova paziente, una ragazza di diciotto anni, che era destinata a figurare nell'opera di Freud, cinque anni dopo, con il nome di «Dora». Con la sua opera e in particolare con questo libro, *Frammento di un'analisi d'isteria*, considerato uno dei capolavori della letteratura tedesca, elogiato da Thomas Mann e da Hermann Hesse, Freud vince il 28 agosto 1930 il prestigioso Premio Goethe, dalla città di Francoforte.]

1. Voglia di storie

Una storia ormai antica per noi ma che ancora squassa il cuore, spezza i pensieri. Dalla giovane donna che Freud chiama Dora giungono, per la psicanalisi a venire, la questione dell'amore, il sesso e i corpi in forma di parole.

Questi eventi si annunciano, come un'ombra, nei sogni, spesso diventano così nitidi che si crede di poterli cogliere in modo palpabile, ma, malgrado ciò, sfuggono a un chiarimento definitivo, e se si procede senza abilità né prudenza particolare, non si può giungere a decidere se una certa scena abbia realmente avuto luogo.

Il corpo di Dora parla, dice il suo essere senza aiuto, chiama: ma chi?

Freud l'ascolta.

Il secolo, al suo inizio, andrebbe ricordato non solo per la Traumdeutung, ma anche per il caso di Dora. Non tanto per motivi di cronologia, benché anch'essi assumano qui strane luci, quanto per la grande importanza che ha questo caso clinico e la sua scrittura nell'opera di Freud.

Curioso notare come nei ricordi di Freud si sia negli anni successivi ripetutamente verificato un errore di cronologia: il periodo dell'analisi di Dora veniva anticipato

di un anno. Il trattamento si svolse infatti dall'ottobre al dicembre del 1900, mentre Freud lo spostava al 1899.

L'enigma di Dora, l'inaffidabilità della certezza dei dati, il lapsus di Freud, segnalano uno stato di incertezza, forse di smarrimento. L'avventurarsi in un continente che resterà oscuro. Non per questo impenetrabile all'analisi.

Il tempo rientra anche nella questione delle date, in merito alla pubblicazione. L'abbandono di Dora stimola Freud a scrivere immediatamente. Egli redige gli appunti in pochi giorni, il 24 gennaio 1901 ha finito ed è entusiasta all'inizio, poi sempre meno.

Due mesi dopo aver messo per iscritto i suoi appunti su quel caso, li mostra al suo amico Oscar Rie, ma l'accoglienza non fu molto benevola; decise allora di non fare altri sforzi per promuovere il suo lavoro. Aveva inviato il manoscritto a una casa editrice, per la stampa. Dopo una settimana, se lo fece rimandare.

Non trova un editore, per quattro anni. La scabrosità del testo, si dice; ma invece?

Incertezze e dilazioni. Freud sa che il testo contiene un mistero e un errore. Rispettivamente: sulla *cosa* della donna e sulla *cosa* della psicanalisi, il transfert.

La cosa comincia in modo strano.

L'analisi con Dora finisce col XIX secolo, con quello nuovo inizia un'altra scommessa: la scrittura di Freud su Dora, al cui confronto quei tre mesi di analisi sembrano una briciola, un frammento di tempo. Quel che ne segue è infatti assai più macroscopico, una vicenda che inaugura non solo la scrittura dei grandi casi clinici di Freud, ma la questione della sessualità femminile, del transfert e di un mistero.

All'inizio del '900 Freud scrive e pubblica cinque casi clinici. Leggere e amare queste cinque storie (*Dora, l'Uomo dei Topi, l'Uomo dei Lupi, il piccolo Hans, il Presidente Schreber*) vuol dire interessarsi di isteriche, lupi, topi, presidenti di corte d'appello e bambini che fanno la pipì se vedono un cavallo.

Ci vuole passione, voglia di storie, di psicanalisi.

[...] la pubblicazione dei miei casi clinici resta per me un compito difficile. Le difficoltà sono in parte d'ordine tecnico, in parte derivano dalla natura stessa delle circostanze. Se è vero che la causa delle malattie isteriche va trovata nella intimità della vita psicosessuale del malato e che i sintomi isterici sono l'espressione dei suoi più segreti desideri rimossi, la spiegazione di un caso d'isteria non potrà non svelare allora quell'intimità e tradire quei segreti¹.

È con un segreto che qui si ha a che fare. Che si mostra, come tutti i segreti che si rispettino, in differenti modi, tuttavia incessantemente. Difficile è leggerlo, nelle sue attese e nelle sue prepotenze di travestimento. Lo sforzo di Freud, dell'analista, comincia sempre un po' così: il compito di più letture nelle pieghe di un discorso.

Qual è il segreto di Dora? Perché arriva da Freud e perché va via? Come in ogni ana-

¹ Freud, *Frammento di un'analisi d'isteria*, 1905, in *Opere di S. Freud*, vol. IV, Boringhieri, Torino 1970. p. 305.

lisi, il tempo si distribuisce in tre scene: l'inizio, la parola e la fine, al modo delle fiabe (c'era una volta/cammina cammina/e vissero...). Felici e contenti? Ecco, un'analisi non finisce così. Da noi si può dire *e vissero...*, giustamente fermandoci qui. Far sì che quest'ultima non sia la fine della parola è il compito dell'esperienza.

L'oggetto della nostra Cura non è da portare a termine. L'analisi costruisce, non risolve. Forse, è proprio un altro modo di pensare.

2. La voce di Dora

I genitori di Dora conoscono i signori K. Il signor K. conduce il padre di Dora da Freud, per una cura. Qualche anno dopo il padre affida Dora, ormai «divenuta chiaramente nevrotica», alla cura di Freud.

Dora amava il versante paterno. Era questa la parte familiare che più la affascinava:

Le simpatie della ragazza, divenuta mia paziente a diciotto anni, si erano sempre rivolte al lato paterno della famiglia [...] Mi appariva d'altronde indubbio che la giovane apparteneva piuttosto al ceppo paterno, sia per le sue doti e la precocità intellettuale che per la sua predisposizione patologica².

Segue poi la descrizione della madre, magistrale per quel che concerne la rappresentazione di un "tipo" umano:

Non ho conosciuto la madre. Da quanto mi dissero padre e figlia, ho potuto farmi l'idea di una donna di poca cultura e soprattutto di poca testa, che specialmente dopo la malattia del marito e l'estraneità che ne era seguita concentrava tutti i suoi interessi sulle faccende domestiche, offrendo così un esempio di quella che potrebbe definirsi la "psicosi della casalinga". Senza capire gli interessi più vivi dei figli, era tutto il giorno intenta a far pulizia e a tenere in ordine l'appartamento, i mobili e le suppellettili, al punto che usarne e goderne diveniva pressoché impossibile. Non si può non accostare questo stato, di cui troviamo indizi abbastanza frequenti nelle normali donne di casa, alle varie forme di coazione al lavacro e alla pulizia in genere; tuttavia queste donne, come anche la madre della nostra paziente, difettano completamente di ogni consapevolezza del proprio stato patologico e manca, quindi, un elemento essenziale della "nevrosi ossessiva". I rapporti tra madre e figlia erano da anni ben poco amichevoli. La figlia non teneva alcun conto della madre, la criticava aspramente e si era completamente sottratta alla sua influenza³.

Dai 12 anni in poi, Dora soffre di una tosse nervosa. La cosa, di natura strana e non spiegabile con i comuni approcci della medicina, persiste fino al suo arrivo nello studio di Freud.

² Freud, *Frammento di un'analisi d'isteria*, cit., p. 315.

³ *Ivi*, pp. 315-16.

Quando la paziente, a 18 anni, venne a farsi curare da me, tossiva nuovamente in modo caratteristico. Il numero delle crisi non poté essere stabilito, la loro durata variava da tre a cinque settimane e, una volta, si protrasse per diversi mesi. Nella prima metà di un accesso di questo tipo – almeno negli ultimi anni – il sintomo più molesto era una perdita totale della voce⁴.

La voce di Dora arriva a Freud attraverso un'altra voce, la voce del padre.

La voce di Dora è intimidita, forse intimorita; c'è la tosse che la spegne, la vergogna di quel che vorrebbe dire; la voce di Dora dice dei suoi silenzi, la voce di Dora è un suono debole, piano.

3. *La gola*

In questione era la voce. Cos'è qui la voce?

Una diagnosi era stata formulata da lungo tempo: anche qui si trattava di “nervosismo”; le molteplici cure abituali, tra cui l'idroterapia e le applicazioni elettriche locali, non dettero risultati. La fanciulla che, cresciuta in queste condizioni, era divenuta una ragazza matura e dal giudizio molto indipendente, si abituò a farsi beffa degli sforzi dei medici e, alla fine, a rinunciare alle loro cure. Essa era sempre stata restia, del resto, a consultare il medico, pur non avendo alcuna avversione personale per il medico di famiglia. Ogni proposta di consultare un nuovo medico incontrava la sua opposizione, ed anche da me venne solo per ordine del padre⁵.

Dora intanto, divenuta una florida ragazza dai lineamenti intelligenti e attraenti, dava gravi preoccupazioni ai suoi genitori. Sintomi principali del suo stato morboso erano ora la depressione e un'alterazione del carattere. Era evidentemente scontenta di sé e dei suoi, trattava il padre sgarbatamente e non s'intendeva più affatto con la madre, che voleva assolutamente indurla a prendere parte ai lavori domestici. Cercava di evitare le relazioni sociali; per quanto glielo permettevano la stanchezza e la difficoltà a concentrarsi di cui si lamentava, occupava il proprio tempo assistendo a conferenze per signore e dedicandosi a studi più o meno severi. Un giorno i genitori si spaventarono trovando sopra la scrivania della ragazza o in un cassetto una lettera, in cui ella prendeva congedo da loro affermando di non poter più sopportare la vita⁶.

Dora si sottopone all'analisi senza convinzione: «venne deciso», scrive Freud, dopo una crisi ancora più acuta conclusasi con uno svenimento, che la ragazza dovesse sottoporsi a un mio trattamento.

Dora parla, per quel che le permette la gola. Si tratta di parole perché così è in primo luogo nell'isteria, in quanto discorso in atto. Ma non solo. Così è soprattutto nell'espe-

⁴ *Ivi*, p. 317.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ivi*, p. 318.

rienza umana in quanto tale, se per *parola* intendiamo qui tutto ciò che le compete, ovvero la rappresentazione di ciò che la persona è in quel momento, in particolare emozioni e sentimenti.

L'influenza delle parole è la stessa di quella delle idee. Per questo nel discorso isterico l'anatomia e quel che il corpo è come organismo non ha cittadinanza se non nella dimensione dell'idea.

È come dire che il corpo partecipa al discorso, lo prende alla gola, si fa parola esso stesso e a suo modo, eventualmente tossendo, scuotendosi o paralizzandosi. La cosiddetta emiparesi delle isteriche, ad esempio di un arto, non è una paralisi dell'arto stesso, ma dell'idea di quel braccio o di quella gamba. È l'idea del braccio che viene rimossa o esclusa dalla funzione, poiché portatrice di qualcosa di insopportabile. Ciò che accade nel corpo – ecco quel che Dora viene a dire a Freud, senza dirlo mai del tutto: perché la voce va via e perché non è mai possibile – in realtà accade al pensiero, e si esprime nel corpo prendendo il posto di un discorso impossibile a dirsi perché troppo angoscioso. Tanto da restare in gola.

Qualche cosa del corpo non passa, è irrespirabile, intoccabile, ma questo rifiuto si gioca nel campo dell'eros.

Durante una passeggiata sul lago il signor K., amico di famiglia, aveva stretto Dora contro di sé e l'aveva abbracciata. La reazione immediata di lei è il disgusto, tale come lo riporta nell'analisi. In luogo di una sensazione di piacere, un dispiacere investe la mucosa del canale digestivo: il disgusto sopravvive in seguito nella forma di una saltuaria ripugnanza alimentare. Qualcosa, certo, ha qui per teatro il corpo, ma non c'è una sostanza che parte dal seno, o dal ventre, e va verso il canale digestivo. Se fosse reperibile, non ci sarebbe la psicanalisi. Il corpo sarebbe solo corpo medico. C'è perfino da dubitare che vi sarebbero le parole.

Ma procediamo. Un bacio dato o non dato ha un senso profondo, come sa ogni innamorato.

4. Una donna

Dora soffre da lì in poi di un'allucinazione: una sensazione di pressione sul petto.

L'aria ristagna, né su né giù; come se non volesse arrivare alla gola.

L'eliminazione, la non presa d'atto, il non voler farsi carico dell'esistenza del sesso (del signor K. e del proprio) lascia una traccia di sé in questa sensazione di soffocamento.

Ma perché? Cosa c'è nella differenza dei sessi, nel prendere atto che esistono maschi e femmine, di così sconvolgente?

È in gioco il desiderio. L'avvento della sessualità per Dora in quanto donna non va da sé, si tratta di farsi carico di qualcosa che riguarda sì il corpo ma che non vi si riduce.

Dora impara cosa vuol dire essere oggetto del desiderio, dello sguardo e delle attese dell'altro; le si pone il problema di simbolizzare tutto questo, di dargli un senso e di

tentare, lei, di prendere il suo posto in questo senso. Perché non ce la fa? Per dir meglio: perché la condizione per riuscire – dato che il sintomo, a suo modo, ce la fa sempre – è appunto quella del sintomo, cioè di un discorso isterico che in quanto tale è solcato, visitato da una certa volontà di soffrire?

Qual è il motivo, il fondo di questo dominio del dispiacere, di ciò che costringe l'isterica a trasformare un piacere in disgusto? Ma anche una donna, come ad esempio la madre di Dora, che persegue tenacemente un annullamento progressivo di sé e della sua femminilità, quale godimento la spinge ad impegnare la sua stessa vita in una rinuncia senza sbocco? Cosa tiene una donna avvinta ad una certa "passività", esattamente ciò che da sempre la differenza dei sessi ha socialmente e storicamente disposto per lei? In base a quali vantaggi occorre mimare il desiderio del padrone, come se ci si sottomettesse?

Dora gioca un po' tutte le parti di questa rappresentazione teatrale che è la sua vita. L'identificazione gira, un po' si sente l'uno, un po' si sente l'altra. Ma costantemente ha l'impressione di giocare quel gioco, di esserci dentro.

Il discorso isterico è quel discorso che non sopporterebbe di sentirsi escluso, di essere fuori dal gioco. Un discorso isterico in atto può sentirsi messo da parte da un amore, rifiutato da un amante, estremamente ingombrato nella sua esistenza perché un padre non lo guarda, ma non per questo rinuncia a giocare. Da qui anche il fascino, la seduzione che spesso l'isteria sprigiona.

Ne *L'uomo dei topi*⁷ si vede come il discorso ossessivo non sia così affascinante. Hanno ragione le donne quando dicono dei loro uomini che sono noiosi, quando dominano i tratti ossessivi. Questo lo si vede ancor più nella clinica della nostra esperienza, dato che è una differenza proprio di modi del raccontarsi, una differenza che riguarda il discorso nell'analisi.

Nella nevrosi ossessiva il dilemma non è se sono uomo o donna ma un altro, altrettanto se non più radicale: sono vivo o morto? Questa è la domanda fondamentale. Il discorso ossessivo apparecchia, argomenta questo costante dubbio dell'esistenza attraverso un discorso che per chi lo ascolta e anche per chi lo vive è, guarda caso, di una noia mortale.

Il discorso isterico in generale, proprio perché non sa se dev'essere un uomo o una donna, perché non sa cosa fare di sé come corpo, cerca costantemente un tiranno, qualcuno da cui farsi dire qual sia il segreto del proprio corpo; ma riesce a giocare tutto questo con una certa partecipazione.

Questo discorso, anche quando si trova in un periodo depresso, non è mai una depressione come può esserlo quella del malinconico o dell'ossessivo. È un discorso che vuole esserci. E infatti c'è. Magari si tratta di un tipo di presenza un po' ingombrante per gli altri. Però è una presenza. Guai se avesse la sensazione di non contare più, come presenza. Allora quel teatro di cui fa parte, che poi è la vita stessa, la escluderebbe senza appello.

⁷ Freud, *Osservazioni su un caso di nevrosi ossessiva* (Caso clinico dell'Uomo dei topi), in *Opere*, vol. VI.

In fondo, il discorso isterico, pur essendo il più femminile dei discorsi umani, è a volte quello che più ha orrore della donna in quanto tale, poiché non tollera quel *non-tutto* che lei, proprio in quanto donna, ha il compito di rappresentare.

5. Come novelle

Per parte mia, comincio il trattamento invitando la paziente a narrarmi tutta la storia della sua vita e della malattia, ma ciò che vengo a sapere non è ancora sufficiente ad orientarmi. Questa prima narrazione è paragonabile a un fiume non navigabile il cui corso ora è ostruito da rocce, ora deviato e impoverito da banchi di sabbia. Non posso altro che provare meraviglia per i casi clinici d'isteria così esatti e forbiti quali figurano nelle opere dei maestri; in realtà, i malati sono incapaci di fornire simili resoconti di sé stessi. Essi possono, sì, dare al medico informazioni sufficienti e coerenti su questa o quell'epoca della loro vita, ma seguono poi periodi per i quali la loro relazione si fa superficiale, lascia lacune ed enigmi, e poi ancora periodi completamente oscuri sui quali il malato non fornisce alcuna informazione che permetta di rischiararli. Le interconnessioni, anche solo apparenti, sono quasi sempre spezzate, la successione dei diversi avvenimenti è incerta; durante la stessa narrazione l'ammalata corregge ripetutamente un'affermazione, una data, per poi, dopo lunghe esitazioni, ritornare forse alla prima dichiarazione. L'incapacità della malata di riferire ordinatamente la storia della sua vita, in quanto essa coincida con la storia della malattia, non è soltanto caratteristica della nevrosi, ma ha anche una grande importanza teorica⁸.

La «spiegazione di un caso d'isteria» non è un freddo resoconto, una triste appendice di ancora più smorte teorizzazioni scientifiche, che nulla apportano se non ulteriori tributi al sapere oggettivante e perciò sterile. Le «spiegazioni» di Freud sono in realtà avventure di viaggio, storie raccontate, gente in cammino alla ricerca del segreto, oppure, come dice da qualche parte, le storie cliniche dovrebbero venir lette come novelle. Tuttavia, non vi sarebbe questa dimensione fiabesca della clinica se le questioni, gli enigmi, gli interrogativi non fossero legati sì a qualcosa di segreto, ma un segreto molto particolare, forse quello che da sempre più seduce gli umani: la sessualità, o l'eros, che è come dire la vita o la morte.

6. Il segreto

Freud l'ascolta, va in scacco. Per aver troppo amato Dora senza volerla riconoscere, sbaglia l'interpretazione. Questo errore scava due vie: il solco del segreto di Dora che vi resta come incapsulato, e la stessa psicanalisi *a venire*.

«Del resto non mi era facile dirigere l'attenzione della mia paziente sui suoi rap-

⁸ Freud, *Frammento di un'analisi d'isteria*, cit., pp. 312-13.

porti col signor K.»⁹. Freud vuole portare Dora lì, non sa che sta facendo l'errore che gli costerà l'analisi. Nonostante che il suo stesso ascolto lo guidi pian piano all'evidenza di come la ragazza sia estremamente interessata alla signora K. Dora sa bene che lei e il padre sono amanti, forse è per questo che la donna la interessa. Qui la sua attenzione, come la sua memoria, non perde un colpo.

Durante le passeggiate in comune, il babbo e la signora K. facevano regolarmente in modo da restare soli insieme. Non v'era dubbio ch'ella prendesse denaro da lui, poiché faceva spese che certo non avrebbe potuto permettersi con i mezzi suoi o del marito. Il babbo aveva anche cominciato a farle regali costosi, e per nascondere questo fatto si mostrava al tempo stesso particolarmente generoso verso la moglie e verso Dora stessa¹⁰.

Dora aveva anche imparato, osservando la signora K., come ci si possa servire utilmente delle malattie.

Ogni volta che il signor K. rientrava da uno dei suoi viaggi (che lo tenevano lontano da casa per una parte dell'anno) trovava sofferente la moglie che pure, come Dora ben sapeva, era stata in ottima salute fino al giorno prima. Dora capì che la presenza del marito aveva un'azione maligna sulla moglie, e che per costei la malattia era la benvenuta in quanto le permetteva di sottrarsi agli odiati doveri coniugali¹¹.

Dora non crede al padre, neppure una parola. Sa bene che i suoi sono solo pretesti per poter mantenere la relazione con l'altra donna al riparo da occhi indiscreti. Ma è per questo che Dora spia. Non fa altro. Ha molto da imparare. Almeno due cose: come poter cogliere in fallo il Fallo, cioè il padre; e come poter diventare donna, la Donna del Fallo, ovvero la donna del desiderio. Che cos'ha il padre, malato, per far star bene una donna? E, ancor più: che cos'ha, una donna, per far sì che un uomo desideri?

Ma da cosa Dora deve ripararsi? Dal pensiero che il corpo non basti. Che non sia sufficiente a far metafora – fare corpo – della questione dell'amore, che uno o più organi non siano sufficienti ad arginare l'inconscio e le sue sorprese, come non lo sono le parole; ché anzi ne provengono. Questa illusione si era alimentata tramite le due figure centrali per lei: quella paterna, con cui si era tentata in lei una simbiosi intellettuale; quella della signora K., dalla quale riteneva di imparare, ancor più che dal padre, l'arte di ingannare la mancanza.

Freud raccoglie. Frammenti di silenzio, pezzi di voci, corpi erotici di umori che vanno e vengono, non si trattengono, Freud raccoglie. E pensa a questa ragazza indicibile, una tosse che non passa, una gola dove scorrono voci, segreti e antiche pergamene.

Allora [al tempo degli *Studi sull'isteria*, 1895] il lavoro partiva dai sintomi e si poneva come

⁹ Freud, *ivi*, p. 326.

¹⁰ *Ivi*, p. 327.

¹¹ *Ivi*, p. 331.

obiettivo quello di risolverli l'uno dopo l'altro. In seguito ho abbandonato questa tecnica, poiché del tutto inadeguata alla struttura molto complessa della nevrosi; io lascio ora decidere allo stesso malato il tema del lavoro quotidiano e parto così, ogni volta, da quel qualsiasi elemento superficiale che l'inconscio in lui presenta alla sua attenzione. In tal modo, però, ciò che si riferisce alla soluzione di un sintomo viene raccolto per frammenti, inseriti in diversi contesti e distribuiti in epoche assai distanziate. Nonostante questo apparente svantaggio, la nuova tecnica è assai superiore alla vecchia ed è, incontestabilmente, l'unica possibile¹².

Raccolto per frammenti: non c'è altro modo. Perché apre alla questione del senso e della parola. Questa sentenza di Freud è senza appello. Da qui in poi la psicanalisi diviene veramente tale. Lavoro della parola sulla parola, oltre ogni residuo da sapere oggettivante. E lo psicanalista impara così il trarsi e ritrarsi del proprio lavoro.

Dora, la sua storia e la sua sessualità, non sono esenti dalla parola, né lo potrebbero. Si ha l'impressione, rileggendo il racconto, di una costruzione sempre più complessa, dove le amnesie moltiplicano i ricordi e viceversa.

Infatti «[...] il materiale relativo a un tema può essere raccolto solo per frammenti, in tempi diversi e in diversi contesti»¹³.

Categorie quali la «sincerità» o l'«avvenimento» vengono pressoché travolti da qualcosa che si annuncia come un'altra soddisfazione. Un'altra perché differente da quelle della coscienza o della morale: voler mentire, voler dire la verità, voler stare ai fatti, ed altro. Qui, nel racconto di Freud che riporta il succo dei racconti del discorso isterico, appare un'altra logica, che tuttavia è ferrea e densa: è un cammino di parola che fa, costruisce, produce un godimento...

Ma a quali condizioni può non divenire moneta corrente? Come si preserva l'incandescente domandare che traversa il nostro essere, come esistono *i transfert*, nel soggetto e per lui? Ecco la psicanalisi che nasce. Il lascito di Dora.

E da lì in poi, Freud impara via via, lungo la strada delle analisi, la questione del ritratto di sé.

Quattro mesi di "trattamento". Poi, puntuale come l'orologio della storia, Dora abbandona Freud. Quindici mesi dopo tornerà in analisi, a fasi alterne, lasciandola e riprendendola, lungo la via. Non sembrava aver voglia di lasciare un ritratto di sé – come dire – definitivo...

Il suo mistero, Freud comprende, lo porta via con sé. A lui, e a noi, lascia la psicanalisi.

¹² Freud, *ivi*, p. 309.

¹³ Freud, *ivi*, p. 367.

FATTI IN VERSI

Poesie da *Legato*

Carlo Boassa

Pietà

Ne lo gran mar de l'essere in tempesta
un giorno naufragasti.
Anni si addormentarono, finché
quel giorno si svegliò tra le mie braccia
caldo di bello, vero, come un cristo scolpito
tra quelle di sua madre – o della mia.

*

Apocatastasi

Rendesti un giorno al buio la sua mimesi.
E fu come se l'Orsa
non tornerà più mai a contemplarmi,
e suderanno freddo le mie carte
e i dolci affanni non si affanneranno,
e i palpiti, abusati, mancheranno.
Ma verrà giorno che il tuo abbraccio è
un formidabil porto Vesuvio
per la ginestra della mia tempesta,
e che il buio Sistina ti rende la tavolozza.

Porto

La mer, la mer, toujours recommencée!

Ogni giorno lo sguardo aggiunge
un pezzetto al mare, una pietra
sul muro d'orizzonte.

Passeggiare descrive una poesia
dove intonano gli alberi maestri
il lamentoso vento di accadere
e a testa china il cielo
avanza nel pensiero.

Mesmerizzati cuori
dal loop di Valéry!

La solitudine delle persone
guizza in cuore al destino
come sul pelo d'acqua di quel verso
tra i piloni qui sotto il pesciolino
che fugge un predatore.

*

Assisi

Ascesi, fiato corto,
ch'altro modo non c'è d'adire proprio.

In bilico sul cercine di un'erta
vacilla il lapislazzuli...

O medioevo,
Morte devota all'ultimo straccione
come un santo alla Vergine!

Si scioglie come un'ostia sulla lingua
dentro cui sta la bocca
la parola dolore,

e fa gemere di speranza
la tortura di vivere.

O Iacopone,
loica sazia sull'osso della Grazia
gettato ai franceslupi!
La fida malsania sotto il cuscino
come l'Iliade al sonno d'Alessandro.

L'egoedro dell'anima riluccica
a seconda del buio d'incidenza...
Piange la feccia degli occhi di Dio
l'eternità calata a testa in giù
nella fossa di un corpo...

Sepolti vivi nella Sua bellezza,
da Lui completamente separati!

E tu Francesco,
tu che pregando scalzi quasi Cristo
dalla sua croce e quasi te ne inchiodi
a quella di tue mani e di tuoi piedi,
tu che avesti il coraggio fisico di Dio...

O medioevo
abbissame en poesia!
Nati per invettiva
morire è apostasia!

*

Georg Trakl Lied

Naufragato sull'isola di leggerti,
nella sala d'Alcinoò del tuo verso
alla mia stessa voce mi riscaldo,
e lo scampato abisso in fondo al brindisi
del mio cratere alzo!

Del tuo angelo morto calzo le ali,
e voltando le spalle all'eternità

vago l'argenteo fango
dei tuoi giardini caporeclinati,
dei tuoi concetti crisoelefantini,
del tuo pur glauco blu purpureo
quanto a vene squarciate dalla luna:

da una finestra si suicida una musica
sulla sorda bellezza della vita.

Come cane fedele su una tomba
è l'essere, che veglia su di te.

*

Sull'orrido d'infanzia che malioso
orla il vago dei giorni, oh mi sporgo,
e un'allodola è il cuore, e dal fondo
levata e di nuovo precipite, e ancora,
incompiuto è il perduto nel suo trillo!

*

Cimitero S. Michele

Dell'orecchio l'accento
vola sulla tua voce che quell'oggi
imbeccò questo giorno che non parla,

che la luce è uno sguardo voltato
e piangere è sprecato.

*Anche le stelle quando
muoiono vanno in cielo...*

Tu quella volta consolavi questa,
e tutt'e due carezze alzano polvere
sul tuo sembiante che non sembra più.

*E tu, morte, per questa primavera
tu sei come il bastone per un cieco...*

a noi

La tua mano spargeva
i miei giorni d'infanzia come briciole.
Veniva a piluccarle
il pauroso uccellino del futuro.

Poi fu l'ultima volta.
Lo vedemmo volare nel freddo,
cinguettar solitudine, finché
il nostro sguardo non sparì con lui.

L'uva agresta

Francesco Nappo

#

Cespuglio d'agresta riarsa, erma
disfatta ai piedi d'un saliente
a dir la via dove non era meta,
eri gleba contesa alle vipere,
come tra more di rovetto insidia.
Agosto poté tenebrare d'un tratto
un'ora di cristallo del mattino
che ci chiamava per minime selve.
Avvolte in laceri veli luttuosi
di nubi nere all'improvviso accorse,
d'ametista folgori provennero
quasi flabelli mutili combusti
dentro una luce vivissima e morta.
Azzurri convessi scrosciarono
come ferraglia al suolo precipite,
assentamente prossimi a tutti.
Troppo vasto e puro quel dolore
Per restare pena ed afflizione.
Sì sarebbe dischiusa la meridie
a lungo per la piana fino al mare,
immensa lode a quel grido di Golgota.

##

Il fiato salmastro litorale
sperdevano folate polverose
per la stesura dell'acciaieria.
Dalle sabbie nere di Coroglio al
presidio atlantista di Bagnoli
lo spirito operaio e di Partito
era vessillo di colpa e di onore,
strenua minorità maggioritaria
di quel nostro "Paese nel Paese"
per cui sarebbe morto Pasolini,
alunno disperato di Virgilio,
come morì la vergine Cammilla,
Eurialo e Turno e Niso, di ferute.
Nella rada foresta metallurgica
irta di sparse torri di fusione
gemeva nella gerbida distanza
lontanamente il treno laminatoio
servile alle colate che inquinavano
l'aria e le case del quartiere,
pronube pervicaci divenute di
rendita fondiaria e yachting classista
che catturando andavano ogni retta
guida politica d'una possibile
riconversione produttiva sostenibile.
Un rotto strido era il laminatoio
di fronte al mare che s'ingolfa
ad onda ad onda sulle sponde ripide
se non mareggia l'ira fortunale
fin sopra tamerici frangivento
seguaci argentee dei litorali.
Guai sempre meno quel cane di ferro
percorso dalla cassa-integrazione.
Poi tacque del tutto e fu la fine
di ciò che rimaneva d'ò Cantiere,
quando gli altoforni chiusi furono.
Dopo fu venduto ad un prezzo risibile
a un gruppo siderurgico indiano
che a pezzo a pezzo lo portò altrove.

Poesie da *Passionis**

Sergio Cicalò

Su nèniri

Anninnièndi is ògus
serràusu de sa mama

crèscidi chèna luxi
che làgrimas de fillu.

Il nèniri

Ninnando gli occhi / chiusi della mamma // cresce senza luce / come lacrime di figlio.

Su nèniri corrisponde ai “giardini di Adone” dell’antichità. Il grano fatto germogliare all’ombra non si colora di verde, per assenza di clorofilla, e mantiene un aspetto quasi embrionale, pallido, flessibile e delicato, sia pure nella forma di pianticella già formata, evocando una dimensione liminare tra vita e morte e allo stesso tempo alludendo alla forza generativa che riesce a far germogliare il seme anche nelle tenebre. Elemento importante dei riti connessi al ciclo della vegetazione fin dall’antichità, ha ancora un ruolo importante nella settimana santa in Sardegna, dove si usa porlo fra il giovedì santo e la Pasqua nelle chiese, in particolare davanti al crocifisso e alle statue di Maria, e presso o sopra l’altare della reposizione, in corrispondenza e in riferimento alla permanenza di Gesù nella sfera della morte.

La poesia è in settenari, anninnièndi ha cinque sillabe (an-nin-ni-èn-di).

* Basata su un fondo di sardo campidanese non marcato localmente, ovvero di cagliaritano privo dalle caratteristiche più tipiche, la lingua di *Passionis* se ne discosta, a seconda delle situazioni e delle associazioni, per avvicinarsi all’uso parlato urbano o rustico. La grafia tenta di dare conto degli aspetti fonetici di queste variazioni, che investono anche la morfologia e il lessico. Si tenga presente che in sardo campidanese la x suona come la j francese. *Passionis* è uscito presso le Edizioni Cofine, Roma, nel 2022.

S'incóntru

Castièndi anànti miu
sèntz' 'e ti biri, i' bratzu' cìrdinus

pesàu' faci a su xélu, no arrennèsciu
a serrài 's ògusu candu su fragu

de 's fròris m'arregòrdara
su fragu de sa trèmpa tua, mama.

L'incontro

Guardando davanti a me / senza vederti, le braccia rigide // levate verso il cielo, non riesco / a chiudere gli occhi quando l'odore // dei fiori mi ricorda / l'odore della tua guancia, mamma.

S'incóntru, l'incontro per eccellenza, è quello delle statue di Gesù risorto e di Maria trasportate dai fedeli, che corona la settimana santa a Cagliari e altrove in Sardegna. La lingua ha una tinta cagliaritana, che la grafia cerca di riprodurre (arregòrdara).

*

Su niàli

Su chi no bòlis biri
e' su còrpus de Gésus prèn' 'e brèmis.

Su chi no bòlis intèndi
e' chi i' niusu no scinti bolài

e chi is alas de linna de Gésus arropèndi
cènt'annusu de béntu a su niàli

funt ancòra abetènd' a nd'abbratzài
unu frari.

Su chi no bòlis imaginài
e' su còrpus de Gésus prèn' 'e brèmis

arresuscitèndi.

Il guardanido

Quel che non vuoi vedere / è il corpo di Gesù pieno di vermi. // Quel che non vuoi sentire / è che i nidi non sanno volare // e che le ali di legno di Gesù bussando / cento anni di vento al guardanido // stanno ancora aspettando di abbracciare / un fratello. // Quello che non vuoi immaginare / è il corpo di Gesù pieno di vermi // che resuscitano. [Oppure: che resuscita.]

Su niàli è l'uovo finto che si mette nel pollaio per indicare alle galline dove fare le uova (in italiano "guardanido" o "endice").

Arresuscitèndi, "resuscitando", è gerundio di arresuscitài, "resuscitare". In sardo il gerundio può essere usato come una sorta di participio congiunto latino, ma indeclinabile. Nell'ultimo verso di questa poesia non si può determinare se arresuscitèndi si riferisca ai vermi o al corpo di Gesù, cioè se significhi "che resuscitano" o "che resuscita".

*

Su pèi

Su xélu brutu de sànguni, sa nùì
de su dolòri fatu bòxi

sarragàda de béstia, tzùncchiu
ràspidu che raca

de béntu me i' pèrdas de su Gòlgota...

Su pèi biancu de Maria asùb' 'e sa còncia
de su calóru.

Il piede

Il cielo sporco di sangue, la nube / del dolore fatto voce // rauca di bestia, lamento / aspro come rantolo // di vento tra le pietre del Golgota... // Il piede bianco di Maria sopra la testa / del serpente.

Tzùncchiu: *emissione sonora inarticolata, spesso detto del verso lamentoso di un cane.*

Ràspidu: *ruvido, aspro.*

Raca: *rantolo dei moribondi.*

Su scravaméntu

a Laura Fois

Abbasciarì a sa frònti
de fillu tùu Maria,

càstia su sprigu de su
siléntziu giài

obértu, su sànguni giài
sicàu asùb' 'e s'obrèsci

de sa pèddi, is ògusu de àcua
firma che su xélu,

basa custu nudda custu tótu,
sìada s'ùrtima bòrta o sia' sa prima.

La deposizione

Abbàssati alla fronte / di tuo figlio, Maria, // guarda lo specchio del / silenzio già // aperto, il sangue già / secco sopra l'albeggiare // della pelle, gli occhi di acqua / ferma come il cielo, // bacia questo nulla questo tutto, / che sia l'ultima volta o sia la prima.

*

Nèmus

Cali curpa ses paghèndi
cravàu in cussa cruxi?

Sa curpa de Adamu o sa curpa
de babu tùu chi a' fatu Adamu

a su dolòri e a sa mòrti?
Artzièndi sa bòxi

tua de ómini faci a su xélu
ghètas tzèrrius de ómini

chi nèmus intèndidi.

Nessuno

Che colpa stai pagando / inchiodato a quella croce? // La colpa di Adamo o la colpa / di tuo padre
che ha fatto Adamo // al dolore e alla morte? / Levando la voce // tua di uomo verso il cielo / lanci
grida di uomo // che nessuno sente.

*

A bivi

Me in su scuriu de su mammàrgiu
de s'ùrtimu arrespiru

pitùrras chèn' 'e ària as apeddiài
a bivi tzurpu e mudu

canàrgiu currèndi currèndi su còru
in su padènti 'e sa mòrti.

Vivere

Nel buio del vagito / dell'ultimo respiro // con il petto senz'aria bramerai / vivere cieco e muto //
battitore che rincorre il cuore / nel bosco della morte.

Mammàrgiu: *richiamo alla mamma/mammella, specialmente di un agnello.*

Canàrgiu: *uno dei ragazzini che battono la macchia per stanare il cinghiale.*

Currèndi: *nel senso di "rincorrendo", iterato come si usa spesso in sardo per esprimere durata o intensità.*

*

Nérbius

T'ìa' a praxi a tènni i' nérbius

che i' nàisi de sa mat' 'e
méndula, prènas de xélu,

musichèndi su sòli a su frìus
'e friàrgiu, santzièndi

incrubendisì chèn' 'e si scrèi
de 's fròris scutus.

Nervi

Ti piacerebbe avere i nervi // come i rami del / mandorlo, pieni di cielo, // che musicano il sole al freddo / di febbraio, oscillando // curvandosi senza disperare / dei fiori caduti.

I' nàisi [...], prènas: sa nài, *il ramo, in sardo è femminile.*

Musichèndi su sòli: *mettendo in musica il sole; ma può anche significare: facendo musica per il sole.*

Fròris scutus: *scossi (dal vento), quindi caduti; ma si può dire che abbia scutu fròri, scosso il fiore, la pianta che ha perso il fiore, i petali del fiore, mantenendo il frutto.*

Scherzi di cultura

Antonio Tricomi

Cultura di governo

Oh! Me so' spiegata?
Nun famo un cazzo
rispetto all'andazzo:
'na bella copiata
da quello de prima
ch'er monno lo stima,
e noi nun capiamo
'na cippa de leggi.
Ma famo scorreggi
appena parliamo:
Dante sta a destra;
fu, la Resistenza,
massacri, banditi;
amor di radici;
confini blindati;
anglismi vietati.
Poi damo du' spicci
a quelli poracci,
nu po' d'evasione
a quelli ben messi,
ché senza 'sti fessi
noi, all'elezione...

Però niente più.
Cjavemo soltanto
da fare pupù
con parole, tanfo:
dovemo soffiare
la involuzione
pre post culturale.
Se noi semo bravi
a fare 'sta merda
con gli sdoganati
rancori de destra,
poi sì che l'acclama,
'sta folla de corte,
mo' come se chiama...
ah, già: l'omo forte.
Ché non se pò dì
er duce. No no.
I rossi non vò.
Li famo sparì,
s'ancora ce n'è.
Capito com'è?
La nostra missione:
aprire la via
a un periodone
che democrazia
neppure formale.
Er monno s'encendia,
arriva tregenda.
Dovemo allestì
nu po' de plotoni
de tanti cojoni
pronti a morì.

(1° aprile 2023)

Legittima difesa

Ahó, ma famose 'n po' a capì:
«Annate a zappà» nun se pò dì;
«Ma quanto s'abuffano i poracci!»
pure, lo dici, e volano stracci.

Nun fai magnà la carne per ricchioni,
e la scienza ti scassa i coglioni.
Frecce Rosse? Nun se ponno fermà.
I negri nun s'hanno da insultà

(che manco ho detto: «Famoli castrà»;
ho detto: «C'hanno un cazzo che ie dà,
mentre i nostri nun s'arizzano più,
con tutte 'ste teorie frù frù»).

Ah cocchi rossi, che c'avete in testa?
Che semo vinto e nun famo festa?
Semo aspettato sedici lustri,
ce semo presi i vostri insulti –

«Squadristi!», «Analfabeti!», «Puzzoni!»,
«Ve piacciono i cinepanettoni!»,
«Sapete legge giusto gli scontrini!»,
«Crescete i pupi coi soldatini!» –

e mo' ar cazzo, stretti, v'attaccate:
semo peggio de come pensavate.
Ve famo ride appena parliamo?
Ridete, ridete: noi comannamo.

E famo arrapà tutta la gente
che a voi ve pare gente da gnente –
fregoni medi de media morale –
ma è, di 'sto Paese, spina dorsale.

Ve lo mettere er core en pace?
Destra sublime qui non ce n'è. Tace.
Noi semo quelli del cerchiobottismo
tra razzismo, sessismo, qualunquismo.

Del vecchio familismo amorale.
Del lobbismo su base parentale.
Di Onofrio del Grillo, Strapaese:
niente bordelli? tiramo su chiese!

Ve lo traduco papale papale:
ma quale cultura patriarcale!
Noi semo viscere senza più freno
nell'era che fa natura l'osceno.

Quinni mo', se me lassate passà,
alla faccia vostra c'ho da magnà
'na matriciana, 'na bella pajata –
che Dio la preservi! – con mi' cognata.

E non lo tollero più 'sto processo:
«Dignità!»; «Ma come te sei permesso?».
De fa che? È l'arte, il governare,
della sovranità alimentare.

(25-27 novembre 2023)

*

Parola di cannibale

Sono tutto eccitato:
di qua un attentato,
di là missili, mine.
Anche bimbi s'uccide.

Non dobbiamo sottrarci
al war game, spaventarci.
Sciò, eunuchi in guèpière!
Gli altri in fila, à la guerre!

Che occasione stupenda
per rimettere tenda
in dolci pattumiere:
cazzo, patria, preghiere!

Altrimenti l'Europa
cos'è? Giusto una scrofa
che allatta baccanali
di froci, musulmani.

V'esorta, brava gente,
uno intelligente:
l'ardor non differite!
Armiamoci, partite!

Vi farei compagnia,
ma c'è quest'agonia
che ho un occhio guercio
e l'irrita il lercio

della battaglia, dove
fuma la carne come
la paglia arsa dal fuoco.
Ecco: ho fame. Cuoco!

(7-28 ottobre 2023)

*

Contro fosca malia

Lo so perfettamente:
l'irrisione non serve
a suggerir rimedi
agli scempi che vedi.

Può persino finire
col farli digerire.
Col lasciarti sembrare
un complice del male.

Se infatti sapessi
di proposte correnti
che sprezzano il torto,
la scarterei. È certo.

Agli slanci di quelle,
al tono loro – sempre –
i triti versi miei
lieto accorderei.

Ma qui la resistenza
è fatto di coscienza
del singolo soltanto,
se tutto sa di tanfo.

Ed essa può valere
un'oncia, se va bene,
di sterile buon gusto,
col marcio che fa festa.

Né è di pieno segno
morale questo sdegno:
è lotta con l'osceno
che ovunque fa baleno,

giacché spesso accade,
l'altrove quando tace,
che per forma, intanto,
s'osteggi il disastro.

Almeno nel mio senso
è, la satira, questo:
voglia di utopia
torta in ironia,

speranza di bellezza
volta in amarezza,
civile letargia
contro fosca malìa.

(12-15 novembre 2023)

Monomania

Ha sempre, il potere,
un lato buffonesco
ed è un arabesco,
sempre, ogni sapere

che offra qualche forma
al pubblico discorso
del tempo che, in corso,
detta la sua norma.

Ma poi ci sono ere
in cui l'animalesco,
congiunto col grottesco,
è tutto il potere

e anche par che dorma
l'umano nel complesso:
del sapere ogni nesso
in pozza si deforma.

In tali circostanze
le esegesi volte
ad analisi colte
spiegano, delle danze

d'un macabro presente,
origini e prassi,
esiti e sconquassi,
ma non perché si sente

per acide pietanze
un'attrazione forte –
piacere della morte? –
venire dalle stanze

già quasi d'ogni gente,
che ha gioia di farsi,
ha fretta di svelarsi
ludibrio non cosciente.

Di epoche siffatte
lo spirito profondo,
ch'è legge per il mondo,
non può capirlo l'arte,

né lo sa il pensiero
che la monomania
della cialtroneria
non prendano sul serio.

Che lascino da parte,
credano infecondo
all'umor tutt'intorno
aprir le loro porte,

per fare di quel credo
non certo apologia,
ma solo apostasia
mostrandolo veleno.

(28-30 novembre 2023)

FIGURA

Rileggere Michelangelo. Tracce del Buonarroti nella teoria architettonica del Novecento*

Luca Morganti

Il sistema delle mostre è ormai un meccanismo ben oliato per l'implementazione dell'economia turistica, un meccanismo che di fatto riassorbe integralmente il valore del contenuto nell'impacchettamento dell'evento, presentandosi come la vittoria trionfante del significante¹. Un significante, occorre subito aggiungere, che si regge sulla reificazione del vecchio significato riattivato attraverso l'aura posticcia del nome di rilievo. Da questo punto di vista, quandanche ci trovassimo di fronte a un'ottima mostra, tutti i tentativi di ricollegarsi alla stagione in cui i luoghi della cultura sollecitavano la messa in questione dei fondamenti di una società (è mai davvero esistita una stagione così?) è un'operazione di pura facciata. Le mostre, i dibattiti, le letture pubbliche, gli eventi culturali in generale non parlano più *di* noi, né tantomeno parlano *a* noi. Al di là quindi del valore dell'oggetto d'indagine, non importata se intrinseco o trasfigurato nell'eccesso d'esposizione, le seguenti note su Michelangelo – sviluppate proprio a partire da una mostra e da una recente realizzazione nelle Cappelle medicee – si inscrivono in un'impressione che origina dal recupero formale di semplici accostamenti e da poche ma significative stazioni concettuali².

Michelangelo è uno di quegli autori che ha sperimentato, nel corso degli anni, cosa

* Il presente testo è la riduzione di un contributo presentato in due parti sul sito di "Altraparola. Rivista" cui si rimanda per una lettura più dettagliata.

¹ Sulla «business art» delle mostre si veda M. Scotini, *Artecrazia. Macchine espositive e governo dei pubblici*, DeriveApprodi, Roma 2021, e M. Baravalle, *L'autunno caldo del curatore. Arte, neoliberalismo, pandemia*, Marsilio, Venezia 2021. Si veda anche T. Montanari e V. Trione, *Contro le mostre*, Einaudi, Torino 2017.

² Sull'argomento i classici: P. Portoghesi e B. Zevi (a cura di), *Michelangelo architetto*, Einaudi, Torino 1964; J.S. Ackerman, *L'architettura di Michelangelo*, Einaudi, Torino 1968; G.C. Argan e B. Contardi, *Michelangelo architetto*, Electa, Milano 1990. Per la mostra si veda A. Cecchi (a cura

voglia dire essere un mito nella modernità³. Quale sia cioè il passaggio cruciale da un ordine simbolico del mito alla sua evaporazione all'interno di una proiezione immaginaria, laddove l'immaginario è ormai diventato un infinito ipertesto mediale che se da un lato cannibalizza il simbolico, dall'altro si assesta esclusivamente nella produzione del valore, ciò che appunto correttamente chiamiamo "economia finzionale"⁴. Nessuna esitazione – neppure tra coloro che hanno studiato a fondo l'argomento⁵ – che sia stato il Vasari a inventare Michelangelo, o meglio a registrare il mito che già in vita aleggiava del Maestro, ma sarebbe ingiusto pensare che la narrazione dell'autore delle *Vite* abbia confezionato per noi la figura dell'artista che conosciamo nell'incessante riduzione tecnica dei santini delle sue opere. Il genio malinconico nato sotto il segno di Saturno, l'artista scostante che sperimenta il sentimento del tragico, il cantore problematico dell'anelito verso l'assoluto: sono tutte cifre riconducibili alla creazione del personaggio michelangioloesco che hanno continuato nel tempo a condizionare le pratiche artistiche fino a dissolversi nel *gadget* e nel *souvenir*.

Le cose si arricchiscono di altre indicazioni nell'ambito dell'architettura contemporanea, in particolare nell'apporto teorico della disciplina in cui, meglio che altrove, è possibile studiare il recupero di Michelangelo. Il rapporto problematico con la storia, alla quale si preferisce la realtà tecnologica dell'industria, fa della fase eroica dell'architettura moderna intorno agli anni Venti un luogo nel quale i richiami al passato sono motivi di imbarazzo più che colte citazioni. Quando però inevitabilmente riaffiora la storia, più spesso nelle letture critiche che nella teoria dei progettisti, allora la *concinnitas* albertiana, la *firmitas* del Brunelleschi, il professionismo del Bramante, le innovazioni tipologiche di Francesco di Giorgio Martini, soprattutto la sintesi geometrica del Palladio, sono i riferimenti ai quali si guarda senza malcelata vergogna. L'architettura di Michelangelo non c'è o, se c'è, è fortemente episodica. La sua limitata presenza, inoltre, pare assestarsi sull'omaggio e il tributo dovuto al grande personaggio piuttosto che alla sua poetica: è la riconoscenza coatta, verrebbe da pensare, a un padre putativo i cui tratti fisiognomici ormai non ci somigliano più.

È così di fatto che Le Corbusier inciampa nella figura del Buonarroti dedicando una pagina di *Vers une architecture* del '23 a uno schema geometrico della facciata del Palaz-

di), *Michelangelo architetto. I disegni di Casa Buonarroti*, con uno scritto di Leo Marino Morganti, Gangemi Editore, Roma 2022.

³ E. Ferretti, M. Pierini, P. Ruschi (a cura di), *Michelangelo e il Novecento*, Silvana Editoriale, Milano 2014.

⁴ Si veda, tra i molti contributi, F. Carmagnola, *Il consumo delle immagini. Estetica e beni simbolici nella fiction economy*, Bruno Mondadori, Milano 2006, e Id., *Il mito profanato. Dall'epifania del divino alla favola mediatica*, Meltemi, Milano 2017.

⁵ Tra tutti P. Barocchi, *Michelangelo tra le due redazioni delle vite vasariane (1550-1568)*, Edizioni Milella, Lecce 1968.

zo Senatorio e un capitolo dello stesso libro intitolato seraficamente «Michelangelo»⁶. Il rapporto di tre triangoli rettangoli simili definisce il perimetro dell'edificio capitolino – il primo individua la lunghezza, il secondo l'altezza, il terzo l'ordine superiore del prospetto sopra il basamento e contemporaneamente la metà esatta della facciata – ma è troppo poco per giustificare la presenza della citazione dell'artista. Michelangelo non è il primo, né sarà l'ultimo, a utilizzare schematizzazioni geometriche per costruire i prospetti principali delle proprie architetture. Che la scelta cada poi su questo edificio è oltremodo significativa dell'approccio tentato: il Palazzo è la quinta teatrale di sfondo della restrizione prospettica di un sistema urbano isolato dal resto della città che utilizza la geometria per alterare la percezione spaziale. Se «l'architettura non permette di dissolvere la forma, né di esprimersi con laceranti silenzi», la tensione figurativa è allora la risposta architettonica dell'ultimo Michelangelo all'informe del *Giudizio* il cui urlo verrà presto smorzato dal silenzio delle ultime *Pietà*⁷ – non esattamente l'esempio migliore da portare quale vessillo del rigore e della pulizia formale del geometrismo insito nell'architettura di ascendenza classica. Non è un caso che l'analisi sia compiuta attraverso una rappresentazione fotografica dell'edificio che invece Le Corbusier aveva visto di persona nel suo secondo viaggio in Italia⁸. Una cartolina probabilmente, come il titolo del trafiletto che compare nel libro citato suggerisce: «tracciato su una fotocopia del Campidoglio»⁹.

Anche il libro cardine della moderna storiografia architettonica, i *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo* di Rudolf Wittkower, pubblicato in inglese nel 1949 dal Warburg Institute dopo l'allontanamento dello storico tedesco dalla Germania all'avvento del nazismo, lascia un altro vuoto sulla presenza di Michelangelo nella cultura di stretta osservanza modernista¹⁰. Ma questa lacuna ha in realtà un carattere molto più complesso di quello che potrebbe apparire a un semplice sguardo: il saggio infatti esclu-

⁶ Le Corbusier, *Verso una architettura*, a cura di P. Cerri e P. Nicolin, Longanesi & C., Milano 1973, p. 60 e pp. 132-139.

⁷ Manfredo Tafuri in *L'architettura dell'umanesimo*, Laterza, Roma-Bari 1972, pp. 143-149 e l'intero decimo capitolo *L'esaurimento del manierismo: Roma nella seconda metà del '500*, pp. 199-207.

⁸ Per la formazione, i primi viaggi e il rapporto particolare con l'Italia la bibliografia è molto vasta, si tengano almeno presenti: H. Allen Brooks (a cura di), *Le Corbusier. 1887-1965*, Electa, Milano 1993; P.V. Turner, *La formazione di Le Corbusier. Idealismo e Movimento moderno*, Jaca Book, Milano 2001; Le Corbusier/Ch.-E. Jeanneret, *Les voyages d'Allemagne Carnets / Voyage d'Orient Carnets*, Electa e Fondation L.C., Milano 2002; G. Gresleri (a cura di), *Le Corbusier. Viaggio in Oriente*, Marsilio, Venezia 1984; *L'Italia di Le Corbusier*, a cura di M. Talamona, Electa, Milano 2012.

⁹ Le Corbusier, *Verso una architettura*, cit. p. 59.

¹⁰ R. Wittkower, *Principi architettonici dell'età dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino 1994. Si veda anche F. Benelli, *Architectural Principles in the Age of Humanism di Rudolf Wittkower*, in M. Biraghi e A. Ferlenga (a cura di), *Architettura del Novecento, I. Testi, scuole, eventi*, Einaudi, Torino 2012, pp. 57-60.

de ogni coinvolgimento del Buonarroti fin dalle premesse, sarebbe quindi vano aspettarsi una sua presenza. Wittkower non è uno studioso legato a doppio filo al solo rinascimento italiano come altri suoi illustri colleghi, la sua indagine è ben più ampia e si concentra parallelamente sulla “transizione” manierista e soprattutto sul barocco italiano. Egli appartiene alla generazione formatasi in Germania con Wölfflin, con cui studia a Monaco, e Adolph Goldschmidt, di cui è allievo all’università di Berlino. Nella sua permanenza romana di studio, nei primi anni Venti, collabora alla compilazione della bibliografia michelangiolesca per la Biblioteca Hertziana e lavora parallelamente su Lorenzo Bernini. I suoi maestri avevano già compiuto il passaggio cruciale a una rielaborazione della storia dell’arte fuori dalla dimensione della battaglia che si apre, nella filologia tedesca di fine Ottocento, tra *Zivilisation* e *Kultur* sotto l’egida dell’*Humanismus*, aprendosi a nuovi orizzonti¹¹. Il Michelangelo maturo e il suo anticlassicismo sono di fatto posti dallo storico al vertice della piramide manierista in due saggi dei primi anni Trenta, fondamentali per la conoscenza dell’artista fiorentino quali *La Biblioteca Laurenziana di Michelangelo* e *Michelangelo e la cupola di San Pietro*¹².

Che artista emerge dalla lettura di questi come di molti altri lavori compiuti dallo storico tedesco sulla figura del Buonarroti? Chi è il Michelangelo architetto di Wittkower? È l’artista che inventa una forma nuova di fare architettura a partire dalla sofferta tensione tra le aspirazioni individuali e le contingenze imposte dalla realtà nella quale interviene, prime fra tutte le insistenti, e a volte stravaganti, richieste di una committenza alla quale si deve obbedire. Ma anche colui che nell’elaborazione della propria originalità non può ancora giungere a stravolgere pienamente l’ordine imposto dai codici del suo tempo. Il progetto e la realizzazione della Biblioteca Laurenziana sono a riguardo lapalissiani. Wittkower compie uno studio filologico certosino sullo sviluppo delle varie fasi progettuali scoprendo nuovi motivi e sistemando vecchie distorsioni. Ma intanto è lo stesso tema dell’edificio a essere particolare, un’opera civile cioè – «profana» la chiama lo storico – e insieme pubblica che doveva risarcire gli strappi medicei con la popolazione fiorentina. Il problema da risolvere non è per nulla semplice, sul piano progettuale occorre riconquistare il dislivello tra la sala di lettura posta sopra la canonica e il suo accesso dagli ambienti all’altezza della loggia del chiostro del complesso di San Lorenzo. Il *ricetto* o vestibolo si trovava quindi ad un livello inferiore rispetto alla sala che doveva servire. Per Wittkower la prima soluzione individuata da Michelangelo fu quella di creare una continuità tra i due ambienti segnata da un’unica copertura e dalla parete di facciata. Il *ricetto* diventa il vero tema progettuale e insieme luogo di sperimentazione del linguaggio michelangiolesco. La creatività è continuamente sollecitata dai desiderata di Papa Clemente VII che vanno dalla monumentalità della scala, la quale deve occupare l’intero spazio del vestibolo, all’illuminazione di

¹¹ Si vedano M. Cacciari, *La mente inquieta. Saggio sull’Umanesimo*, Einaudi, Torino 2019 e L. Canfora, *Intellettuale in Germania: tra reazione e rivoluzione*, De Donato, Bari 1979.

¹² Oggi in R. Wittkower, *Idea e immagine. Studi sul Rinascimento italiano*, Einaudi, Torino 1992.

questo stesso spazio, che obbliga alla sopraelevazione del corpo rispetto al blocco longitudinale. Le invenzioni michelangeloesche giocano ripetutamente con gli elementi architettonici consegnandoci la tripartizione dell'ordine dell'involucro parietale interno dove l'accoppiamento delle colonne alveolate segna l'impaginato bianco della parete a inquadrare le finestre cieche¹³, dove le mensole che "reggono" il sistema strutturale vanificano visivamente le spinte verticali, dove appare chiaro che l'antico è ormai solo un modello astratto conficcato nella mente dell'artista il quale può ora variamente interpretarlo, dove, infine, proprio perché interne al soggetto le idee non hanno più bisogno alcuno di imitare la struttura matematico-razionale dell'universo. «La Laurenziana – conclude Wittkower chiosando il Vasari – si pone all'inizio di un modo totalmente nuovo di intendere l'architettura. Le idee qui formulate ed elaborate oltrepassarono di gran lunga quanto gli altri architetti avevano mai osato immaginare»¹⁴.

Compiendo un avanzamento rispetto alle ancora deboli licenze dall'osservanza modernista di Wittkower, lo storico e architetto inglese Colin Rowe, suo allievo al Warburg Institut, ritrova Michelangelo sul versante che si rivolge all'analitica della forma: prima nella messa a critica dello spazio centralizzato della Cappella Sforza in Santa Maria Maggiore a Roma, poi imbrigliato nel fitto diagramma della facciata del San Lorenzo a Firenze. In entrambi i casi, che corrispondono a due diversi saggi degli anni Cinquanta, l'«universale malessere» di Rowe è anticipato da una premessa programmatica che trae spunto da un "errore" di Sigfried Giedion¹⁵. In *Spazio Tempo e Architettura* ci si imbatte infatti in un parallelo tra l'edificio del Bauhaus costruito da Walter Gropius a Dessau e l'*Arlésienne* di Pablo Picasso¹⁶. Giedion mostra il relato delle due opere in un'identica «concezione dello spazio-tempo» che, in particolare, l'edificio della scuola fa registrare nell'effetto traslucido delle vetrate del blocco dei laborato-

¹³ F. Benelli, *Le colonne alveolate di palazzo dei Conservatori*, in M. Mussolin e C. Altavista (a cura di), *Michelangelo Architetto a Roma*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009, pp. 138-142.

¹⁴ R. Wittkower, *La Biblioteca Laurenziana di Michelangelo*, in Id., *Idea e immagine. Studi sul Rinascimento italiano*, Einaudi, Torino 1992, p. 109. Vasari così si esprimeva: «non si vidde mai grazia più risoluta nel tutto e nelle parti, come nelle mensole, né tabernacoli e nelle cornici, né scala più comoda: nella quale fece tanto bizzarre rotture di scaglioni e variò tanto dalla comune usanza degli altri, che ognuno se ne stupì», G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* (edizione integrale), Newton Compton Editori, Roma 2003, p. 1224.

¹⁵ *Manierismo e architettura moderna* (1950) e *Trasparenza letterale e fenomenica* (1955-56) scritto con Robert Slutzky, entrambi in C. Rowe, *La matematica della villa ideale e altri scritti*, a cura di P. Berdini, Zanichelli, Bologna 1990. Si vedano anche: S. Marot, *Estrapolare la trasparenza*, in M. Marzo (a cura di), *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 113-135; e F. Pau, *Trasparenza letteraria e trasparenza fenomenica. Note sulla teoria roweiana e slutzkyana*, in "Bloom" n. 13, aprile/maggio/giugno 2012.

¹⁶ S. Giedion, *Spazio, tempo ed architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli Editore, Milano 1975, p. 484 e le immagini poste a confronto alle pp. 486-487.

ri. Nel primo dei due saggi sulla *Trasparenza* scritto da Rowe insieme a Robert Slutzky, i due autori sono determinati a mostrare come l'analisi di Giedion sia vittima di una concezione dello spazio che non gli permette di oltrepassare la pura evidenza, la semplice constatazione dei fatti che solo si mostrano, la *pura-visibilità wölffliana*¹⁷. Prendere "alla lettera" la trasparenza, dicono al di là di ogni semplicistico giudizio di valore, significa di fatto ridurla a un aspetto meramente tecnico, considerarla cioè in virtù delle sole proprietà fisiche della materia. Appoggiandosi a *Language of Vision* di Gyorgy Kepes e a *Vision in Motion* di Laszlo Moholy-Nagy, Rowe e Slutzky ribaltano il risultato con il moderno più ideologico scovando un'altra trasparenza possibile, fatta di altrettante caratteristiche che afferiscono al Cubismo analitico – frontalità, soppressione della profondità, contrazione dello spazio, stratificazione¹⁸ – e che chiamano infine "trasparenza fenomenica". In questa diversa accezione «trasparenza significa – captando direttamente da Kepes – percezione simultanea di diverse situazioni spaziali», qualcosa la cui qualità è «intrinseca alla sua organizzazione»¹⁹. Ad una trasparenza concreta, reale e fisica, ne sostituiscono una concettuale, virtuale, astratta, una trasparenza però che contemporaneamente non è già più trasparente, cessando «di essere ciò che è perfettamente chiaro per diventare, invece, ciò che è chiaramente ambiguo»²⁰.

Perché mai gli autori abbiano insistito sulla parola trasparenza e, soprattutto, come mai l'abbiano connotata come "fenomenica" rimane, per così dire, qualcosa di "perfettamente ambiguo" senza ricorrere alla lettura del saggio nella sua seconda parte. Rowe e Slutzky ci riportano nel complesso dal quale era partito Wittkower, ma i due non si soffermano più sulle distribuzioni spaziali dei locali realizzati da Michelangelo, bensì sul primissimo progetto laurenziano mai costruito della facciata della chiesa. Nelle mani dei due autori, attraverso l'uso sistematico del diagramma, la facciata diventa l'esempio paradigmatico della "trasparenza fenomenica". L'intera facciata è ordinata dentro a una forma rettangolare che, ad eccezione del frontone centrale, non suggerisce la presenza interna della gerarchia tra navata e transetto. In questo impaginato si stabiliscono dei rapporti intermittenti e discontinui tra base marmorea appena solcata – lo sfondo – ed elementi classici in rilievo – la figura. Una trama sincopata che non permette una visione privilegiata rispetto a un'altra e dove l'esperienza visiva strutturata mutua vicendevolmente ciò che emerge in primo piano con ciò che sta sullo sfondo. Inutile allora mostrare l'esistenza di una griglia verticale formata dal sistema accoppiato di colonne/pilastrini che cadenza

¹⁷ Il saggio sulla trasparenza scritto insieme a Robert Slutzky si divide in due parti distinte coeve che vennero pubblicate a distanza di tempo l'una dall'altra. Un'ulteriore terza parte fu soltanto progettata. Si veda: P. Limoncin, *La trasparenza interrotta. Considerazioni da e intorno al terzo saggio di Colin Rowe e Robert Slutzky*, Università degli Studi di Trieste, a.a. 2014/2015.

¹⁸ Sono i quattro elementi fondamentali della trasparenza fenomenica in F. Gulinello, *Figurazioni dell'involucro architettonico*, Alinea, Firenze 2010, p. 51.

¹⁹ G. Kepes, *Il linguaggio della visione*, Dedalo, Bari 1971, p. 81 citato in C. Rowe e R. Slutzky, *Trasparenza letterale e fenomenica*, cit., p. 148.

²⁰ *Idem*.

i tre intervalli di spazio leggermente più grandi. Questa percezione è subito messa in crisi dagli elementi orizzontali che richiamano immediatamente altre configurazioni. Agli autori non rimane che approntare una tassonomia per tipi la quale, evidenziata dall'uso del diagramma, si scorge di volta in volta nella trasparenza fenomenica della composizione.

La sensazione è quella che Rowe ricorra a Michelangelo come a un contemporaneo dove, infatti, la posizione dell'artista fiorentino non è mai oggetto ma soggetto della comparazione. Con Colin Rowe, sul finire degli anni Cinquanta, Michelangiolo architetto, oggettivato nella griglia del formalismo critico, esce allora definitivamente dall'oscurità in cui era stato relegato dal razionalismo ortodosso delle superficie bianche e matematiche, per diventare, con l'ausilio della potenza diagrammatica, un esempio cripticamente trasparente.

Publicato nel 1971, la seconda parte del saggio sulla *Trasparenza* non ebbe nessuna fortuna critica. Non solo, a quella data già si stava profilando la netta vittoria, sul piano percettivo e soprattutto su quello dell'immaginario, di una estetica che Rowe era riuscito, alla stregua di Clement Greenberg o di Harold Rosenberg, a circoscrivere momentaneamente dietro la fascinazione intellettuale di un modernismo colto, capace di affermare la propria autenticità. Un'estetica che, incistandosi in forma virale nel quotidiano, sceglie come campo di battaglia la società. Fuori dai circuiti ufficiali dell'accademie del gusto, questa differente sensibilità si smarca dagli ordinari valori estetici per presentarsi, nel suo lento cammino affermativo, come prodotto del marcato. D'ora in poi l'industria culturale non saprà più che farsene degli stanchi atteggiamenti critici, l'effetto è già tutto contenuto nel reale, occorrerà solo riporre i vecchi paludamenti per vederlo. In gioco però questa volta, rispetto agli «occhi che non vedono» di lecorbuseriana memoria, c'è un atteggiamento dell'artista più che un sapere o, per meglio dire, un modo di essere, simile ad esempio a quello ironico che Vincent Scully, nell'introdurre *Complexity and Contradiction in Architecture* uscito nel 1966, riconosce a Robert Venturi, autore del testo, il quale – dice – «scrolla le spalle con rassegnazione e va avanti»²¹. Al reale, ora, si perviene così: con un gesto di sufficienza, una *gag*, un difetto di parola, abbandonandosi «alle suggestioni dell'America così come essa è, degli oggetti così come essi parlano, delle merci così come esse governano»²². Una realtà che, agli occhi dell'architetto capace di fare astrazione della riduzione formalistica del funzionalismo, si presenta intessuta di nuovi e plurali bisogni, frammentata nel livellamento culturale, persa dentro a transeunti riferimenti estetici, fagocitata nella transitorietà delle forme, aggrappata indissolubilmente all'artificio metropolitano²³. Il panorama

²¹ Introduzione di Vincent Scully a R. Venturi, *Complessità e contraddizione nell'architettura*, Dedalo, Bari 1980, p. 7.

²² M. Tafuri e F. Dal Co, *Architettura Contemporanea*, Electa, Milano 1976, p. 376.

²³ Sono qui fondamentali i lavori di A. Mecacci, *L'estetica del pop*, Donzelli, Roma 2011 e Id., *Dopo Warhol. Il pop, il postmoderno, l'estetica diffusa*, Donzelli, Roma 2017.

“pop” della cultura di massa della seconda metà del Novecento è un paesaggio complesso e ambiguo, scrive Venturi nel libro appena citato, che al più è possibile cogliere attraverso la *mimesis* dei simboli iconici della sua comunicazione.

È in questa inedita cornice che riaffiora lo spunto per estrarre da Michelangelo nuova linfa vitale per l'architettura. La predilezione per il Manierismo e il Barocco – e il Rococò – dichiarata da Venturi, lo porta naturalmente verso il Maestro fiorentino che viene puntualmente richiamato lungo tutto il libro comparando fin dalla copertina, nelle edizioni successive alla prima, con l'opera più “contraddittoria”: Porta Pia. Ma si commetterebbe un errore se si pensasse che Michelangelo sia l'architetto d'elezione di Venturi. Se tutto è citabile in ogni momento non possono esserci soggetti prioritari rispetto ad altri. Tutto è possibile, sembra affermare l'autore, ma proprio per questo niente è davvero rilevante, così come la pluralità delle differenze si trasformerà ben presto in semplice indifferenza. Michelangelo, importante figura rediviva nelle arti contemporanee, compare in realtà insieme a molti altri autori di svariate epoche in un libro costruito a partire dalla giustapposizione orizzontale di immagini esemplari ed eterogenee. Nella storia come contenitore indistinto del tutto uguale non esistono più “categorie storiche”, ma solo proiezioni immaginarie che riflettono soltanto alcuni tratti specifici della nostra sensibilità sulle singole epoche o, meglio ancora, sugli autori, non necessariamente i più importanti, e su particolari opere del passato. La dissoluzione della gerarchia dei tempi storici ha la sua naturale soluzione nella vacuità degli attimi che nella loro sequenza finiscono tutti per assomigliarsi, un abbandonarsi al presente cioè come strumento necessario per pervenire alla realtà dell'esistente, che di lì a poco compirà un vero e proprio salto di qualità negli studi di Venturi, quando dietro all'oggetto architettonico verrà scoperta, nel *pastiche* “storiografico” di Las Vegas, la sua ben più consistente realtà simbolica²⁴. Impariamo da Michelangelo né più né meno di come impariamo dal paesaggio degli *shed* o delle *strip* della metropoli contemporanea, alzando le spalle magari e andando avanti, appunto, perché ormai «il mondo non può aspettare che l'architetto costruisca la propria utopia»²⁵.

Venturi ha aperto le porte, per primo in forma esaustiva e ponderata, a una ripresa dell'opera architettonica di Michelangelo il cui destino, però, sembra essere quello di attestarsi sul livello ironico dell'arte contemporanea, ma non per questo meno significativa. Dietro vi è un cambio di paradigma importante che, travestito dei vecchi panni della provocazione antagonista, l'architetto americano ha saputo vedere meglio di altri sui colleghi in cerca di facili mode da cavalcare. Così, anche in una parte significativa dell'architettura e del design, la “liberazione” dalle catene della funzione ha significato reintegrare la materia estetica in un vasto orizzonte di possibilità che, occorre aggiungere, ha contemporaneamente contribuito a ridurla a “puro mezzo”. L'estetico

²⁴ R. Venturi, D. Scott Brown e S. Izenour, *Imparare da Las Vegas. Il simbolismo dimenticato della forma architettonica*, a cura di M. Orazi, Quodlibet, Macerata 2010.

²⁵ *Idem*, p. 166.

fine a sé stesso è stato poi successivamente portato nel luogo in cui era atteso: lo spazio del consumo. E non soltanto perché l'opera di Michelangelo è diventata il frammento evocativo di molte citazioni dell'oggetto industriale, ma perché il senso ultimo delle citazioni che sgorgano copiose nelle arti della società postfordista è quello di condensare gli elementi immateriali come merce-feticcio la quale, indifferente al duro ambito della produzione, trasforma il comune sentire – un intreccio di stili di vita, comportamenti e abitudini – nel processo di valorizzazione capitalistico²⁶. Il divenire immaginario del simbolico, ha spiegato tra gli altri Fulvio Carmagnola in molti suoi lavori, tramuta le immagini e gli oggetti sensibili del design e dell'architettura in un infinito ipertesto mediale popolato da icone inespressive e miti effimeri i cui frammenti confluiscono nell'alveo del sistema di mercato. Michelangelo, il suo nome, la sua storia, il suo mito stabilmente presente, scivolerà inesorabilmente, come molto altro, lungo il piano dell'economia dell'immaginario²⁷. Assistiamo alla reificazione del suo carattere ontologico alla stregua delle immagini spettacolari dove «la loro corporeità, il loro uso, la loro età – scrive Mario Pezzella interrogandosi sulla Marilyn di Warhol –, non hanno più alcuna rilevanza di fronte al principio sovrasensibile e fantasmagorico che li governa: sono ugualmente esposti come emblemi dell'universo della merce»²⁸.

A cosa serve Michelangelo? Si chiedeva qualche tempo fa Tomaso Montanari²⁹. Volendo prendere la provocazione alla lettera, bisognerebbe chiedersi se quanto sostenuto fin qui possa aver posto le condizioni per una qualche risposta. Ma l'affermazione, in ogni caso, è e rimane equivoca nel suo porre l'accento ostinatamente sulla finalità utilitaristica di Michelangelo o, che fa lo stesso, dell'arte in generale. Eppure è proprio sull'utilità che dobbiamo infine interrogarci. La domanda fuori luogo, se confrontata con il valore artistico prodotto e riconosciuto dall'occidente moderno, è in realtà oggi l'unica pertinente. Arriva spiazzante e decisa come quando chiediamo “quanto costa” qualcosa che al contempo ci emoziona e ci tocca. Il valore al quale implicitamente qui si allude non può essere più ricercato unicamente dentro l'economia politica classica, ma a questa occorre aggiungere il sistema complesso del consumo che ha il suo *habitat* naturale nella rete globale della comunicazione. È appunto questo inedito risvolto che, nonostante il tempo che ci separa dalla sua apparizione, ancora non smette di sorprenderci, disancorandoci però dai vecchi luoghi comuni. Nel connubio tra economico ed estetico «la componente immaginaria o finzionale dei prodotti è diventata una parte strutturale del valore economico»³⁰. Rotto il legame con il codice e svincolato dai tra-

²⁶ Si veda F. Carmagnola, *Essere e Gadget. La macchina del sentire*, Meltemi, Milano 2019.

²⁷ Ancora i lavori di F. Carmagnola, *Il consumo delle immagini*, cit. e Id., *Il mito profanato*, cit.

²⁸ M. Pezzella, *Il volto di Marilyn. L'esperienza del mito nella modernità*, Manifestolibri, Roma 1999, pp. 70-71.

²⁹ T. Montanari, *A cosa serve Michelangelo?*, Einaudi, Torino 2011.

³⁰ F. Carmagnola, *Il consumo delle immagini*, cit., p. 6.

dizionali valori condivisi, il simbolico diventa un'icona dell'immaginario presentandosi, innocuo, nell'uso quotidiano del linguaggio con i nomi di "brand", "logo" e altri ancora che ci sono ormai diventati fin troppo famigliari. Nessuna reticenza nell'affermare che la pratica artistica contemporanea e il racconto della proiezione immaginaria del suo passato, con l'esercito schierato degli "eroi" da manuale scolastico, abbiano contribuito a legittimare sotto il profilo culturale questo passaggio. Che tutto ciò trasformi musei e mostre in «palestre neoliberali» diventa infine qualcosa di funzionale³¹. Non importa se la nostra epoca sa prendere congedo con cinismo dalle posture più ridondanti di quegli eroi: quando il passato non riesce più a scuotere il presente è possibile guardarlo con tenerezza. Se, infatti, nel disincanto della cultura contemporanea quasi ci fa sorridere l'idea dell'individuo creatore introverso che riesce a esprimere il proprio sentimento – variante più o meno specifica, più o meno raffinata o evoluta del soggetto moderno, così amabilmente descritta dai coniugi Wittkower³² – non potrà invece meravigliarci che un possibile sviluppo del soggetto Michelangelo, prima glorificato poi marginalizzato e infine "arruolato", è avvertibile anche nello spoglio critico degli autori testé richiamati all'attenzione del lettore.

³¹ Si veda M. Scotini, *Artecrazia*, cit., p. 8.

³² R. e M. Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla Rivoluzione francese*, Einaudi, Torino 1968.

L' *Oppenheimer* di Nolan

Antonio Tricomi

Le sequenze continuavano a scorrere a ritmo frenetico, e in me cresceva il sospetto di star assistendo alla non dichiarata riproposizione in sedicesimo di un film già visto. Finché, d'un tratto, non ho più avuto dubbi: *Oppenheimer* è la versione normalizzata di *The Prestige*. Che resta la pellicola tematicamente più ricca, anche perché coerentemente meta-discorsiva, fin qui offertaci da Christopher Nolan.

In entrambi i casi, assistiamo alla rappresentazione dei catastrofici effetti provocati da uno scontro tra ossessioni. Quella di primeggiare nell'arte, anzi nello spettacolo dell'illusionismo, che rendeva irriducibili nemici i due maghi al centro della scena nel film di diciassette anni fa, è ricalcata, nell'ultimo lavoro del cineasta inglese, sì dall'ossessione prometeica coltivata dal padre della bomba atomica ma, in egual misura, da similari ossessioni scientiste nutrite da rivali o sodali di costui, e poi da tutta una serie di altre ossessioni – politiche (il maccartismo), belliche (dai furori che condussero al secondo conflitto mondiale, ai disegni egemonici che contraddistinsero la “guerra fredda”), di dominio (la frustrazione e il risentimento dei quali è succube il pur potente Lewis Strauss) o persino romantiche (l'amore e l'impegno civile per come li vive Jean Tatlock) – cui soggiacciono gli altri personaggi di un mondo integralmente raffigurato in stato di euforia o disforica sovraccitazione. Ed è giusto riconoscere che, nel ritrarre individui letteralmente posseduti da un'idea o divorati da un'ambizione, Nolan è sempre stato, e ancora si conferma, abilissimo, pur senza raggiungere le vette di raffinata acutezza toccate da un altro autore dei nostri anni parimenti incline a sondare questo tipo di umanità (e a mettere con rigore a frutto la lezione di Orson Welles): il Paul Thomas Anderson, in particolar modo, del *Petroliere*, di *The Master*, del *Filo nascosto*.

A contendersi la coscienza e le azioni del protagonista di *Oppenheimer* sono dunque rappresentate forze di segno radicalmente opposto: un entusiasmo demiurgico che non sapremmo dire se divino o luciferino; un desiderio di oltrepassare i limiti

della morale praticamente indistinguibile dalla volontà di continuare a porsi scrupoli etici; un impeto creativo sempre pronto a tradursi in gusto dell'annientamento; un'ansia di autoaffermazione costretta a vivere in simbiosi col piacere dell'autodistruzione. Ci troviamo così di fronte non a un canonico personaggio contraddistinto da semplice ambivalenza psicologica, ma ad una maschera in frantumi che non può vagheggiare forma alcuna di unitarietà psichica, giacché condannata a rimanere il campo della contesa – imprevedibile e capricciosa, addirittura sopraindividuale – tra tali pulsioni.

E non meno ci troviamo di fronte, nell'ottica di Nolan, alla perfetta controfigura – all'emblema stesso, potremmo forse convenire – dell'individuo moderno. Che già i due illusionisti di *The Prestige* ci invitavano non a reputare una sorta di superuomo nicciano, realmente in grado, grazie alle proprie facoltà intellettive, di affrancarsi da ogni vincolo o timore impostogli dalla civiltà, ma a giudicare un'equivoca negazione di siffatte volontà e capacità di potenza, se egli finisce piuttosto con l'essere quando schiantato e quando paralizzato dalla scelta di assecondare oltranzisticamente queste sue aspirazioni o attitudini. E anzi finisce, aggiunge *Oppenheimer*, col nutrire quella che Günther Anders, nell'*Uomo è antiquato*, denominava «vergogna prometeica». Con il costruire cioè un mondo figlio sì della sua abilità tecnica, ma nel quale i dispositivi da lui fabbricati, e la bomba atomica su tutti, nel renderlo loro schiavo e, così, nell'umiliarlo, nel costringerlo a riconoscerli nuove divinità cui prestare una devozione assoluta, anche si candidano ad annientarlo, se non a far detonare o implodere l'intero pianeta.

Al suo abituale stilema narrativo, cioè alla disarticolazione del racconto in un vertiginoso accostamento di segmenti diegetici cronologicamente non attigui, Nolan si è sempre affidato per ragioni mimetiche: per farci rivivere il disorientamento spaziotemporale, l'angoscioso e schizofrenico eterno presente in cui ciascuno di noi e dei nostri moderni antenati si trova o si è trovato strizzato per effetto del proprio delirio di potenza e della necessità di alienarlo nelle immagini di grandezza o di godimento prodotte – per dirla con Guy Debord – dalla nostra claustrofobica società dello spettacolo. Tale versione del film esiste, e dunque provate a rivedere le sequenze del primo vero manifesto di poetica del cineasta, ossia *Memento*, montate non per andare a saldarsi in un intreccio psicotico, ma nel rispetto della fabula. Anche in ragione di una trama con qualche buco narrativo e contraddizione logica di troppo, vi si comporrà davanti agli occhi un semplice *neo-noir* neppure tra i migliori, invece di quel disperato apologo sulla nostra beffarda condizione di carnefici senza memoria che la pellicola, quale è giunta nelle sale, sapeva e sa tuttora essere.

E tornate a considerare la cifra meta-filmica di *The Prestige*. Che non si accontentava di ribadire come, a fondamento della succitata società dello spettacolo nella quale viviamo, si trovi la nostra psicopatologica urgenza – pur di alimentare il miraggio di estroflessa pienezza con cui ci balocchiamo – di ridurci a grumi di incoscienza identitaria e di esercitare il piacere della sopraffazione, ma che altresì riconosceva il ruolo storicamente svolto dal cinema, fabbrica di sogni per antonomasia, nella costruzione di

una simile forma di organizzazione civile. Perché se ciascun illusionista raffigurato nella pellicola era in fondo anche l'alter ego di un regista, e se il numero di magia perfetto che ogni prestigiatore aspirava a realizzare diveniva metafora di un film così strabiliante da far vacillare l'ancoraggio dei fruitori alla razionalità, ciò che Nolan intendeva allora dirci era che, in conflitto coi propri personaggi e con diversi fra i suoi colleghi, egli voleva proporci un cinema capace di pensare se stesso quale esempio non di mirabolante evasione dalla realtà, ma di ingegnoso intrattenimento critico e autocritico. Quale ingannevole gioco di prestigio che però, nel concedersi agli spettatori, per tale si presentasse, invitandoli a riflettere sulla verità nascosta dietro ogni spettacolo sociale: l'alienazione, che è come dire la morte, di quanti lo architettino o vi prendano parte.

Salvo sovrastimare, a livello tematico, le magnifiche sequenze in cui scienziati e militari assistono alla prima detonazione di un'arma nucleare della storia nell'ambito del Progetto Manhattan come se fossero in un drive-in a godersi la visione di un film – sequenze che tuttavia non costituiscono il disvelamento di una pista di senso coerentemente tracciata dalla pellicola –, in *Oppenheimer* non rimane pressoché nulla di questa condivisibile decodifica della settima arte quale produzione in serie o calco mercificato dei vari fantasmi dell'immaginario collettivo. Così come si riducono a marcature esclusivamente estetizzanti, cioè a tratti stilistici superflui ai fini della costruzione dei significati dell'opera, il mancato rispetto, nel racconto, dell'effettivo ordine cronologico degli eventi o degli stati d'animo narrati e, per segnalare tale infrazione, la scelta – che contribuiva essa pure, in *Memento*, a precipitarci dentro la dispercezione cognitiva patita dal protagonista – di alternare sequenze a colori e sequenze in bianco e nero (verosimilmente incaricate, queste ultime, di veicolare un omaggio al Sidney Lumet della *Parola ai giurati*). Provate infatti a chiudere gli occhi e a girare voi, nella vostra mente, un *Oppenheimer* per intero a colori o per intero in bianco e nero ma, soprattutto, un *Oppenheimer* in cui la trama proceda dal prima al poi: sotto ogni aspetto (concettuale, formale, tematico) il vostro *Oppenheimer* risulterà sovrapponibile a quello che vi ha accolto in sala. E che, nel concepirsi quale pur eterodosso *biopic* – nella misura in cui non celebra un eroe positivo né demonizza un eroe negativo, ma ci invita all'*epochè* su un protagonista del Novecento tanto moralmente indecifrabile da rivelarsi un enigma anche per se stesso –, sembra ambire a guadagnarsi lo statuto di maturo esempio di neo-classica narrazione hollywoodiana, sempre incline ad esaltare la propria natura di mero spettacolo e a respingere l'introiezione di qualsivoglia contravveleno a tale sua fisionomia.

Del resto, già da tempo Nolan ha accettato di orchestrare film apparentemente fedeli alla sua maniera originaria, ma sostanzialmente ligi alle pure logiche del *blockbuster*: rientrano in questa categoria pellicole quali gli episodi secondo e terzo della saga su Batman, *Inception* e *Interstellar*, quell'inutile giocattolone che è *Tenet*. Lasciandoci in tal modo orfani del più inventivo e sofisticato autore non soltanto di *Memento* e *The Prestige*, ma anche di *Following* e, in quota minore, di *Insomnia* o persino di *Dunkirk*. Un autore che – per dirla con una formula indubbiamente invecchiata – si preoccupa-

Antonio Tricomi

va di correggere la propria prepotente inclinazione postmodernista coltivando una tenace attitudine modernista.

Se non vuole essere una *boutade*, il parallelismo tra Nolan e Kubrick, ormai divenuto un luogo comune della critica cinematografica *mainstream*, è quindi un azzardo interpretativo che rasenta la blasfemia. Un numero di magia monco del prestigio.

«www.terzogiornale.it», 11 settembre 2023

Io capitano di Garrone

Antonio Tricomi

Nelle proprie analisi, sia i detrattori sia gli estimatori di *Io capitano* hanno posto l'accento sulla scelta, compiuta da Garrone, di fuggire il rischio di incagliarsi nel cronachismo o nella retorica scartando i moduli espressivi del cinema in senso stretto documentario a vantaggio di un racconto dai marcati tratti epici e, anzi, sostanzialmente affine a una favola. Per gli uni, ciò ha reso meno incisivo il film, lo ha lasciato anche stilisticamente irrisolto (giacché vittima dell'incertezza dell'autore tra la predilezione per una sorta di iperrealismo pur magico e un tentativo di completa trasfigurazione mitico-poetica della realtà, tra un desiderio di specifica denuncia sociale e la volontà di dar corpo a un toccante apologo metastorico) e, soprattutto, ne ha fiaccato l'intento testimoniale e il valore civile, tradendo una visione delle cose, quella del cineasta, restia a convertirsi in sguardo squisitamente politico sul mondo. Agli altri, è parso vero l'esatto contrario: proprio perché ha rappresentato l'emigrazione dall'Africa in Europa come una nuova *Odissea* e, al tempo stesso, come una riscrittura di *Pinocchio* non priva di echi dalle *Mille e una notte*, Garrone ci consente di ragionare sul più significativo fenomeno politico dell'ultimo quarto di secolo, e sui suoi risvolti a dir poco tragici, evitando quelle banalizzazioni e, ancor più, quelle strumentalizzazioni che segnano, nei vari Paesi del Vecchio Continente, tanto il dibattito pubblico, quanto le contese tra gli opposti schieramenti partitici.

Nessun dubbio sul fatto che questa seconda maniera di vedere e giudicare *Io capitano* si lasci preferire, sino a rendere l'altra un imperdonabile travisamento del film. Che, insieme con *Dogman*, si rivela la miglior pellicola del regista romano dai tempi di *Gomorra* appunto perché sa scuoterci senza risultare predicatorio e sa, senza evitare di offrirsi quale opera visivamente raffinatissima, mostrarci un inammissibile calvario, quello patito da ogni migrante, che è nostro preciso dovere civico conoscere.

Per costruire le proprie allucinate storie di inibita formazione o di impossibile riscatto sociale, Garrone ha sovente promosso il succitato capolavoro di Collodi a mo-

dello narrativo da rivisitare. Paradossalmente, è quando ne ha realizzato una canonica trasposizione cinematografica, che egli meno utilmente ha saputo far rivivere questa sua abituale fonte d'ispirazione. Laddove, già in *Gomorra*, erano controfigure viceversa persuasive, e struggenti, di Pinocchio e di Lucignolo quei giovani, Marco e Ciro, convinti, prima di trovare per questo la morte, di potersi fare largo nell'universo camorristico praticando in proprio attività illecite sempre più rischiose. Come apparivano ciascuno dei due un alter ego del burattino di legno il protagonista di *Reality* e quello di *Dogman*, ugualmente condannati, pur senza troppo avere in comune l'uno con l'altro, a non conquistarsi forma alcuna di redenzione.

Anche in *Io capitano* sono un redivivo Pinocchio e un redivivo Lucignolo, i sedicenni Seydou e Moussa, a lasciare il Senegal, di nascosto dalle famiglie, per inseguire il sogno di diventare cantanti ricchi e famosi in quell'Europa di cui alcuni connazionali non mancano di tratteggiar loro un funesto ritratto. Al pari di molti uomini e donne delle più diverse età che vogliono raggiungere l'identica meta, essi dovranno dunque attraversare il deserto. Subiranno, lungo tutto il tragitto, innumerevoli estorsioni, raggiri, furti, umiliazioni. Correranno costantemente il rischio di perdere la vita e vedranno morire non pochi fra i propri compagni di viaggio. Oltre alla inattesa solidarietà di alcune vittime come loro, conosceranno le torture nei centri di detenzione libici e, sperando così di guadagnarsi la libertà, accetteranno di sopportare autentiche forme di servaggio. Riusciranno infine a salire su una carretta del mare che sarà proprio Seydou – ormai orfano delle originarie illusioni di ragazzo perché costretto a vivere anzitempo un'infernale realtà adulta – a condurre al largo di Lampedusa, nonostante l'ostruzionismo delle guardie costiere maltese e italiana.

Il film si concluderà quindi con quell'orgogliosa rivendicazione, gridata via radio dal giovane al mondo tutto, che ne spiega il titolo: Seydou si descriverà cioè come un vero capitano, capace di portare in salvo l'intero suo equipaggio, assumendosi la responsabilità di prendersi cura di ogni vita a lui affidata. Ed è impossibile, per lo spettatore italiano, resistere alla tentazione di riconoscere, in tale fiera esultanza, una polemica allusione antifrastica alla differente sensibilità etica di colui che la propria gente ugualmente ama definire "capitano": quel Matteo Salvini i cui decreti sicurezza, passivamente recepiti dall'allora premier Giuseppe Conte cinque anni fa, hanno esposto al pericolo di morire in mare, o hanno reso cadaveri che tuttora giacciono sui fondali del Mediterraneo, chissà quanti migranti diretti dall'Africa in Sicilia. Né si può essere ipocriti: di indegni capitani – che dovrebbero preoccuparsi assai più di trovare la maniera di pulirsi la coscienza, se ci riescono, spiando le loro colpe, e assai meno di farsi continuamente ospitare nei salotti dei talkshow televisivi per ribadire le proprie ragioni presunte umanitarie – anche l'opposta fazione politica di casa nostra ne ha prodotti diversi. Qualsiasi riferimento a Marco Minniti, predecessore del leader leghista come Ministro degli Interni durante il governo Gentiloni, è puramente voluto.

Ecco: per confliggere con ogni nostro assillo securitario o xenofobo, Garrone – ed è questo l'autentico punto di forza del suo film – sceglie di narrare la vicenda di due ado-

lescenti indotti a emigrare, come anticipato, non dal bisogno – povertà, persecuzione politica, speranza di sottrarsi a una guerra civile –, ma dallo stesso, ingenuo desiderio di convenzionale autoaffermazione nutrito da milioni di loro coetanei europei. E quindi, sembra volerci chiedere *Io capitano*, come possiamo, noi occidentali, ritenere il modello di civiltà, che abbiamo elaborato, l'unica forma di convivenza tra gli individui realmente avanzata e libera, compiacerci di scoprirlo ovunque imitato e, anzi, rivendicare il diritto di esportarlo in giro per il pianeta, ma poi reputare “diverso” e ai nostri valori inassimilabile, respingere in quanto socialmente pericoloso, chi abbia – stimabili o meno che essi siano – sogni, slanci, obiettivi in larga misura affini a quelli che ci accendono di passione? Come possiamo credere giusto che noi si abbia addirittura il dovere di muoverci liberamente per il mondo, che le nostre merci e i nostri miti culturali circolino e abbiano mercato in ogni angolo del globo, ma poi pretendere che chi non rechi con sé capitali da investire e ricchezze da venderci debba restarsene, quale che sia la sua condizione di vita, sempre e soltanto a casa propria?

Possiamo, ci suggerisce Garrone, non perché davvero ci allarmino tutte quelle considerazioni di ordine demografico, culturale, religioso, identitario che i vari populismi, dai quali l'Occidente è da tempo infetto, sono abili a tradurre in fortunati slogan sovranisti o patriottici. Queste retoriche semplicemente occultano la reale, inconfessabile ragione da cui discende la nostra disumana ritrosia all'accoglienza: il desiderio di mantenere il privilegio coloniale storicamente acquisito. Pur terrorizzati dallo spettro dell'impovertimento, ci percepiamo cioè individui ancora “ben forniti”, e dunque si disponiamo a competere spietatamente tra noi nel tentativo di incrementare ciascuno i propri averi, ma poi non meno propensi a riscoprirci comunità di eguali per proteggerci vicendevolmente dal contatto con quei nullatenenti che sia giudichiamo parassiti potenzialmente capaci di prosciugare le nostre risorse, sia abbiamo bisogno restino dei miserabili, giacché la loro miseria è l'origine stessa, non solo la garanzia, del benessere, magari ormai relativo, di cui godiamo.

Non per nulla, se in *Gomorra* Garrone aveva raffigurato il microcosmo camorristico – imperniato sulle logiche di una irrefrenabile guerra per i soldi tra bande rivali e aspiranti *self-made men* – come un'allarmante cartina al tornasole delle nostre post-democrazie – in cui un capitalismo selvaggio fa regredire l'umanità a un patologico stadio di barbarie incline a giustificare la sopraffazione degli uni (pochi) sugli altri (molti) –, con *Io capitano* egli ci consegna un film nel quale il vero motore dell'intreccio è, a ben vedere, di nuovo il denaro. Quello che, naturalmente, Seydou e Moussa non possiedono ma che, per poter partire, essi si procurano lavorando in gran segreto. Quello che, mentre sono ancora in viaggio per il Continente Nero, serve ai due ragazzi per pagarsi la sopravvivenza o una qualche *chance* di futuro ogniqualvolta si imbattano in aguzzini, mafie locali e internazionali, polizie di frontiera, sceicchi, scafisti fedeli, al pari delle istituzioni tutte, all'unica, feroce legge di fatto vigente: la legge del profitto.

Ma anche il denaro che, invece, a noi europei non manca e che speriamo simili approfittatori, criminali, rappresentanti africani dell'ordine costituito (di cui spesso sia-

mo ispiratori o complici) sfilino via a quanti intendano emigrare, così che questi ultimi non riescano a congedarsi dalla loro terra o debbano arrischiare un attraversamento del Mediterraneo a tal punto malsicuro da poter avere esiti esclusivamente funesti. Come pure il denaro del quale, ormai in mare aperto e in piena notte, Seydou e Moussa di colpo scorgono – e si tratta di sequenze figurativamente maestose, paragonabili, per terribile bellezza, soltanto a quelle in cui Garrone ci trasporta nel deserto – una specie di mostruosa materializzazione appena il loro sguardo incrocia un'enorme piattaforma petrolifera. Simbolo di quella nostra natura di impenitenti sfruttatori contro cui *Io capitano* leva altissimo il proprio sdegno.

«www.terzogiornale.it», 21 settembre 2023

Oppenheimer di Christopher Nolan

Mario Pezzella

In una sequenza decisiva del film, *Oppenheimer*, dopo la riuscita esplosione della bomba, sale sul podio per celebrare il trionfo insieme a tutti i suoi collaboratori. Comincia il suo discorso convenzionale di ringraziamento, di elogio e di autoesaltazione; ma improvvisamente lo assale una visione simile a quelle della sua giovinezza infelice, il suono e le parole sono annichiliti, i corpi dei presenti si disgregano e si decompongono, come realmente accadrà a quelli delle vittime giapponesi. *Oppenheimer* stesso, Prometeo giunto al limite del suo delirio di onnipotenza, si disgrega psichicamente e da questo momento in poi precipiterà sempre più nei vortici dell'autodistruzione e dell'auto-commiserazione.

In lui coesistono il delirio di onnipotenza e l'illusione di giustificare e contenere nei suoi giusti limiti la distruttività di cui è divenuto il creatore. La bomba non serve forse per anticipare e sconfiggere i piani di Hitler? Non è questa una ineccepibile giustificazione morale? Però non sarà così, verrà usata quando Hitler è morto e i giapponesi vicini alla sconfitta, come arma di deterrenza nella nascente guerra fredda con l'Urss. Esiste una logica inesorabile, sembra, nella distruttività della tecnica innestata da *Oppenheimer*, che si rende indipendente e inesorabile travolge il suo creatore come un destino. Tanto che in contraddizione con le sue convinzioni iniziali egli appoggia l'uso della bomba a Hiroshima e Nagasaki. Salvo poi soccombere a una rivelazione potente che gli giunge dalle sue visioni e dal suo inconscio. Letteralmente, fino a quel momento, egli non sa quello che fa, non sa di aver messo in moto un ingranaggio che sfugge totalmente al suo controllo. Quando se ne rende conto la sua psiche si scinde, fino ad accettare il processo che gli viene fatto come una sorta di spiazione e di punizione per via indiretta, per passare in qualche modo dal ruolo di carnefice a quello di vittima.

Fin dalla giovinezza è travolto da visioni di forze elettriche cosmiche ed astratte, e la sua dipendenza da una coazione a ripetere ossessiva è sottolineata più volte nel corso

del film. Egli giunge perfino a un tentativo di avvelenamento del suo docente di fisica da laboratorio, perché si sente ignorato e disprezzato da lui. Questo fondo incontrollabile di frustrazione e di umiliazione è la molla del suo incoercibile bisogno di emergere e stupire. Il genio si fonda qui su un gigantesco risentimento. Pulsioni arcaiche dirigono il suo ego, e la suprema astrattezza della tecnica sembra guidata da forze mitiche elementari.

Come già sottolineato da Antonio Tricomi nella recensione al film che pubblichiamo in questo stesso numero, l'esplosione della bomba è vissuta dal pool di scienziati come uno spettacolo da drive-in; la loro intelligenza si piega ad effetti grotteschi, come lo schermo di vetro oscuro che dovrebbe proteggere gli occhi dalle radiazioni o la crema protettiva sparsa sul viso, come se si trattasse di fare un bagno di sole. Ma tutti i particolari convergono su una verità che abbiamo già osservato a proposito del protagonista: essi in realtà, letteralmente, non sanno quel che stanno facendo. O meglio le loro azioni sono note ma non conosciute, essi conoscono la superficie della distruzione che stanno mettendo in atto, ma non le sue conseguenze profonde. Fanno la storia, ma non hanno la più pallida idea di cosa la storia sia o stia per essere.

Purtroppo un terzo del film (la parte che riguarda il processo Strauss in un poco giustificabile bianco e nero) è ridondante e superflua, mossa solo dalla necessità spettacolare di creare un antagonista cattivo al protagonista travolto invece dal pentimento. Il quale invece sfugge alla logica eroica spettacolare, proprio perché infine trionfa in lui la disgregazione, la dispersione, lo sdoppiamento dell'io. Come in altri personaggi dei film di Nolan, come in *The prestige*, o *Memento*, o *Insomnia*. Certo il modello resta il C.F. Kane di Orson Welles, ma mi pare che qui per la prima volta la volontà di potenza e il narcisismo del personaggio venga associato al trionfo della scienza bellica e all'astrazione della tecnica. Oppenheimer è uno Stranamore tragico. Quali altri film pongono in questione la concezione heideggeriana della "tecnica come destino"? Perché il film mostra sì l'inesorabile meccanismo di produzione delle armi, che infine trascende la volontà dei suoi stessi creatori e travolge ogni buona intenzione di porre dei limiti solo difensivi alla sua azione; ma infine mostra che il destino è comunque legato alla responsabilità di decisioni politiche e morali. Da questo punto di vista il film non manca di porre domande molto attuali, che riguardano le guerre in corso, e l'incremento mimetico ed esponenziale della produzione e dell'uso di armi sempre più sofisticate: si può porre un limite, si può arrestare la proliferazione mimetica della violenza oppure ci si deve abbandonare ad essa come ad un destino mitico? Questione tipicamente novecentesca, che oggi sembra riproporsi in una tonalità drammatica. E più in generale: è possibile un uso diverso e alternativo della tecnica, come – contro Heidegger – sosteneva Walter Benjamin?

La tecnica bellica mostrata nel film è descritta come un sistema autoreferenziale, orientato a un essere-per-la-morte, da intendere in un senso molto più letterale di quello che intendeva Heidegger: come in una poesia di Gottfried Benn «tutto vuole innalzarsi ad un sangue straniero/come annegato alla deriva andare/nel fuoco vitale di un

Oppenheimer di Christopher Nolan

altro/e nulla vuole in se stesso restare». Nella sequenza dell'esplosione la consunzione dei contorni dei corpi, delle anime, e delle cose si trasforma in spettacolo estetico della distruzione, che lo sguardo dei tecnici crede di contemplare da una riva lontana e sicura, come lo spettatore kantiano il naufragio: ma non è così, e lo spettacolo sfocia nell'impensato e nell'irrapresentabile, la forma nel senza forma più radicale.

NOTE SPARSE

Liturgie del dolore.
A proposito dell'opera musicale di Kristin Hayter,
in arte *Lingua Ignota*

Andrea L. Mazzola

«Il giusto godrà nel vedere la vendetta, / laverà i piedi nel sangue degli empi»¹. L'impostazione liturgica dell'opera della musicista d'avanguardia statunitense Kristin Hayter sembra risuonare nelle parole dei Salmi, delle invocazioni a Dio che il popolo d'Israele innalza al cielo contro i suoi nemici: è il lamento del giusto, la vendetta del pio. Agli empi toccheranno in sorte «brace, fuoco e zolfo» e saranno sferzati da «vento bruciante»², perché la vendetta rivelerà loro la giustizia di Dio.

Il profondo legame con la ricerca religiosa è suggellato dalla scelta del nome d'arte di Kristin, *Lingua Ignota*, richiamo esplicito alle *littere ignotae* create dalla mistica Ildegarda di Bingen³. L'artista si identifica con il misticismo della santa, con la ricerca estatica di una lingua divina che possa dire ciò che è inesprimibile con le parole umane: «I'm trying to construct something that speaks the unspeakable, and so I use this sort of amalgam of musical devices to make my own sonic language which is meant to also be ecstatic or outside the self. There is always the urge to escape the body, to immolate»⁴, una fuga dal corpo cosciente che si manifesta nella vera e propria possessione, «as God speaking and moving directly through a body»⁵. Il *parlare attraverso*

¹ *Salmi* 57, 11.

² *Salmi* 10, 6.

³ Cfr. S. Higley, *Hildegard of bingen's unknown language: An edition, translation, and discussion*, The new middle ages, Palgrave Macmillan US, 2007.

⁴ «Sto cercando di costruire qualcosa che esprima l'inesprimibile, e quindi utilizzo questo tipo di amalgama di dispositivi musicali per creare il mio linguaggio sonoro, che è anche concepito per essere estatico o al di fuori del sé. C'è sempre l'impulso di sfuggire al corpo, di immolarsi». Cfr. <https://thequietus.com/articles/23861-lingua-ignota-kristin-hayter-interviewed>.

⁵ «come se Dio parlasse e si muovesse direttamente attraverso un corpo». Cfr. <http://musicandriots.com/interview-with-kristin-hayter-aka-lingua-ignota/>.

un corpo e non più *con* il corpo è evidente anche durante le performances dell'artista, che lei stessa definisce al pari di un esorcismo: «I keep telling myself to take it easy on my voice when I perform but *I seem to have no control over my body whatsoever* [corsivo mio]. I always end up with bruises everywhere, and later I'll watch video and see that I'd been hitting myself with the mic or falling on the monitors or something. I basically black out. I initially have awareness of the audience and generally stare them down for a minute or so at some point but that awareness gets totally wrecked»⁶.

L'origine della ricerca dell'artista, della sua struggente e tremenda opera musicale, che fonde influenze classiche, operistiche, liturgiche, noise, black metal e power electronics, trae origine dall'esperienza del trauma di essere sopravvissuta alla violenza domestica; lei stessa definisce le sue composizioni un *inno per i sopravvissuti*⁷.

Nata in California nel 1986, a Kristin viene impartita un'educazione cattolica e intorno agli 11 anni comincia a prendere lezioni di canto e a cantare alle funzioni religiose⁸. Durante l'adolescenza comincia ad espandere i propri gusti musicali, che spaziano dal grunge al prog, passando per il math-rock, il noise, il free-jazz, il metal, mentre nel frattempo comincia i suoi studi musicali in conservatorio⁹. Si specializza in musica medievale, rinascimentale e barocca, il che avrà una grandissima influenza per i suoi successivi lavori. Si laurea nel 2016 in *Literary Arts*. Durante gli anni dell'università affermerà di essere stata vittima di violenze e abusi e questa sua esperienza troverà una prima forma nella sua (letteralmente) monumentale tesi di laurea dal titolo: BURN EVERYTHING TRUST NO ONE KILL YOURSELF¹⁰, un elaborato di 10.000 pagine contenente una vasta raccolta di materiale misogino reperito su internet, testi di canzoni, invettive. A tal proposito affermerà: «I decided on 10.000 pages because that's my body weight in standard paper and it's an impossible book object. I wanted to create something vast, unreadable, and terrifying»¹¹. A partire dalla tesi Kristin inizia il suo percorso di ricerca artistica e musicale decidendo di occuparsi di violenza sulle donne, assumendo il punto di vista della vittima, mettendo in forma espressiva il lancinante dolore che si prova quando si è vittime di abusi, facendo emergere, in un mix

⁶ «Continuo a dirmi di andarci piano con la voce quando eseguo, ma sembra che non abbia alcun controllo sul mio corpo. Finisco sempre con lividi dappertutto, e quando dopo guardo i video vedo che mi sono colpita con il microfono, o sono caduta sui monitor o qualcosa del genere. In pratica, perdo conoscenza. Inizialmente sono consapevole del pubblico e li fisso in genere per un minuto o già di lì, ma quella consapevolezza viene completamente distrutta». *Ibid.*

⁷ Cfr. <https://www.theguardian.com/music/2019/apr/18/this-has-been-fantastic-revenge-metal-musician-lingua-ignota-on-surviving-abuse>.

⁸ Cfr. <https://www.villagevoice.com/on-her-striking-new-album-lingua-ignota-soars/>.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Brucia tutto, non fidarti di nessuno, ucciditi.

¹¹ «Ho deciso che dovesse avere 10.000 pagine perché è il peso del mio corpo espresso in carta standard, e è un oggetto-libro impossibile. Volevo creare qualcosa di vasto, illeggibile e terrificante». Cfr. <https://www.villagevoice.com/on-her-striking-new-album-lingua-ignota-soars/>.

assolutamente inedito dal punto di vista musicale, tutte le contraddizioni di essere *un sopravvissuto*. L'atteggiamento di Kristin/Lingua Ignota nei confronti del processo di creazione artistico inizia, innanzi tutto, dal sé: ciò che ritroviamo nelle sue composizioni è – in prima istanza – il suo personale dolore, le sue esperienze, le sue parole, la sua rabbia, così come è Kristin/Lingua Ignota che ritroviamo nel discorso musicale, che riflette le sue esperienze educative (il cattolicesimo), le sue ricerche musicali nel campo della musica colta, la scoperta di generi estremi e lontani dal *mainstream* musicale, fino a esplodere in violentissime esplosioni *harsh noise* e parti vocali in *screaming*. Questa scelta stilistica funziona, nei suoi dischi, su diversi livelli: innanzi tutto riflette, come dicevamo, ciò che l'artista effettivamente è, e mette in primo piano la sua esperienza personale; esprime, tuttavia, delle contraddizioni dolorose che si elevano dal livello individuale per andare a investire la dimensione collettiva del trauma: si fa vero e proprio *inno dei sopravvissuti* portando il dolore personale in un discorso musicale ed estetico di tipo universale. La scelta di contrapporre parti musicali che richiamano direttamente la musica rinascimentale e barocca – con parti vocali eteree e misurate – a veri e propri muri sonori di rumore e urla, esprime il doppio ruolo del *sopravvissuto*: vittima degli abusi e della violenza, ma carnefice nella dimensione artistica, in cui può esternare la sua rabbia e la sua sete di vendetta per il torto subito. Infine la dimensione universale viene raggiunta attraverso un uso delle liriche che rimanda direttamente alle fonti bibliche, di modo che il grido di disperazione e rabbia non sia solo *individuato in un solo essere*, ma sia *il grido di un popolo*, il popolo dei sopravvissuti alla violenza che cercano in Dio la loro rivalsa, la loro possibilità di riscatto. Ciò è evidentissimo già nel suo primo disco *Let the Evil of his own lips cover him* (2017, autoprodotta). Il testo della composizione *That he may not rise again*, infatti, dopo una citazione esplicita dello *Stabat mater* – riferimento alla sofferenza da una donna che, tuttavia, trascende attraverso il dolore nella comunione con il divino – presenta una violenta parafrasi del Salmo 140. Sopra un muro sonoro distorto e cacofonico riecheggiano le parole: «*Deliver me, O Lord, from the violent man! / Preserve me from the violent man! / Continually he is gathered against me! / Sharpened tongue like a serpent! / Adder's poison under lips! / Keep me, O Lord, from the hands of the violent man! / Preserve me from the violent man! / He has hid a snare for me! / He has spread a net for me! / Lord thou art my God – hear me! / Keep me, O Lord, from the hands of the violent man! / Further not his wicked devices lest he exalt himself. / Let the evil of his own lips cover him! / Let the burning coals fall upon him! / Let him be cast into deep pits that he may not rise again!*»¹². Se nei Sal-

¹² «Liberami, o Signore, dall'uomo violento! Preservami dall'uomo violento! Continuamente egli si raduna contro di me! Lingua affilata come un serpente! Veleno di vipera sotto le labbra! Proteggimi, o Signore, dalle mani dell'uomo violento! Preservami dall'uomo violento! Ha nascosto una trappola per me! Ha steso una rete per me! Signore, tu sei il mio Dio – ascoltami! Proteggimi, o Signore, dalle mani dell'uomo violento! Non favorire i suoi piani malvagi perché possa esaltarsi! Lascia che sia coperto dal male delle sue stesse labbra! Cadano su di lui braci ardenti! Sia gettato in

mi Israele chiama a sé Dio affinché lo protegga dagli empi in quanto negatori del Dio vero e della vera fede, qui la richiesta è che Dio possa liberare l'artista (e con lei tutti le altre vittime) dall'*uomo violento*, trasfigurandolo nel nemico, nell'avversario, nell'origine metafisica del male. I riferimenti biblici si fanno più fitti anche nel secondo album, uscito soltanto sette mesi dopo il primo, *All Bitches die* (2017). Nella prima traccia che apre l'album, *Woe to all (in the day of my wrath)*, l'artista non chiede più aiuto a Dio perché la vendichi, ma al contrario si fa lei stessa divinità distruttrice, citando a piene mani dall'Apocalisse, fino al riferimento letterale ad Apocalisse 8, 13: «*I bring the end of all things / I crush the seven golden stars / In my rotten right hand / The teeth of seven thousand men / Adorn my silver crown / Where'er I walk / Ten thousand flies precede me / Where'er I walk / Ten thousand serpents follow at my feet / My tongue is an axe, and a sword, and a five pointed dagger / With a single word / Every mountain shall crumble / Every tree shall fall / Every field shall be razed / Ever crop shall rot / Every home shall be painted with blood / Every lung shall be flooded with bile. / And woe to all who inhabit the earth / for now I walk among you*»¹³. Qui riemerge tutto il carattere dicotomico dell'opera di Kristin/Lingua Ignota: colui che chiede, colui che prega è anche colui che mette in atto la vendetta, la vittima si fa carnefice ergendosi addirittura a esecutore di una giustizia divina e universale, la sua rabbia fa tremare le montagne e scuote i popoli della terra, «guai a loro». Questo ribaltamento funziona non soltanto dal punto di vista meramente musicale, ma richiama tutte le implicazioni teologiche e mistiche della sofferenza: essa è sì comunione con Dio, trasfigurazione del corporeo, possessione e incantamento, ma al contempo è una deificazione dell'io sofferente, che si erge a giudice dei mali del mondo.

Nel 2018 esce *Caligula (Profund Lore Records)* forse il suo lavoro più interessante: qui le stratificazioni musicali si infittiscono, sebbene le tematiche di fondo restino comunque le stesse dei precedenti lavori. La produzione però è adesso curatissima, il lavoro ha un minutaggio considerevole e rappresenta, credo, la *summa* del progetto *Lingua Ignota*. La prima traccia dell'album, *Faithful Servant Friend of Christ*, oltre richiamare l'apostolo Giuda figlio di Giacomo¹⁴, vuole essere un preludio all'intera opera, in-

profonde voragini perché non possa risorgere». Cfr. Lingua Ignota, *That he may not rise again*, in *Let the Evil of his own lips cover him* (2017, autoprodotta).

¹³ «Io porto la fine di ogni cosa / Distruggo le sette stelle d'oro / nella mia mano destra marcia / I denti di settemila uomini / adornano la mia corona d'argento / Ovunque io vada / diecimila mosche mi precedono / Ovunque io vada / Diecimila serpenti seguono ai miei piedi / La mia lingua è una scure, e una spada, e un pugnale a cinque punte / Con una singola parola / ogni montagna si sgretolerà / ogni albero cadrà / ogni campo sarà raso al suolo / ogni raccolto marcirà / ogni casa sarà dipinta di sangue / ogni polmone sarà inondato di bile / e guai a tutti gli abitanti della terra / perché adesso io cammino tra di voi». Cfr. Lingua Ignota, *Woe to all (in the day of my wrath)* in *All bitches die* (2017, autoprodotta, ripubblicato nel 2018 da *Profund Lore Records*).

¹⁴ Cfr. <https://www.catholiceducation.org/en/culture/catholic-contributions/st-jude-faithful-servant-and-friend-of-jesus.html>.

troducendo i temi musicali che saranno sviluppati nel corso delle tracce successive. Le prime note richiamano in maniera quasi esplicita il preludio del *Rheingold* wagneriano sulle quali si dipanano le melodie del piano e del violoncello, anticipazione dei successivi sviluppi musicali. Il primo momento di climax drammatico si raggiunge nella terza traccia, *Butcher of the world*, in cui viene riproposta la notissima marcia funebre di Henry Purcell per la Regina Maria. Resa popolare da Wendy Carlos che la interpretò al sintetizzatore nella colonna sonora del film di Stanley Kubrick *Arancia Meccanica* (1971) essa, ancora una volta, si fa portatrice di significati duplici: si tratta della musica composta per il funerale di una regina – una donna – ma al contempo assurge, per l'artista, a simbolo di violenza, anche per via dell'associazione con il film di Kubrick. Dopo il sample esplose un synth distorto e profondo, che scuote l'ascoltatore, su di esso Kristin canta: «*I'm the fucking death dealer / I'm the butcher of the world / If you don't fear me yet, you will*»¹⁵. I ruoli qui si confondono: sta parlando l'abusatore oppure la vittima che ha deciso di vendicarsi? Ciò che resta è soltanto un profondo smarrimento sonoro, con tessiture barocche e polifoniche che quasi si perdono, senza tuttavia sparire nel tutto, nelle distorsioni noise dei sintetizzatori, nelle angosce urlate, nelle percussioni quasi ultraterrene. Ma il gioco della decontestualizzazione non è certo nuovo all'artista, anzi forse si potrebbe dire tutta l'operazione che ha portato avanti con le sue composizioni è una decontestualizzazione e *reframing* della musica estrema¹⁶. Questa è dominata da figure maschili ed è intrisa di immagini di grande violenza che, seppure nient'altro che una scelta stilistica, spesso si esprime nei confronti di donne, con immagini molto vivide che non risparmiano alcun particolare. Si tratta ovviamente di una finzione, dato che «none of these guys are actually sodomizing female corpses in their free time»¹⁷, tuttavia la scelta di utilizzare stilemi musicali prettamente maschili (i gruppi femminili di metal estremo si contano davvero sulla punta delle dita) permette all'artista di riappropriarsi di uno spazio sonoro e stilistico facendo, tuttavia, molto sul serio: se la violenza spesso esagerata di queste scene musicali è, in fin dei conti, soltanto una posa estetica, la violenza di cui parla Kristin/Lingua Ignota è invece reale, la sofferenza è vera. Questo intricato gioco di rimandi e ridefinizioni si concretizza nella sesta traccia del disco, *If my poison won't take you my dogs will*, in cui l'artista fa riferimento alla controversa figura di Aileen Wuornos¹⁸ e alle parole del reverendo Jim Jo-

¹⁵ «Sono il dannato mietitore / sono il macellaio del mondo / se ancora non mi temi, lo farai». Cfr. Lingua Ignota, *The butcher of the world*, in *Caligula* (2018, *Profund Love Records*).

¹⁶ «Quasi tutto ciò che faccio è plasmato da modelli misogini, dominati da modelli maschili e patriarcali. Io sto soltanto ridefinendo e ricontestualizzando. Per questo motivo lavoro molto con suoni e set d'immagini ispirati alle ideologie che caratterizzano la musica estrema.», Cfr. <http://musicandriots.com/interview-with-kristin-hayter-aka-lingua-ignota/>

¹⁷ «nessuno di questi ragazzi sodomizza sul serio cadaveri di donne nel loro tempo libero», *Ibid.*

¹⁸ Aileen Wuornos è stata una *serial killer* statunitense, condannata a morte per iniezione letale. La condanna è stata eseguita il 9 ottobre del 2002. Dopo una vita di stenti e violenze sessuali inizia a prostituirsi e a convivere con una donna. Le sue vittime sono tutti quanti uomini, clienti della sua

nes, responsabile dello scioccante suicidio di massa di Jonestown del 1978¹⁹. Entrambi i riferimenti culturali vengono ridefiniti alla luce dell'esperienza traumatica della violenza e filtrati attraverso l'espedito, già ampiamente sperimentato, dell'invocazione liturgica: «*Aileen / I'll only say this once / I am the best friend you'll ever have / All this, all this is meaningless / Without me. // So will you join me? / Will you join me? / If you lay your life down, no ma can take it // Will you join me? / Will you join me / Abandon your body so no man can break it // [...] Humble yourself / If the poison won't take you my dogs will / Unburden yourself / No shadow will darken your door like mine will*»²⁰. Qui l'artista si rivolge direttamente alla Wuornos, e lo fa utilizzando e traslando le parole che il reverendo Jones pronunciò durante lo straziante ultimo sermone d'accompagnamento al rito del suicidio. Questo doppio riferimento da una parte presenta Aileen Wuornos come vittima di violenza, prima che carnefice e omicida; è a lei, inconsolabile e abusata dalla vita, che Kristin si rivolge. «No man takes my life from me, I lay my life down»²¹, invece, sono le parole del reverendo Jones all'inizio del suo sermone, in cui presenta il sacrificio come una forma di liberazione, e a Christine – una donna che manifestava dubbi sulla necessità del suicidio – rispondeva: «Christine, without me, life has no meaning... I'm the best friend you'll ever have»²². L'artista usa praticamente le stesse parole e le inserisce in un contesto completamente diverso. Il *Kyrie eleison* risuona all'inizio e alla fine della composizione, per riportare, ancora una volta, il discorso sul piano religioso: quel Dio vendicativo a cui si chiedeva di colpire con la sua mano «l'uomo violento» adesso è colui a chi si chiede pietà e perdono, perdono per una considerazione laica del suicidio visto come una forma di liberazione dal dolore²³.

attività. Aileen Wuornos sosterrà al processo di averli uccisi in seguito a tentativi di violenza, tuttavia ciò non costituirà nessun attenuante per la sentenza. Cfr. J.M. Reynolds, *Dead ends: The pursuit, conviction, and execution of serial killer Aileen Wuornos*, Open Road Media, 2016.

¹⁹ Il massacro di Jonestown (nome con cui veniva chiamata la comunità internazionale *People's Temple Agricultural Project*, insediatosi nella giungla della Guyana ad opera del controverso pastore e predicatore Jim Jones nel 1977) fu un suicidio collettivo di massa in cui persero la vita più di novecento persone per aver ingerito una bevanda velenosa al cianuro. Per un'indagine più approfondita sulle motivazioni e interpretazioni del suicidio si veda D. Chidester, *Salvation and suicide: An interpretation of Jim Jones, the Peoples Pemple, and Jonestown*, Indiana University Press, 2003.

²⁰ «Aileen / Lo dirò soltanto una volta / Io sono il migliore amico tu che tu possa mai avere / Tutto questo, tutto questo è senza senso / senza di me // Quindi ti unirai a me? / Ti unirai a me? / Se sacrifichi la tua vita, nessuno può portarla via // Ti unirai a me? / Ti unirai a me? / Abbandona il tuo corpo, così nessuno potrà romperlo. // [...] Umiliati / se il veleno non ti ucciderà lo faranno i miei cani / Liberati / Nessuna ombra oscurerà la tua porta come farà la mia» cfr. Lingua Ignota, *If the poison won't take you my dogs will*, in *Caligula* (2018).

²¹ «Nessuno può prendersi la mia vita, se la sacrifico», cfr. https://jonestown.sdsu.edu/?page_id=29081.

²² «Christine, senza di me la vita non ha significato... sono il migliore amico che tu possa mai avere» Cfr. *Ibid.*

²³ Suicidio che la stessa artista avrebbe tentato nel 2022. Cfr. <https://www.rollingstone.com/mu->

L'esplorazione del trauma della violenza continuerà anche nel successivo *Sinner get ready* (2021, *Profund Lore Records*), che ripropone gli stessi stilemi musicali e le stesse riflessioni metafisico/religiose. È da notare, tuttavia, che da un punto di vista teorico Kristin rifiuta di inserirsi nel dibattito del pensiero femminista: «In a fun twist, my work does not at all engage with any schools of feminist thought or critical theory»²⁴. La ricerca dell'artista, infatti, non è alcun modo politica o sociale, non indaga le cause strutturali della violenza, né è interessata a costruire un discorso teorico su di essa: nella sua forma più pura la sua arte è un'arte *mistica*, in cui il rapporto con il divino (e con il suo contrario, con il *male assoluto*) viene vissuto come esperienza individuale e trascesa sul piano universale della *possessione e trasfigurazione*. L'intensità emotiva derivante dall'esplorazione di queste tematiche, così come l'immedesimazione dell'artista nelle sue *performances*, ha portato Kristin Hayter ad abbandonare il progetto *Lingua Ignota* nel corso dei primi mesi del 2023²⁵: «I want to live a healthy, happy life and have changed much in myself and my surroundings to bring light in. As such the art has to change too. It is not healthy for me to relive my worst experiences over and over through [Lingua Ignota], and my healing has finally allowed me to *feel* how painful that is»²⁶, scrive sui suoi *social media*²⁷. La fine del progetto però non ha fermato l'attività artistica di Kristin, che attraverso un nuovo nome, *Reverend Kristin Michael Hayter*, ha deciso di esplorare il tema della salvezza e della redenzione. Sebbene il suo rapporto con Dio e la religione si sia sempre mosso sul filo dell'ambiguità²⁸ la redenzione che l'artista cerca con il programmatico nuovo di-

sic/music-news/alexis-marshall-rape-allegation-1269588/.

²⁴ «Per un simpatico colpo di scena il mio lavoro non si occupa affatto di alcuna corrente di pensiero femminista o teoria critica» Cfr. <http://musicandriots.com/interview-with-kristin-hayter-aka-lingua-ignota1/>.

²⁵ Cfr. <https://thequietus.com/articles/32322-kristin-hayer-to-leave-lingua-ignota-project>.

²⁶ «Voglio vivere una vita sana e felice, e molto è cambiato in me e nell'ambiente circostante, a portare luce. Di conseguenza anche l'arte deve cambiare. Non è sano per me rivivere continuamente le mie peggiori esperienze attraverso *Lingua Ignota*, e la mia guarigione mi ha finalmente permesso di *sentire* quanto doloroso esso sia». *Ibid.*

²⁷ Cfr. <https://www.instagram.com/p/CkdPdEYrcAE/>.

²⁸ In un'intervista, alla domanda *Puoi descrivere la tua relazione con il Cattolicesimo?* Kristin risponde: «It's complicated. I was raised in the church and became an atheist when I was 13, and since then I've been in and out. Now I think I'm... mostly out, but I have a really strong relationship to the imagery of Catholicism, the pageantry of mass, the language of the bible. I think that there is something very beautiful about music and art built as an act of worship, and that doesn't have to be specific to Catholicism, but some of my favorite art has that purity of intent». («È complicato. Sono stata cresciuta nella chiesa e sono diventata atea quando avevo 13 anni, e da allora esco ed entro di continuo [dall'ateismo]. Adesso credo che io ne sia... abbastanza fuori, ma ho una relazione molto forte con l'immaginario del cattolicesimo, con la pomposità della messa, il linguaggio biblico. Credo che ci sia qualcosa di molto bello nella musica e nell'arte concepita come atto di venerazione, e ciò non deve essere specifico del Cattolicesimo, ma alcune delle mie opere d'arte hanno quella purezza d'intenti»). Cfr. <https://www.invisibleoranges.com/lingua-ignota-interview/>.

sco *Saved!* (2023, *Perpetual Flame Ministries*) è quella di un ritorno alle origini, una ricerca della purezza dell'atto religioso, senza dimenticare, tuttavia, gli sperimentalismi già adottati e continuando a muoversi in un universo sonoro e concettuale in perpetuo chiaroscuro: le composizioni, ampiamente tratte dal repertorio religioso classico americano del gospel e dello spiritual, lasciano intendere ancora tracce (evidentemente incancellabili) del dolore passato; i brani vengono incisi su nastri che si disfanno nell'atto stesso della riproduzione, quasi a far emergere un carattere fantasmatico dei canti, una dimensione eterea a ricordarci che la salvezza è indissolubile dalla nostalgia per ciò che è perso (forse la purezza della religiosità di un bambino?) e che anche nella redenzione resta l'ombra di ciò che è stato, dell'abisso che si è vissuto e delle lacerazioni di cui si è sofferto. Kristin abbandona le urla e i muri di rumori, e ci accompagna con un canto etereo e pulito che, tuttavia, continua a mostrare elementi perturbanti. Nell'ultima traccia l'artista infine esclama: «*No storm can shake my inmost calm / While to that Rock I'm clinging / Since Christ is Lord of Heaven and Earth / How can I keep from singing?*»²⁹ mentre, in sottofondo, comincia a emergere una cupa glossolalia (un richiamo postumo alle *ignotae litterae?*), un indistinto lamento confuso che pian piano si fa più forte: l'intonazione si fa più drammatica, la glossolalia comincia sempre più ad assomigliare ad un lamento, fin quanto non restano che i singhiozzi e il pianto, a cui si aggiunge rumore statico che copre ogni cosa. Forse è l'orrore che non può essere mai coperto del tutto, e che nemmeno la luce di Cristo può illuminare?

²⁹ «E nessuna tempesta può scuotere la mia calma più profonda / Mentre mi aggrappo a quella Roccia / Poiché Cristo è il Signore del Cielo e della Terra / Come potrei smettere di cantare?». Cfr. Reverend Kristin Michael Hayter, *How can I keep from singing*, in *Saved!* (2023, *Perpetual Flame Ministries*).

SITUAZIONI

Per una critica situazionista della città di Genova. Un commento a *La città livida* di Leonardo Lippolis

Francesco Biagi

1. Lo scrittore britannico Aldous Huxley nel romanzo *Brave New World* si prende gioco di Henry Ford e del suo metodo di organizzazione del lavoro, denunciandone la pericolosità e il fatto che tale progetto di ingegneria sociale sia sostanzialmente una minaccia per la sopravvivenza dell'umanità.¹ Huxley immagina la distopia di un mondo organizzato sulla base del metodo taylorista, raffinato a livello socio-politico poi dal metodo fordista, dove la rigida organizzazione di fabbrica pervade tutta la vita quotidiana degli esseri umani. Il romanzo scritto nel 1932, infatti, colloca le vicende del “mondo nuovo” a partire dal 1908, anno in cui viene prodotta la prima automobile Ford modello “T” a Detroit, in Piquette Avenue, e il tempo è scandito da una rigida ingegneria sociale e genetica, architettata per garantire la massima efficienza nella produzione di massa e la più ampia pacificazione sociale. La società stessa è organizzata entro una rigorosa gerarchia fra le classi sociali: dagli strati inferiori degli uomini-automi “Epsilon”, veri e propri Charlot di *Tempi Moderni*, utili solo per i lavori ripetitivi, fino ai dirigenti “Alfa”, autentici tecnocrati e ingegneri sociali di tutto il genere umano. L'idolatria per Henry Ford è l'unica fede permessa, tanto che – come il giorno di Natale per Gesù – si celebra il grande “giorno di Ford”, e anziché il segno della croce, gli abitanti del Mondo Nuovo sul petto mimano una “T”; infine, il celebre neologismo “His Fordship” è il corretto titolo regale con cui ci si deve rivolgere a una autorità del potere costituito. Huxley intravede un “mondo nuovo” che non è così lontano dalla materialità della vita quotidiana al tempo della sua organizzazione fordista nel secolo scorso, tanto che, in Francia, negli anni Sessanta lo comprenderanno perfettamente anche

¹ A. Huxley, *Mondo Nuovo. Ritorno al mondo nuovo*, Mondadori, Milano, 2015. Si veda a proposito anche: T. Adorno, *Aldous Huxley e l'utopia*, in *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 89-114.

Guy Debord e i Situazionisti. Per mezzo della tipica critica ironica e dileggiante, il Situazionismo definisce la metropoli progettata per mezzo dei piani urbanistici di Le Corbusier come una “valle di lacrime con l’aria condizionata” denunciando anch’essi, senza esclusione di colpi, il “ricatto dell’utilità” che soggiace al progetto abitativo funzionalista.² Com’è noto, Le Corbusier trasla il metodo taylorista e fordista dalla fabbrica all’organizzazione abitativa e, sull’esempio di Ford, pensa all’architettura come un dispositivo politico per disinnescare possibili rivoluzioni. La standardizzazione della vita quotidiana degli esseri umani pensata nella *Carta di Atene* ne è l’esempio più lampante. Inoltre, in un altro libello del 1923, apertamente condizionato dalla paura della diffusione della ribellione operaia inaugurata dai bolscevichi in Russia, Le Corbusier scrive: “architettura o rivoluzione. La rivoluzione si può evitare”,³ alla quale si aggiunge il motto “non si rivoluziona facendo le rivoluzioni. Si rivoluziona portando soluzioni”.⁴ La fede mitica nella tecnica è lo strumento per operare quel salto apparente oltre le ideologie politiche, o meglio contro le possibili insurrezioni delle masse che si accostavano alla vita politica nel Novecento. La tecnica in questo frangente assume dimensioni populiste. La fede nella modernità capitalista è qui concepita nella radicale depoliticizzazione, derubricando il problema a un “fattore tecnico”, come se la tecnica stessa non appartenesse a una precisa visione del mondo. Una visione del mondo che, come hanno scritto Pierre Dardot e Christian Laval, diventa anche “ragione del mondo”⁵ che si trasforma nell’incubo delle contraddizioni vissute da Ludovico Massa (interpretato da Gian Maria Volontè) nel film *La classe operaia va in paradiso* di Elio Petri (1971).

2. È questo il fertile terreno della critica nel quale si muove Leonardo Lippolis nel suo ultimo – e molto colto – volume intitolato *La città livida. Una controstoria psicogeografica di Genova (1892-2022)*.⁶ Non essendo un esperto della città, mi limiterò a commentare alcune dinamiche interpretative generali, tuttavia, i genovesi e le genovesi possono incontrare un’analisi dettagliata di come la città sia stata venduta al miglior offerente, come nel film di Francesco Rosi (1963), *Le mani sulla città* o nel romanzo di Italo Calvino (1958), *La speculazione edilizia*.

Le date presenti nel titolo del libro di Lippolis, in questo caso, sono molto importanti: il 1892 è l’anno in cui a Genova viene organizzata l’esposizione universale ita-

² Consiglio Centrale dell’I.S., *Geopolitica dell’ibernazione*, in *Internazionale Situazionista 1958-1969*, a cura di M. Lippolis, Nautilus, Torino, 1994, p. 7.

³ Le Corbusier, *Verso una Architettura*, a cura di P.L. Cerri, P.L. Nicolin, Longanesi, Milano, 1973, p. 123. Si veda anche: M. McLeod, “Architecture or Revolution”: Taylorism, Technocracy and Social Change, in «Art Journal», Vol. 43, 2, 1983, pp. 132-147.

⁴ Le Corbusier, *Urbanistica*, Il Saggiatore, Milano, 1967, p. 290.

⁵ P. Dardot e C. Laval, *La nuova ragione del mondo*, Derive Approdi, Roma, 2013.

⁶ L. Lippolis, *La città livida. Una controstoria psicogeografica di Genova (1892-2022)*, De Ferrari Editore, Genova, 2023. D’ora in poi solo le pagine di questo volume saranno indicate nel corpo del testo tra parentesi.

lo-americana, per festeggiare i 400 anni della “scoperta” dell’America da parte di Cristoforo Colombo. Gli studi postcoloniali ci hanno insegnato quanto sia gravida di colonialismo e classismo la parola “scoperta” e i movimenti sociali indigeni del continente americano nelle ultime decadi non hanno mai smesso di evidenziare come quella data, per quei popoli, sia l’inizio di un’oppressione secolare, ad oggi ancora presente. Tuttavia, nel 1892 il re d’Italia Umberto I, la regina Margherita e tutto il governo Giolitti si riunisce a Genova per portare gli onori dello Stato alla grande festa dell’amicizia italo-americana, in nome del nostro instancabile navigatore. Chiaramente, il soggetto politico con cui si stringevano alleanze economiche erano gli Stati Uniti d’America, infatti l’anno seguente, nel 1893, una esposizione universale “gemella” fu organizzata a Chicago, con gli stessi obiettivi, nel nome di una reciprocità necessaria da coltivare. Come ricorda Fernand Braudel, Genova è una città che ha condizionato con slancio le dinamiche commerciali del capitalismo globale fin dal Sedicesimo secolo ed è in quest’ottica che Lippolis sviluppa la sua “contro-storia” della città.⁷

In secondo luogo, il volume si chiude nell’anno 2022, non solo per offrire al lettore una prospettiva storica che arriva fino al nostro presente, ma anche perché è proprio nel marzo 2022, durante l’inizio di alcuni cantieri per rigenerare, ovvero si legga generificare, la città di Genova, che si scopre il fatto che l’urbanistica industriale ottocentesca aveva deciso di intubare un fiume nella zona di Rio Sant’Ugo. Tale corso d’acqua era il confine naturale dei quartieri della città antica di Genova, per lo meno fino alla sua ristrutturazione della fine del Diciannovesimo secolo (p. 86). Tuttavia, non possiamo non menzionare anche il crollo del Ponte Morandi, dell’agosto 2018, un altro esempio dell’urbanistica funzionalista, brutta e brutale nell’opinione di Lippolis, che ha fatto precipitare in una ennesima tragedia la città e poi in una ennesima farsa, a causa dell’uso politico della ricostruzione da parte del primo governo Cinque Stelle in alleanza con la Lega di Salvini.

Questo è l’arco temporale nel quale si inserisce l’analisi “psicogeografica” di Lippolis riguardo le vicende della città di Genova. Con “psicogeografia”, Debord intende, nella prassi politica, una dimensione spazio-temporale disposta a creare un incessante ambiente di incontri possibili fra pari, di scommettere, nella *polis*, sulla dimensione orizzontale dell’essere in comune tra gli abitanti, in antitesi alla vita alienata organizzata dall’architettura funzionalista lecorbusiana. La “costruzione di situazioni” di gioco libero e liberato – ovvero il “gioco armonico” nel senso in cui lo intendeva Charles Fourier⁸ – richiede l’edificazione di una spazialità concreta adatta a tale obiettivo, in cui l’architettura e l’organizzazione degli spazi tengano conto, fin dal progetto, dell’effetto psichico degli abitanti. Progettare una relazione armonica fra la mente e lo spazio, dun-

⁷ F. Braudel, *Il secondo Rinascimento. Due secoli e tre Italie*, Einaudi, Torino, p. 78.

⁸ G. Debord, *Contributo a una definizione situazionista del gioco*, in «Internazionale Situazionista», n. 1, 1958, cit., pp. 9-11; Id., *Il ritorno di Charles Fourier*, in «Internazionale Situazionista», n. 12, 1969, cit., p. 104.

que tra il tempo vissuto degli uomini e lo spazio geografico in cui si realizza, è il compito primario della psicogeografia teorizzata dal movimento situazionista: “La psicogeografia si propone lo studio delle leggi esatte e degli effetti precisi dell’ambiente geografico, consapevolmente disposto o meno, agendo direttamente sul comportamento affettivo degli individui”.⁹ Occorre di conseguenza indagare gli “elementi del quadro urbanistico, in stretta connessione con le sensazioni che provocano”,¹⁰ gli intrecci decisivi della psicogeografia sono le “realità subconscie che appaiono nell’urbanesimo stesso”.¹¹ Nel solco della fenomenologia francese di Gaston Bachelard la quale immagina il connubio fra spazio e poesia, Debord propone un urbanesimo e un’architettura anch’essi “poetici”, affinché tali spazi si pongano l’obiettivo di costruire luoghi capaci di essere autentici crogiuoli di pratiche utopiche concrete. In tal senso, per Debord è possibile una definizione di bellezza che dalla sua genesi poetica e artistica si rifletta nella dimensione socio-politica, ovvero nelle situazioni costruite: “Parlando di bellezza, è chiaro che non intendo la bellezza plastica – la bellezza nuova non può che essere bellezza di situazione – ma soltanto la presentazione particolarmente emozionante [...] di una somma di possibilità”.¹² Il significato di “situazione costruita” va assunto in senso letterale nello scenario dell’azione umana che si dispiega nello spazio urbano. La “costruzione di situazioni” (da cui deriva il nome del movimento situazionista) riceve pieno significato nel teatro di un ambiente metropolitano radicalmente modificato e in forte antitesi con l’urbanistica fordista di Le Corbusier. Ad esempio, l’autore situazionista in *Critica dell’urbanistica* si scaglia duramente contro i grandi complessi di stampo funzionalista oggetto proprio di un’inchiesta sociale.¹³ Debord e il gruppo situazionista sognano esplicitamente una città architettonicamente rivoluzionata in un’esperienza dell’urbano finalmente riumanizzata. La psicogeografia non è altro che il tentativo teorico-pratico di riarmonizzare lo spazio urbano con l’equilibrio psichico personale e collettivo di coloro che abitano e vivono lo spazio, dentro il quadro di una dura critica della vita quotidiana capitalista. La psicogeografia, quindi, si propone come un metodo di critica dell’urbanistica funzionalista moderna, che abbraccia tutti i bisogni e le necessità della vita umana, sempre più quasi esclusivamente “vita urbana”. Ad esempio, il filosofo francese Thierry Paquot, il quale – da allievo di Lefebvre e originale prosecutore degli studi situazionisti – teorizza, nel solco della psicogeografia, “l’eco-urbanismo sensoriale” contro l’azione devastatrice dell’attuale urbanizzazione neoliberale.¹⁴ Con tale ter-

⁹ G. Debord, *Critique de la géographie urbaine*, 1955, in *Oeuvres*, Gallimard, Paris, 2006, p. 204.

¹⁰ Ivi, p. 207.

¹¹ G. Debord, *Écologie, psychogéographie et transformation du milieu humain*, 1959, in *Oeuvres*, cit., p. 460. Si veda anche: Khatib, *Saggio di descrizione psicogeografica delle Halles*, in «Internazionale Situazionista», n. 2, 1958, cit., pp. 13-18.

¹² G. Debord, *Critique de la géographie urbaine*, in *Oeuvres*, cit., p. 208.

¹³ G. Debord, *Critica dell’urbanistica*, in «Internazionale Situazionista», n. 6, 1961, cit., pp. 6-12.

¹⁴ T. Paquot, *Urbanizzazione planetaria ed eco-urbanismo sensoriale*, in *L’esplosione urbana*, nu-

mine Paquot rovescia l'ideale lecorbusiano di "macchina per abitare"¹⁵ nella riscoperta dei sensi e della naturalità del rapporto fra la percezione dell'essere umano e l'ambiente. In altre parole, tenta di immaginare un'urbanistica il più possibile armonica nei confronti della natura e della persona, abbandonando la ricorso della valorizzazione delle forze produttive mediate dalla tecnica capitalista. Il funzionalismo, infatti, secondo l'ipotesi di Paquot, continuerebbe nel progetto neoliberale come ulteriore sviluppo post-moderno dello stadio fordista.

3. La psicogeografia, a mio parere, ha molto in comune con il concetto di "spazio di rappresentazione" di Henri Lefebvre. Com'è noto, nel quadro delle triadi dialettiche sul concetto di "spazio", Lefebvre definisce la categoria di "spazio di rappresentazione" come un concetto che è legato al "livello simbolico" (ovvero quel livello in cui il linguaggio contribuisce a dare impulso ai processi di significazione e alla costruzione di un determinato immaginario politico a cui associamo in seguito una parola e un significato). Il concetto di "spazio di rappresentazione" comprende "l'aspetto clandestino e sotterraneo della vita sociale", ossia i tentativi possibili di sovvertire lo spazio dominato dalla "rappresentazione dello spazio".¹⁶ Con "spazio di rappresentazione", Lefebvre definisce le alternative concrete, che si potrebbero sviluppare nella vita quotidiana, di spazi progettati nella condivisione e nell'autogestione democratica degli abitanti. È il movimento storico "a contrappelo" che spezza il dominio dello spazio capitalistico per mezzo di "momenti", dove la formazione e lo sviluppo della spazialità è frutto dell'organizzazione democratica della società stessa e dei bisogni e desideri degli esseri umani, non più sottomessi alla logica dell'economia politica del capitale. Lo "spazio di rappresentazione" racchiude, ad esempio, le azioni insorgenti imboccate per sovvertire la spazialità capitalista. Tale concetto in Lefebvre incontra due piani di sviluppo. Il primo è teorico e comprende quei contro-saperi o quei saperi alternativi che vedono nella modernità e nell'urbanesimo non solo "una condanna", ma anche un'opportunità possibile da sviluppare su basi radicalmente diverse per mettere fine ai dispositivi di potere dominanti e aprire un tempo e uno spazio di un'urbanistica al servizio, autenticamente, del bene comune. Il secondo piano riguarda la prassi: non solo quindi i progetti e le prospettive utopiche di un "vivere anticapitalista" dello spazio, ma anche gli eventi e le breccie di rivoluzione urbana che si sono espresse nella storia, rompendo la geometria che scandiva il progetto spaziale capitalista. In altre parole, stiamo parlando della possibilità inedita di produrre una spazialità radicalmente alternativa al funzionalismo e a tutte le discipline che, come un demiurgo, modellano lo spazio in nome dei "comandamenti" della struttura capitalista (oggi potremmo dire neo-liberale). Se, seguendo il vocabolario lefebvrino, la "rappresentazione dello spazio" è il quadro interpretativo del

mero monografico di «Millepiani/Urban», n. 1, 2009, Edizioni Eterotopia, Milano, pp. 37-53.

¹⁵ Le Corbusier, *Verso un'architettura*, Milano, Longanesi, 1973, p. 73.

¹⁶ H. Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Moizzi, Milano, 1976, p. 59.

progetto urbano e spaziale degli assetti di potere, lo “spazio di rappresentazione” è la sua più radicale antitesi e punto di resistenza. In questo senso lo spazio non è solamente ostaggio delle logiche di mercato, ma diventa possibilità di proiezione delle istanze valoriali e dei bisogni dei cittadini, diviene evento trasformatore, evento rivoluzionario. È lo spazio in cui possiamo scorgere le opportunità nascoste della società urbana. Com'è noto Lefebvre non è un critico della modernità *tout-court*, non rigetta *in toto* il suo avvento, piuttosto è un critico della modernità prodotta dal capitale, e Lippolis iscrive la sua opera su Genova in questa prospettiva.

4. Lippolis è molto critico sulla sorte della sua città soprattutto nell'attenzione che pone ai processi urbani provocati dall'industrializzazione da fine Ottocento ad oggi, ma il suo modello teorico non rimane prigioniero della sola *pars destruens*, ed è qui la forza della ripresa del metodo psicogeografico. Lippolis denuncia l'idea che ci siamo fin troppo rassegnati al fatto che siamo solo degli spettatori, i quali subiscono le dinamiche urbane sulla propria vita quotidiana. In tutti i casi-studio, sviluppati con precisione e meticolosità storica, dei processi urbanistici che hanno industrializzato e gentrificato Genova a scapito della città antica e della dignità umana degli abitanti di Genova, Lippolis ci ricorda che, nonostante l'egemonia del capitale sullo spazio, ad esso va contrapposta una contro-egemonia che liberi la città e l'urbano dal giogo del mercato. Il volume di Lippolis è un testo che racconta anche una possibile contro-storia di Genova, nella sua esemplarità di aver vissuto tutte le dinamiche urbane che caratterizzano la storia del capitalismo globale. L'autore non è un conservatore nostalgico della città antica violata, certamente Genova è stata violata nella sua autenticità storica; tuttavia, in questo volume possiamo scorgere anche che ci sono state diverse possibilità per realizzare “altre” Genova. Il corso della storia urbanistica di Genova poteva essere un altro e ci sono stati dei soggetti politici organizzati, seppur minoritari, che hanno tentato di prendere parola in questo senso. È un volume che appella al risveglio politico, alla riscoperta di chi ha messo in discussione quei processi urbanistici che ora quasi non si mettono più, democraticamente, in discussione. Ne sono un esempio i gruppi politici che hanno animato Genova nella seconda metà del Novecento, ispirati dai compagni d'oltralpe di *Socialisme ou Barbarie* e dal *Movimento Situazionista*.

È importante evidenziare come l'estate del 1892 non sia solo il momento in cui Genova diventa ancora una volta il salotto dove dispiegare la “Ragione Capitalista”, ma è anche l'occasione in cui la galassia socialista e anarchica italiana fonda per la prima volta la sua organizzazione unitaria. Tra il 14 e 15 agosto 1892 nasce il Partito Socialista Italiano, ovvero nasce un nuovo soggetto politico che tenta di unire e organizzare tutte le cooperative operaie e contadine, i circoli, le società di mutuo aiuto e le prime forme di sindacalismo che avevano come obiettivo la resistenza e la controffensiva agli abusi della borghesia e della nobiltà della “nuova” Italia, uscita da poco dalle guerre di indipendenza. Come ricorda Valerio Evangelisti nella trilogia storico-romanzesca del *Sol dell'Avvenire*, si trattava del tentativo di federare le lotte dei lavoratori italiani sull'esem-

pio della Prima Internazionale. Non era ancora chiaro se un partito socialista dovesse solamente organizzare la rivoluzione o candidarsi e conquistare lo Stato per via elettorale o federare e organizzare politicamente l'azione sindacale nella società. A Genova, nel 1892, l'esposizione universale rinsaldava le alleanze cosmopolite dell'economia capitalista, ma anche il primo congresso fondativo del socialismo italiano, simultaneamente, dava vita allo spazio organizzativo internazionalista dei lavoratori e delle lavoratrici, che avrebbe dato battaglia lungo tutto il "secolo breve".

Infine, l'autore della *Città livida* ci dice che il passato è carico di insorgenze perdute, ma non del tutto sconfitte, se si fosse capaci di uscire dal realismo capitalista attuale del "there is no alternative!"; si potrebbe ancora una volta mettere in discussione le scelte del potere costituito che nel 2023 vorrebbe relegare le classi subalterne nelle periferie abbandonate e riorganizzare il centro per fare di Genova, un'altra Disneyland, come già stanno facendo con un'altra ex-repubblica marinara del nord Italia: Venezia.

Le parole e le cose del nuovo ordine didattico

Mino Conte

1. Egemonia e potenza delle nuove parole-mito

1.1 Sembra sufficientemente fondato dire che se nuove parole s'impongono nel discorso scolastico, muta con esse il modo di pensare alle cose della scuola e all'insegnare. Se mutano le parole che dicono e ridicono l'insegnare, rinominandolo e introducendo un nuovo lessico, a cambiare non è solo il segno linguistico. L'insegnare non sarà più come prima. È dunque necessario prestare sempre molta attenzione alle parole che giungono ad esercitare la loro presa sull'ordine discorsivo e di pensiero che insiste sulla realtà scolastica (e non solo). Esse vanno di bocca in bocca rinforzandosi, sono pronunciate talvolta innocentemente anche se innocenti non sono. Non è da intendersi solo come un innocuo e forse cacofonico mutamento di segni linguistici prendere ad un certo punto a parlare dell'insegnante, ad esempio, come di un "facilitatore di processi di apprendimento", oppure come di "un pari che resta in secondo piano" intento ad allestire "ambienti di apprendimento". Già da tempo, e da almeno un ventennio con intensità crescente, la nominazione dell'insegnante e delle sue attività ha avuto slittamenti di segno ed amputazioni semantiche ad alto coefficiente de-strutturante: "funzione strumentale", "funzione obiettivo" solo per ricordarne alcune. La neo-lingua ormai divenuta senso comune scolastico con meritorie eccezioni, non si è però introdotta assecondando esclusivamente un moto semiologico autonomo, oppure per semplice inerzia d'uso (sì, anche questo), ma si è gradualmente imposta per il tramite di raccomandazioni e linee guida europee, dunque attraverso una via maestra istituzionale. La quale ha svolto (e tuttora svolge) una funzione legittimante e senza mediazioni dei desiderata provenienti dal mondo della produzione, prontamente recepite (perché "ce lo chiede l'Europa") dalle legislazioni nazionali. Una funzione di smistamento e di legittimazione al più alto grado, dunque, sostenuta *ex ante* oppure validata *ex post*

con un non credibile unanimità da parte del mondo della ricerca didattica (il “mondo della ricerca nazionale e internazionale ci indica che...”), col ritornello autovalidante dell’innovazione per l’innovazione, della digitalizzazione per la digitalizzazione, e così via [1]. Senza contare il concorso volontario e zelante di funzionari e impiegati di complemento, interni al mondo della formazione, arruolati con funzione propagandistico-istituente. All’Università, sia detto solo di passaggio per rilevare l’unitarietà del processo che procede senza distinzione di cicli formativi, sono da qualche tempo comparsi nell’indifferenza generale oppure talvolta con la partecipazione attiva della frazione sedicente “non-conservatrice”, innovativa e inclusiva del corpo accademico, i cosiddetti “docenti *alfa*” (quelli bravi, che fanno punteggio per i Corsi di Dottorato), i “*change agents*” (quelli che agiscono come catechisti della digitalizzazione irriflessa) e così via. Insomma, la neo-lingua che stiamo provando a tratteggiare procede senza distinzioni di grado e livello formativo.

1.2 La detronizzazione dell’insegnante a mero facilitatore, per riprendere questa infausta e grigia nomenclatura, ha peraltro dato seguito e fiato ad alcuni residui anti-autoritari del Sessantotto, via via banalizzati e sussunti come armi efficaci per i disegni neo-conservatori sulla scuola intenzionalmente perseguiti dalla *révanche* neoliberale dopo i “trenta gloriosi”. Jean-Paul Brighelli, insegnante di Lettere nei Licei francesi, nel suo appunto “*La fabrique du crétin. La mort programmée de l’école*”, del 2005, la dice così: trattasi della perversa combinazione di tre reagenti chimici esplosivi mortali: i cervelli più naif dei libertari sessantottardi, i neo pedagogisti, il neoliberismo. Si tratta “di formattare l’individuo di cui l’economia moderna sembra avere bisogno: un essere senza passato, senza storia, senza basi [...] il sistema ha prodotto ciò che gli era necessario: una mano d’opera a buon mercato [...] formata ad un compito ben preciso, e soprattutto sgomberata della cultura globale che le consentiva, una volta, d’analizzare il sistema, di potersi rappresentare al suo interno e, infine, di criticarlo” [2].

Sia chiarito a scanso di equivoci: nessuno ha qui in mente la restaurazione d’un ordine precedente e la re-intronizzazione del docente come figura sopraelevata e inaccessibile, la riabilitazione del monarca frontale della relazione didattica, se mai è esistito davvero o se si tratta di un mito costruito ad hoc. Sottoporre a critica lo stato presente delle cose nella realtà formativa a partire dai sintomi linguistici ormai ad uno stato avanzato di infettività, non comporta necessariamente la volontà di ripristinare quello precedente o quello remoto, presuntivamente ritenendoli migliori dell’attuale.

Scuola e Università, riprendendo il nostro tema, sembrano poggiare su un principio egemonico che suona più esattamente come una petizione di principio nei confronti del totalitarismo del mercato capitalistico in quanto condizionalità implicita *out of discussion*.

1.3 Il nesso tra sapere, modalità d’insegnamento e, aggiungiamo, libertà, uguaglianza e democrazia, ci sembra sottoposto (oggi ma non da oggi) ad un urto poderoso la cui dinamica è però sottile e astuta. Essa necessita, per essere intelligibile e contestabi-

le in profondità, di un apparato critico all'altezza capace di andare oltre gli effetti di superficie, in grado di aprire crepe e fessure nel discorso pedagogico-didattico egemonico e nel suo ordine fatto di parole-mito *prêt-à-parler* [3]. Sgraniamo brevemente, giusto per intenderci, un frammento del rosario ripetuto *ad nauseam*: capitale umano, competenze, economia della conoscenza, *life long learning*, innovazione di processo, innovazione di prodotto, e così via di seguito. Aggiungiamo anche inclusione e resilienza [4]: la prima parola, proviamo a ipotizzare prima ancora d'impegnarci in una possibile traduzione, finisce col sostituire giustizia sociale, la seconda sembra ormai aver preso il posto della flessibilità caduta in disuso, che a sua volta sostituiva l'antiquata resistenza. Come si può vedere, le parole-mito hanno tra le altre caratteristiche quella di essere parole de-politicizzate che spengono il conflitto e il dissenso, scolorando le differenze politiche, rimettendo in riga (semiologica) le cose della scuola. Parole che si rinforzano nell'uso continuo, amministrativo e pedagogico e che finiscono per pensare e parlare per noi, al nostro posto, esonerandoci dalla fatica che comporta il transitare attraverso il pensiero e il giudizio. È la lingua del "quarto impero" se vogliamo prendere a prestito, sviluppandola, la tesi del filologo Victor Klemperer, l'Autore di un saggio magistrale intitolato, *LTI (lingua tertii imperi) La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, pubblicato nel 1947. Nel nostro caso si tratta della lingua riaggiornata del capitale (non umano). Lungi da noi sia chiaro, proporre impensabili parallelismi o sovrapposizioni tra l'orrore assoluto del nazismo e quanto accade nel mondo della scuola. Tuttavia il filologo, pur parlando d'altro, sembra aver qualcosa da dirci. Come ricorda Klemperer, "nel programma pedagogico hitleriano il nutrimento culturale e la formazione intellettuale stanno all'ultimo posto, guardati con sospetto e denigrati. Costantemente, nelle espressioni usate, è possibile avvertire il timore nei confronti dell'essere pensante, l'odio per il ragionamento" [5] (p. 18). *Timore per l'essere pensante. Odio per il ragionamento*. Una lingua povera, di un'estrema povertà, una povertà di principio, nota ancora il filologo, "altrettanto onnipossente quanto povera, resa anzi onnipossente dalla sua povertà" [6]. Aggiunge ancora il filologo. Le parole "possono essere come minime dosi di arsenico: ingerite senza saperlo sembrano non avere alcun effetto, ma dopo qualche tempo ecco rivelarsi l'effetto tossico" [7]. Il linguaggio proprio alle dottrine totalitarie, notava in proposito Albert Camus qualche anno dopo, è sempre un linguaggio scolastico o amministrativo [8].

1.4 Il compito di chi abbia ancora in animo di ridare nuova linfa e vita alla sopita tradizione critica nel mondo dell'istruzione e della formazione nel tempo della sua latitanza o insufficienza o paralisi (sempre con le meritorie eccezioni), crediamo riguardi innanzitutto l'urgenza di ripensare daccapo e dalle fondamenta il paradigma emancipativo, ripristinandolo su nuove basi dopo averne denunciato lo scolorimento e la progressiva neutralizzazione adattiva. L'impressione è che la spinta propulsiva delle soluzioni e speranze pedagogico-educative emancipative novecentesche abbia definitivamente esaurito la propria capacità trasformativa e, per buona parte, sia stata sussunta

dal paradigma neoliberista e dalle sue istanze neo-conservatrici che amano presentarsi sotto mentite spoglie, persino democratiche, *green* e, manco a dirlo, innovative, inclusive e resilienti, promotrici del merito e dell'eccellenza, come recita il linguaggio d'ordinanza del nuovo ordine scolastico-didattico. Sembra non più rinviabile un salto concettuale in grado di superare l'orizzonte del dissenso storico fattosi ormai senso comune innocuo. Per intenderci: le eresie di ieri, ad esempio quella che si presume tale del Priore di Barbiana, don Milani, rischiano di essere utilizzate (e in parte lo sono con alcune forzature), in funzione camuffativa "*redwashing*", dalle ortodossie di oggi, e i "maestri ignoranti" di Jacques Rancière sono ormai funzionari-impiegati del sistema che, avendo abolito la lezione-spiegazione come un fervecchio, si credono rivoluzionari [9]. Lo stesso dicasi per la prospettiva del pragmatismo pedagogico a suo tempo tracciata da John Dewey. In particolare non siamo persuasi che "la lezione di Dewey sia essenziale" per la "rivoluzione dell'istruzione che verrà" come recentemente hanno scritto Laval e Vergne [10], senza che nulla sia tolto da parte nostra al nitido valore del classico deweyano del 1916 "*Democracy and Education*". Il primo (Laval), ricordiamo, è Autore, assieme a Dardot, di una ponderosa e imprescindibile trattazione critica sulla ragione neoliberista in quanto "nuova ragione del mondo". Chiediamoci però: può il manifesto del nuovo paradigma critico-emancipativo portare in calce la firma di John Dewey? Non ne siamo convinti e proveremo ad argomentare al riguardo, in modo particolare sul combinato disposto (per lo più italiano) in sé auto-contraddittorio (divenuto anche un po' dispotico malgrado le diverse intenzioni originarie) don Milani-Dewey, riservandoci in altra sede, la revisione critica più ampia degli altri Autori canonici della pedagogia critica. Ci limitiamo qui a segnalare la necessità di una "critica della pedagogia critica" divenuta, appunto, senso comune pseudo-contestativo, al più capace di dar fiato ad una ben accetta (perché alla fine innocua) variante interna del paradigma egemonico che ne temperi e ripari gli effetti negativi senza toccarne l'essenza.

2. Verso un nuovo paradigma emancipativo-critico per la pedagogia

2.1 Il nuovo paradigma critico-emancipativo dovrebbe a nostro avviso compiere due prime mosse teoriche che ci sembrano fondamentali:

1. Riconnettersi con le sue fonti originarie di analisi e di senso. Perdute di vista e abbandonate come antiquariato culturale sotto gli urti dello smottamento postmoder-nistico che ha preteso di sancirne il definitivo tramonto nel coevo *cupio dissolvi* del soggetto storico organizzato. Fonti innanzitutto materialistiche nelle loro matrici e coordinate filosofico-politiche fondamentali, tutt'altro che incapaci di illuminare con chiavi interpretative non omissive o sorvolanti lo stato presente che caratterizza il mondo dell'istruzione.

2. La seconda mossa, dopo aver riaperto i rubinetti lasciati a secco della tradizione critica materialistica nelle sue diverse variabili dipendenti di natura concettuale e nelle

sue diverse espressioni temporali, ed aver creato le condizioni indispensabili per il superamento della superficializzazione adattiva del discorso pedagogico-educativo, dovrebbe consistere nella critica della pedagogia e della didattica correnti e delle loro varianti “alternative” interne, in modo particolare concentrando l’attenzione sul versante che si auto-presenta come “democratico” “progressista”, “inclusivo”, “innovativo”, persino “critico” e che intenderebbe contrapporsi alle posizioni conservatrici, alla tradizione, alla passività del discente, alla *verve* retorico-declamatoria dell’odiato e *out of time* docente “frontale” e “trasmissivo”. In altri termini: a tutta quella pedagogia e quella didattica che elegge a nume concettuale protettore, ad esempio, il priore di Barbiana nel segno del pragmatismo pedagogico deweyano (e di altri Autori canonici presenti con intensità e peso specifico variabile, che qui non trattiamo).

2.2 Che cosa resta, a più di cinquanta anni dalla sua morte, e a cento dalla sua nascita, di quell’*unicum* che fu l’esperienza pedagogica del Priore di Barbiana? Molto è stato detto e scritto lungo questi anni circa il lascito dell’esperienza educativa realizzata nell’esilio appenninico, in termini che hanno sempre sottolineato il valore esemplare e la testimonianza di un’idea di scuola capace di mettere radicalmente in discussione l’invecchiata e non innocente istituzione di allora come luogo di riproduzione classista delle diseguaglianze sociali. Al punto da includere a pieno titolo la celebre “*Lettera*” tra i testi canonici e irrinunciabili per chiunque abbia intenzione di mettersi al servizio, come insegnante e come educatore, della causa degli oppressi e dei meno fortunati al fine del loro riscatto. Tale rapido quadretto riepilogativo, se per un verso riconosce a quell’esperienza pedagogica quel che è giusto riconoscerle, non può esimersi dal rilevare alcuni problemi che la viziavano sin dalle origini [11]. La problematizzazione di Barbiana non può più essere intesa come un esercizio critico di stampo neo-conservatore. L’equazione per la quale qualunque critico di Barbiana sia necessariamente un nostalgico della scuola elitaria e classista, un gentiliano esecrabile, è profondamente errata e forse in malafede. Basti pensare che il Priore è stato incluso nel Pantheon dei grandi ispiratori della cosiddetta “Buona Scuola” (magari forzatamente ma incluso perché alla fine includibile) la quale non ci sembra affatto un modello di eresia scolastica alternativo alla ragione neoliberale. Ci sembra pertanto non più rinviabile una critica materialistica “da sinistra” del donmilanismo (così come dell’esperienza originaria). A distanza di mezzo secolo, in una situazione mutata in termini di composizione sociale, rapporti economici, forme di comunicazione e di convivenza civile, e di disorientamento dinanzi alle nuove condizioni materiali che ristrutturano e ricodificano incessantemente le forme di vita, di produzione, di apprendimento all’insegna della forma-valore e della forma-impresa, ci sembra opportuno chiederci che cosa resti e che cosa possa eventualmente essere ripensato, oggi, di quella narrazione pedagogica. In vista del suo definitivo superamento. I richiami obbligati a don Milani, non sappiamo con quanta consapevolezza e cognizione specifica, sembrano ancora oggi ripetersi in modo coattivo e quasi irreflesso, come citazione d’obbligo per

esplicitare il proprio posizionamento sull'esausto versante democratico; quasi per assicurarsi l'iscrizione automatica alla sopravvissuta o sbiadita *rive gauche* del mondo scolastico. Mettendo quasi sullo stesso piano, malgrado l'abisso concettuale che li separa, ad esempio, Il Priore e Gramsci, comunque divenuti ascrivibili entrambi allo stesso partito pedagogico. Siamo ben consapevoli che l'argomento che qui proponiamo esponga all'accusa di sacrilegio visto la potenza di fuoco e gli sdegnosi epiteti abitualmente rivolti all'iconoclasta di turno. Ciò nonostante riteniamo imprescindibile spingere oltre la riflessione con alcune domande. La diagnosi rivolta alla scuola del tempo, presente ad esempio nella celebre *Lettera*, è applicabile alla scuola che oggi conosciamo? La terapia per contrastare e debellare i mali della scuola italiana degli anni Sessanta è ancora valida? Chi sono oggi i subalterni, gli emarginati, i "mancanti all'appello" e di quale scuola avrebbero bisogno? Quali connotati inediti presenta oggi l'oppressione, e la servitù, la soggezione, la menzogna, il terrore, per riprendere "i flagelli che fanno regnare il silenzio tra gli uomini" di cui ha scritto Camus, che la differenziano in modo irrimediabile da quella di Barbiana?

Queste domande iniziali, qui radunate con lo scopo di aprire e introdurre alcuni tracciati di studio e ricerca, ci sembrano imprescindibili anche per rilanciare con forza il dibattito e la discussione sull'istituzione scolastica pubblica e sul suo significato educativo, sulle politiche pubbliche destinate alla scuola, sull'urgenza di risignificare il tema della scuola democratica e del paradigma critico-emancipativo legato all'istruzione dinanzi alle sfide del presente. Un nuovo vocabolario ci sembra necessario per la scuola democratica-della Costituzione, per demistificare e smascherare il portato ideologico, conservatore e regressivo, del disegno pedagogico definito dalla neo-lingua del capitale umano, della competizione, dell'eccellenza, del merito. Occorrono ben altri riferimenti teorico-critici a nostro avviso, ben altre armi concettuali che l'eterno ritorno ad un'esperienza pastorale.

Perché oggi il donmilanismo non può più fungere da modello per la riscrittura del paradigma emancipativo? Perché, pur nella sua innocenza originaria, che forse tanto innocente non era, può condurre dritto ad alcune petizioni di principio e presupposizioni ideologiche tipiche della scuola neoliberale e non alla sua sovversione. Proviamo ad identificarle recuperandole nella sedimentazione a lunga gittata dell'esperienza di Barbiana, così come ne ha parlato a distanza di anni (nel 2002) un allievo del Priore, Edoardo Martinelli, dunque un testimone diretto [12]. L'allievo ricorda il suo Maestro identificandone gli intenti e le posizioni. Di seguito alcuni prelievi significativi che mettono a fuoco le direzioni didattiche adottate a suo tempo alla periferia del mondo. Una piccola realtà, quella creata da don Milani

a) dove ebbe modo di realizzarsi il passaggio dalla trasmissione delle conoscenze alla costruzione di "schemi logici e di contesti flessibili, un intreccio di idee e di fatti idonei a produrre apprendimento";

b) dove era "più importante saper usare il vocabolario che imparare una parola in più";

c) dove era decisivo “spostare l’attenzione dai saperi alla persona” (era questa la “sfida più grande”);

d) dove “il complesso delle cose concrete” era “luogo di costruzione del significato”;

e) dove imperava il metodo “attivo, del saper fare, capace di formare il pensiero autonomo”;

f) perché protagonista era l’allievo che “a partire dall’ambiente in cui vive, organizza e costruisce la propria conoscenza”;

g) realizzando il primato della “logica induttiva”;

h) e l’educatore era inteso come “regista e portatore di strumenti”, con l’immanicabile “cassetta degli attrezzi”.

Questo a Barbiana secondo il testimone diretto. In sintesi e ricapitolando in altra forma: al centro dell’istruzione sta la persona e non il sapere (centralità dell’antropologia cristiana e non dell’*epistème* laica); non si trasmettono conoscenze ma si allestiscono ambienti che producono apprendimento dove ha luogo la costruzione autonoma delle conoscenze da parte del discente; è più rilevante apprendere ad usare uno strumento che apprendere qualcosa; l’astrazione è messa al bando in favore della concretezza. In una proposizione: sul fondamento dell’antropologia cristiana, coniugato con la ragione strumentale, l’apprendente costruisce da sé la propria conoscenza a partire dal concreto. L’insegnante non insegna ma allestisce “ambienti che producono apprendimento”. Tale ideale educativo-didattico intenderebbe opporsi e superare la vecchia e vituperata logica trasmissiva dei contenuti e dei saperi, l’apprendere qualcosa passando attraverso l’astrazione dei concetti, dove qualcuno insegna qualcosa a qualcun altro. Chiediamoci: quale dei due è il modello emancipativo? Il primo, che l’allievo di Barbiana attribuisce al Priore, oltre che condurci dritto al lessico d’ordinanza attuale, ci pare ristabilisca per altra via e in modo ingannevole la forma mentis dei subordinati dopo averne illuso la speranza emancipativa. Sembra, detta così, un’anticipazione della scuola neoliberale che non ha certo intenzione emancipativa ma la creazione di quella forza lavoro di cui ha ben detto il già citato Brighelli. L’oppresso non è accompagnato a dotarsi di quelle imprescindibili capacità culturali e intellettuali in grado di metterlo nelle condizioni di smascherare, riconoscere, comprendere in profondità l’oppressione e di combatterla. Nessuna formazione del dirigente, come infatti voleva in modo radicalmente diverso Gramsci. La parola intellettuale è divenuta una brutta parola. La parola teoria idem.

2.3 La “ragione strumentale” ha già fatto capolino nel nostro commento dei luoghi ricondotti a sintesi dell’esperienza donmilaniana. È il momento di chiamare in causa l’Horkheimer di *Eclisse della ragione*, là dove sottopone ad implacabile critica lo strumentalismo deweyano (oltre che il positivismo e il neotomismo). Anche il Francofortese di prima generazione, come Dewey, richiama all’appello il William James di *Pragmatism* (1907) che elesse a tribunale della verità di un’idea o di un concetto le sue “conseguenze pratiche”: “AmMESSO che un determinato concetto sia vero e l’altro no,

che differenza ne deriverebbe praticamente per il singolo? Se non riusciamo a trovare alcuna differenza pratica, concluderemo che le due alternative sono equivalenti e che ogni discussione è inutile” [13]. Il pragmatismo, aggiunge James, non si schiera per nessuna soluzione particolare, “esso è soltanto un metodo”. Per il quale le teorie “diventano strumento di ricerca, invece di essere la risposta ad un enigma e la fine di ogni ricerca. Esse non ci servono per riposare ma per andare innanzi”. Il metodo pragmatista consiste in un “atteggiamento al di fuori di ogni teoria particolare” [14] (sic). Su queste basi, Dewey può affermare: “Il pensiero che non è connesso con un aumento di efficienza per l’azione [...] ha qualcosa che non va proprio come pensiero”. Le idee, allora, non sono altro che “anticipazioni di possibili soluzioni” [15]. *Aumento di efficienza per l’azione. Soluzione di problemi*. Un’idea è un abbozzo tracciato a partire da cose esistenti. Chiosa Horkheimer: “le nostre idee sono vere perché le nostre speranze vengono esaudite e le nostre azioni hanno successo” [16]. E non il contrario, ossia che le nostre speranze sono esaudite e le nostre azioni hanno successo perché le nostre idee sono vere. Il pragmatismo pertanto, “restringendo il campo di visione, riduce il significato delle idee a quello di progetti o schemi”. Tale logica del futuro assorbe, scartandola, la dimensione del passato. Per cui, tale metodo o atteggiamento, “è il riflesso d’una società che non ha tempo di ricordare né di meditare” [17], e “riflette l’industrialismo moderno per il quale la fabbrica è il prototipo dell’esistenza umana e il lavoro in tutti i campi dell’attività culturale dev’essere modellato sulla produzione a catena o sui metodi di direzione razionalizzata. Per dimostrare il proprio diritto ad essere ‘concepito’ ogni pensiero deve avere un alibi, presentare documenti che dimostrino la sua utilità pratica” [18]. Il pensiero deve essere valutato in base a qualcosa che non è pensiero, in base cioè al suo effetto sulla produzione o sulla condotta sociale. Horkheimer intende mostrare la parte giocata dal pragmatismo nel processo di soggettivizzazione (o neutralizzazione) della ragione. Per cui essa è privata di ogni rapporto con il contenuto oggettivo e della capacità di giudicarlo. La ragione diviene uno strumento “cui il come importa più del che”, non più in grado di scoprire e affermare contenuti nuovi. La conseguenza pedagogico-didattica di tale impostazione sottoposta all’esame del neo-marxista critico e dialettico, rende oltremodo visibile il pragmatismo nel suo atteggiamento anti-teoretico. Conoscere è qualcosa che facciamo. Al diavolo il pensiero non strumentale e non operativo.

Come si può ben vedere, e come i frammenti riportati sembrano testimoniare, la combinazione pedagogica (che si vorrebbe immune da contraddizioni) tra il donmilanismo e il deweyanesimo, finisce col costituire l’intelaiatura concettuale e pragmatica della scuola intesa come braccio secolare dell’ideologia funzionalistica legata alla valorizzazione economica come suo segmento strutturale preparativo e riproduttivo. E questo nonostante i riferimenti alle “buone pratiche” di Barbiana e alla concettualizzazione deweyana siano solitamente parte integrante, con diversa intensità e accentuazione, della costellazione ideale cui trae ispirazione la pedagogia e la didattica che si autorappresenta come non-autoritaria, non-conservatrice, posizionata “a sinistra” nel panorama politico, a nostro avviso abusivamente. La breve trattazione di cui sopra starebbe infatti a dimostrare proprio

il contrario e apre al compito di ripensare daccapo le fondamenta e la cornice concettuale della pedagogia e delle didattiche emancipative e spinge all'immaginazione d'un nuovo vocabolario concettuale che ci consenta di dire e di pensare altrimenti alla scuola e all'insegnare, per praticare il dovere di istruire come esperienza che si ostina a voler essere educativa. Non dunque, primariamente, nel senso del mero adattamento funzionalistico allo stato presente delle cose in vista del loro miglioramento continuo economicamente profittevole, come torna a chiedere la pedagogia neo-borghese camuffata del suo contrario. Il versante letterario di tale processo è esemplarmente espresso dalla prosa borghese moderna e dalle sue sempreverdi parole chiave, tra le quali spiccano, guarda caso, l'utile ed l'efficienza, per cui mai nessun oggetto è fine a se stesso ma sempre e solo uno strumento per fare qualcos'altro, "utile a me" [19].

L'esercizio critico che abbiamo provato a delinearne, è partito dalle parole per svilupparsi verso una forma di traduzione sui generis, che si oppone alla familiarizzazione e naturalizzazione sia linguistica sia ideologica veicolata dalla parole-concetto, tutt'altro che neutrali o innocenti, dell'ordine discorsivo scolastico attuale. Tale traduzione "defamiliarizzante", per così dire, non si adatta pigramente agli standard della lingua e della letteratura pedagogico-didattica *mainstream* o "alternativa", e mira a mettere in discussione le espressioni correnti intendendole come frammenti ideologici e schegge di una verità più vasta in cui essi trovano il loro significato. La traduzione, in questo senso, diviene un compito di autoformazione continua per tutti coloro che operano nel mondo della scuola e dell'università. Come antidoto politico ad ogni forma di subalternità intellettuale non potendo, le necessità intellettuali, essere ridotte a un formato tascabile che procede secondo iterazioni ossessive nemiche del pensiero. Dalle parole alle cose della scuola per demistificare (e disimparare) la neolingua oggi egemone che esercita indisturbata la propria potenza infettiva. Al fine di gettare le basi linguistico-concettuali per una pedagogia capace d'istituire e dare nuova linfa e prospettive all'emancipazione e alla liberazione dalle forme vecchie e nuove di oppressione.

Note

[1] Si veda ad esempio il *Piano Scuola 4.0* dove più volte ritorna una pretesa univocità dei risultati delle ricerche. La quale, se è davvero tale, e a maggior ragione per il campo delle "scienze umane", presuppone al contrario controversie, discussioni, pluralità di posizioni.

[2] J-P. Brighelli, *La fabrique du cretin. La mort programmée de l'école*, Paris, Jean-Claude Gawsewitch Éditeur, 2005, pp. 20-21.

[3] Nel senso cesellato da Barthes nel 1957. La parola-mito "designa e notifica, fa capire e impone", ha una "forma vuota, parassitaria", per cui "il senso è già completo (...) allontana la sua contingenza, si svuota, s'impoverisce, la storia evapora, resta la lettera". R. Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, p. 199.

[4] Il termine “resilienza” è ormai parte integrante della *koiné* burocratica nazionale ed europea. Il latino “*resiliere*”, ricordiamo, vuol dire rimbalzare, saltare indietro, arretrare, contrarsi. Il soggetto resiliente reagisce ai colpi che riceve ritirandosi, facendosi mansueto. Che sia questo significato, depositato nell’ombra dell’etimologia, ad interessare l’inconscio del potere?

[5] V. Klemperer, *LTI. La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, Firenze, Giuntina, 2011, p. 18.

[6] Ivi, p. 37.

[7] Ivi, p. 32.

[8] A. Camus, *L’uomo in rivolta*, Milano, Bompiani, 2009, p. 310. Ed. or. 1951.

[9] Mi riferisco al volume di J. Rancière, *Il maestro ignorante*, Milano-Udine, Mimesis, 2008. Ed.or. 1987.

[10] C. Laval, F. Vergne, *Educazione democratica*, Anzio-Lavinio (RM), Novalogos, 2021. Al di là di questa volatile concessione al pensatore nordamericano, peraltro sottoposto a rilievi critici in altri luoghi testuali, l’Opera offre un contributo importante e necessario al ripensamento critico dell’istruzione.

[11] Si veda esempio A. Scotto di Luzio, *L’equivoco don Milani*, Torino, Einaudi, 2023.

[12] E. Martinelli, *Pedagogia dell’aderenza*, Vicchio-Mugello (FI), Polaris, 2002.

[13] W. James, *Pragmatism, a New Name for some Old Ways of Thinking*, New York – London, Longmans, 1907, p. 45.

[14] Ivi, pp. 45-55.

[15] J. Dewey, *Democrazia e educazione*, Firenze, La Nuova Italia, 1949, pp. 102-106.

[16] M. Horkheimer, *Eclisse della ragione. Critica della ragione strumentale*, Torino, Einaudi, 2000. Ed. or. 1947, p. 42.

[17] Ivi, p. 43.

[18] Ivi, pp. 48-49.

[19] F. Moretti, *Il borghese*, Torino, Einaudi, 2017, pp. 31-38.

In occasione del centenario di *Storia e coscienza di classe*:
la dialettica di natura e società tra György Lukács
e Alfred Schmidt*

Francesco Bugli

Nell'influente raccolta di saggi *Storia e Coscienza di Classe* (dalla cui pubblicazione ricorre il centenario), György Lukács si pose un problema metodologico, ovvero se fosse possibile applicare alla natura il metodo dialettico nella formulazione engelsiana. La risposta secondo l'autore è sostanzialmente negativa, ed è già presente nel primo testo della raccolta intitolato *Che cos'è il marxismo ortodosso?*. Sappiamo che *Storia e Coscienza di Classe* è spesso considerato il testo fondatore del cosiddetto marxismo occidentale, incarnato da una rosa di autori che interpretano il pensiero di Karl Marx come separato da quello di Friedrich Engels su molte questioni cruciali, a partire proprio da quella metodologica. La separazione di cui parliamo riguarda cioè il metodo con cui si debba indagare natura e società: ciò non era scontato nella vulgata marxista del tempo che sarebbe confluita nel *materialismo dialettico* di matrice sovietica. Il testo *Il concetto di natura in Marx* di Alfred Schimdt è a nostro avviso segnato da una profonda influenza del testo lukácsiano che lo porta a seguire la traiettoria del pensatore ungherese nella valutazione del pensiero di Engels. In questo articolo si tratterà quindi un ponte tra i due autori: un ponte relativo alla loro valutazione del pensiero engelsiano, con particolare riferimento alla dimensione ontologica e dialettica.

*1. Storia e coscienza di classe: metodo e problemi
nella conoscenza della natura e della società*

A partire dal primo testo di *Storia e coscienza di classe*, Lukács poneva il problema della differenza di metodo da adottare nell'analisi della società e in quella della natu-

* Questo testo è dedicato alla memoria di Roberto Sassi (1960-2023).

ra¹. Lukács mutua il senso di questa differenza dal contesto culturale tedesco a lui contemporaneo: dallo storicismo e dal neokantismo, in particolare dalle figure di Wilhelm Dilthey e di Max Weber. Per Lukács il problema della dialettica si pone come metodo d'indagine del mondo storico-sociale: quella è infatti capace di riflettere le intime strutture di questo e risponde al corretto rapporto che, sulla scia di Marx, si deve impostare tra teoria e prassi. Si tratta di un punto di vista militante che tiene al centro la questione del punto di vista proletario. Il punto d'avvio di Lukács è la conoscenza della realtà sociale. Questa è al contempo «una corretta conoscenza della società nella sua interezza» e condizione dell'affermarsi del proletariato inteso come classe rivoluzionaria². In altri termini la teoria è qui concepita come strumento rivoluzionario, ossia come elemento necessario alla trasformazione della società e il metodo dialettico può essere il solo capace di fornire tale presupposto. Per Lukács tale metodo deve appunto essere quello indicato da Marx. Deve cioè rovesciare la dialettica hegeliana verso una dialettica materialista, che presenta già un punto di distinzione rispetto alla sua versione engelsiana. Infatti, secondo Lukács, Engels affermava che «la dialettica è il processo costante del fluido trapassare da una determinazione nell'altra, l'ininterrotto superamento delle contraddizioni»³. Tuttavia, in questo modo, continua Lukács, «l'interazione più essenziale, *il rapporto dialettico tra soggetto ed oggetto nel processo storico*»⁴ non è posto da Engels in modo metodologicamente corretto.

Il rimprovero fatto ad Engels è insomma quello di rimanere ancora una volta nell'astrattezza della fluidità dei concetti, di non considerare il dato della prassi, della trasformazione della realtà: di rimanere su un piano puramente metodologico, cadendo nella «separazione di metodo e realtà, di pensiero ed essere»⁵. C'è una certa cautela in Lukács, come si evince dal modo in cui è lui stesso a riprendere Engels in alcuni passaggi del testo, ma non c'è dubbio che è molto chiaro nell'affermare come Marx si esprima su simili questioni «molto più precisamente» dell'amico⁶. Pochi passaggi dopo, in una nota, l'autore sottolinea come per lui vi siano stati una serie di fraintendimenti

¹ La raccolta fu mandata alle stampe tra la fine del 1922 (la prima prefazione è datata “Vienna, Natale 1922”) e l'inizio del 1923. Alcuni dei saggi erano apparsi originariamente sulla rivista “*Kommunismus*” pubblicata a Vienna, quelli scritti appositamente per la raccolta furono: *La reificazione e la coscienza di classe del proletariato* e *Considerazioni metodologiche sul problema dell'organizzazione*. La nostra edizione di riferimento è György Lukács, *Storia e coscienza di classe*, PGRECO, Milano, 2022, dove sono contenute sia l'*Introduzione* che la *Prefazione*. In questo lavoro evidenzieremo i mutamenti del pensiero di Lukács, a cui *Storia e coscienza di classe* divenne “estraneo”, come lo erano divenute le opere cosiddette “giovanili” (*Teoria del romanzo*, *L'anima e le forme*) durante la stesura di *SCC* (d'ora in poi così citato nel testo).

² G. Lukács, *Storia e coscienza di classe*, op. cit., p. 3.

³ Ivi, p. 4.

⁴ Ibidem.

⁵ Ivi, p. 5.

⁶ Ivi, p. 6.

che hanno portato al «fatto che Engels – seguendo il falso esempio di Hegel – estende il metodo dialettico anche alla conoscenza della natura» e non lo circoscrive alla realtà storica e sociale, che è invece caratterizzata da quegli elementi che attingono intimamente alla dialettica: l'unità tra teoria e prassi e l'interazione tra soggetto e oggetto⁷.

Un altro punto di distanza che Lukács vuole prendere da Engels riguarda la valutazione della prassi in relazione alla problematica della *cosa in sé* (il *noumeno*) nel pensiero di Kant. Per Kant il *noumeno* è l'oggetto della rappresentazione intelligibile, è l'oggetto che può essere pensato ma mai conosciuto in sé. Il noumeno non è derivabile dalla sensibilità e dall'esperienza. Le cose in sé (*noumeni*) vanno quindi distinte dai *fenomeni* prodotti dalla rappresentazione sensibile, che sono conoscibili e sottoposti alle "forme" a priori dello spazio e del tempo. Per Engels «la decisiva confutazione di questa stramberia filosofica [...] è la *praxis*, cioè l'esperimento e l'industria», in cui la cosa in sé, *il noumeno*, diventa cosa per noi⁸.

Lukács vede nell'esperimento qualcosa che attiene ancora ad un comportamento *contemplativo*, dal momento che si danno condizioni, per così dire *depurate*, sia soggettivamente che oggettivamente, da ogni perturbazione, in cui si possono osservare le leggi di natura nel loro svolgersi. L'industria è identificata da Lukács con l'agire del capitalista, che si percepisce come agente consapevole, mentre in realtà è agito dai meccanismi economici che lo dominano, in quanto il rapporto sociale dominante avviene per gli attori sociali *alle loro spalle*. Nell'industria, la questione attiene il ragionamento marxiano sulle *charaktermaske*⁹. Per Lukács come per Marx i singoli attori del sistema economico sono maschere di categorie economiche: sono agiti, e non agenti, dalle leggi coercitive della concorrenza.

Un punto centrale nella considerazione di Lukács è quello del posto dei dati empirici, fattuali, nell'elaborazione della teoria. È un punto che ci servirà a chiarire la questione della valutazione del metodo scientifico da parte dell'autore. Per lui non si danno fatti isolati: «i fatti sono appresi a partire da una teoria, secondo un metodo, sono stati strappati al contesto di una teoria»¹⁰. Non c'è *factum brutum* che tenga. I tentativi di contrapporre l'empirismo al metodo dialettico, per quanto riguarda la sfera storica e sociale, sono fallaci. Questa fallacia è il prodotto stesso della struttura sociale del capitalismo, che isola i vari settori e produce essa stessa *parzialità*, mentre la dialettica assume un punto di vista radicalmente opposto che è quello della *totalità*. La specializzazione e la parcellizzazione delle scienze rompe il rapporto con la totalità, riproducendo la logica feticistica e irrazio-

⁷ *Ibidem*.

⁸ F. Engels, *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophi*, citato in *ivi*, p. 172.

⁹ «Delle persone qui si tratta solo in quanto *personificazioni di categorie economiche, esponenti di determinati rapporti e interessi di classe*». K. Marx, *Il capitale, Libro I, Prefazione alla prima edizione tedesca*, Utet, Torino, 2009, p. 76.

¹⁰ G. Lukács, *Storia e coscienza di classe*, op. cit., p. 7.

nale del modo di produzione capitalistico attraverso una formalizzazione metodologica che riproduce l'inversione del qualitativo nel quantitativo, proprio della logica del valore e della merce. Qui viene richiamata la distinzione hegeliana tra apparenza ed essenza dei fenomeni, che secondo Lukács è centrale nel *Capitale* di Marx e nelle sue categorie, mutate queste dalla *Scienza della logica*¹¹. Al di là della datità immediata, i fenomeni – che si presentano isolati – vanno compresi dialetticamente; vanno scoperte le mediazioni attraverso le quali essi possano essere riferiti alla loro essenza, riconoscendo così la stessa datità come un prodotto della forma sociale capitalistica.

I fatti vanno compresi come momenti della totalità e ricondotti alle loro connessioni dialettiche, il metodo dialettico è quello del primato della totalità sui singoli momenti, se è vero come scriveva Hegel che *il vero è l'intero*. In questo caso però la totalità è quella marxiana dei rapporti sociali di produzione, caratterizzata dall'antagonismo tra forze produttive e rapporti di produzione. Il metodo dialettico si distingue da quello scientifico sul lato della contraddizione; quello scientifico è tale in virtù del principio di non-contraddizione, dove le teorie imperfette sono quelle che si contraddicono tra loro e come tali saranno riassorbite e riformulate all'interno di teorie più generali che determineranno la scomparsa della contraddizione stessa. Nella sfera storica e sociale, secondo Lukács, le contraddizioni «*appartengono piuttosto inseparabilmente all'essenza della realtà stessa, all'essenza della società capitalistica*»¹². Per la logica dialettica le contraddizioni vanno considerate come necessarie, la loro soppressione potrà avvenire sul terreno dello sviluppo della realtà sociale, con il rovesciamento rivoluzionario della società stessa da parte del soggetto-oggetto agente e conoscente, ovvero il proletariato.

A questo punto Lukács afferma che «l'ideale conoscitivo della scienze naturali che, applicato alla natura, serve appunto unicamente al progresso della scienza»¹³ se invece è applicato alla società diventa strumento della classe dominante. Qui abbiamo l'estensione di categorie della natura alla società: categorie che vanno ad eternalizzare e naturalizzare il modo di produzione capitalistico. I momenti di cui si caratterizza la totalità, non vanno negati per ritornare a un'unità indifferenziata, ma compresi come momenti fenomenici della totalità stessa, in quanto «si trovano l'uno con l'altro in un rapporto dialettico-dinamico»¹⁴: un rapporto che però non assume mai la forma della mera interazione causale tra due oggetti. La conoscenza dialettica permette di comprendere «*le forme feticistiche dell'oggettualità*»¹⁵. Queste forme sono generate dalla realtà invertita del capitale, in cui le cose hanno caratteristiche di persone e le persone di cose. Per Lukács la forma dell'oggettualità è definita dalla *forma-merce*, che è il «problema centrale della società capitalista» e «la forma dominante del ricambio organico di una

¹¹ Vedi la nota 10, sempre Ivi, p. 11.

¹² Ivi, p. 14.

¹³ Ivi, p. 15.

¹⁴ Ivi, p. 17.

¹⁵ Ivi, p. 19.

società»¹⁶: si tratta di forme che, nella loro interazione, si rivelano capaci di condizionarne il lato oggettivo e quello soggettivo. La conoscenza dell'oggettualità permette di scoprire il carattere transitorio, storico, dell'apparenza fenomenica delle cose e di scioglierle, tramite la prassi rivoluzionaria.

Tornando al rapporto tra Marx e Hegel, Lukács sostiene che Hegel rimarrebbe dunque prigioniero, ancora una volta, dei dualismi tra pensiero ed essere, tra soggetto e oggetto. Lukács è convinto che in Hegel sia di nuovo presente «una mitologia del concetto» legata alla lettura dello *spirito assoluto* come motore della storia, mentre Marx ed Engels hanno restituito la determinazione materiale della vita degli uomini, nei rapporti reciproci tra loro e con la natura¹⁷. La realtà stessa è prodotta dall'uomo, della sua attività sensibile e ciò significa «una presa di coscienza dell'uomo su sé stesso come essere sociale, sull'uomo in quanto – nello stesso tempo – è soggetto e oggetto dell'accadere storico-sociale»¹⁸. Solo con l'avvento del capitalismo l'uomo si rende conto della socialità dei rapporti che lo caratterizzano mentre nel modo di produzione feudale l'elemento naturale è ancora prevalente.

Inoltre, per Lukács l'elemento naturale è sempre socialmente condizionato: «la natura è una categoria sociale»¹⁹. Per Lukács la realtà sociale diviene intelligibile solo a partire dallo sviluppo del capitalismo, che produce una seconda natura. È qui che il proletariato, con la sua comparsa, si fa soggetto capace della conoscenza della realtà sociale come *intero*. Il bisogno vitale della classe operaia è quello di conoscere la propria situazione: conoscendo l'intero essa può orientare la sua azione. Questo processo è per Lukács il punto in cui coincidono teoria e prassi, nel punto di vista del proletariato. La conoscenza della realtà parte dal punto di vista del proletariato, in quanto in esso sono riassunte tutte le contraddizioni della società capitalistica. Il punto di vista *situato* è quello che permette la conoscenza dell'intero. La parte proletaria è parte per il tutto, *sineddoche*. Il punto di vista proletario sulla totalità si è formato sul terreno concreto della lotta di classe, come un percorso travagliato. Da esso si è formato il *materialismo storico e dialettico*²⁰ come strumento di conoscenza e, allo stesso tempo, di lotta. Lo scopo finale di tale lotta è il «*rapporto con l'intero* [...] attraverso il quale ogni momento singolo della lotta mantiene il suo senso rivoluzionario»²¹: un senso che solo la dialettica come metodo può tenere al cen-

¹⁶ Ivi, pp. 107-109.

¹⁷ Ivi, p. 25. Lukács, nonostante l'intento polemico con Engels, mantenne comunque l'accostamento tra i due pensatori e la definizione di marxismo come *materialismo dialettico*. Sappiamo che il materialismo dialettico si configurerà in un modo molto differente rispetto al punto di vista lukácsiano.

¹⁸ Ivi, p. 27.

¹⁹ Ivi, p. 291

²⁰ Ci pare che Lukács in questo testo li usi come sinonimi. La direzione di tale dibattito è complessa e approfondita, per un breve riassunto vedi R. Fineschi, *Marx*, Editrice Morcelliana, Brescia, 2021, pp. 116-119.

²¹ G. Lukács, *Storia e coscienza di classe*, op. cit., p. 31.

tro dell'azione che essa stessa guida. Il soggetto-oggetto coincidente nella figura del proletariato sarà capace di superare la contraddizione della realtà mistificata del capitalismo e le *antinomie* che caratterizzano il pensiero borghese.

2. La prefazione "autocritica" del 1967: "un hegelismo più hegeliano di Hegel"

Nel 1967 Lukács scrive una nuova prefazione a *Storia e Coscienza di Classe*, con un forte intento autocritico. Il punto di partenza è proprio la peculiare critica all'idea di marxismo come *ontologia*, sviluppata all'interno di *Storia e Coscienza di Classe*, che voleva engelsianamente il metodo dialettico applicabile indistintamente alle proprietà naturali e sociali dell'essere: posizione che, come abbiamo visto, è fortemente rigettata da Lukács stesso²². Analizzando il suo vecchio testo, Lukács sottolinea che la differenza sul metodo d'applicare a natura e società fosse per lui centrale, e come la natura fosse da lui intesa primariamente come «categoria sociale [...] nel senso secondo cui soltanto la conoscenza della società e degli uomini che vivono in essa sarebbe filosoficamente rilevante»²³. Questa posizione rischiava di non dare il giusto risalto al perno marxiano della categoria centrale di *lavoro*, inteso «come mediatore del ricambio organico della società con la natura»²⁴. Più generale quell'approccio non restituiva il naturalismo e il realismo dell'opera marxiana, che sottolinea il *prius* dell'oggettività naturale.

La ricostruzione lukácsiana, della propria biografia intellettuale, pone a questo punto l'accento sulla sua collaborazione con l'Istituto Marx-Engels di Mosca tra il 1929 e 1930, che gli permisero la lettura dei cosiddetti *Manoscritti Economico-filosofici del 1844*. Qui, com'è noto, si trova la centrale differenziazione tra estraniamento (*Entfremdung*) e oggettivazione (*Vergegenständlichung*). Lukács descrive il vivo stupore che gli suscitò la lettura delle pagine di Marx, dove «l'oggettività come proprietà materiale prima di tutte le cose e di tutte le relazioni» è messa in chiara luce e l'oggettivazione è «un modo di naturale – positivo o negativo – di dominio umano del mondo, mentre l'estraniamento è un tipo particolare d'oggettivazione che si realizza in date circostanze sociali»²⁵.

Nel definire la propria impostazione, ai tempi della scrittura di *Storia e Coscienza di Classe*, Lukács dichiarò di essere stato seguace «di un hegelismo più hegeliano di Hegel» nell'impostare la questione del "soggetto-oggetto identico" e nell'identificarla con la figura del proletariato, perdendosi in una forma d'idealismo persino più esasperata rispetto a quella di Hegel. Tale enfasi era influenzata anche dal contesto storico e dalle

²² Va ricordato che a partire dal 1960 l'autore stava elaborando a sua volta l'idea del marxismo come ontologia, ma su presupposti molto diversi rispetto a quelli di Engels. Si trattava infatti di un'ontologia dell'essere sociale.

²³ G. Lukács, *Prefazione del 1967*, in Id., *Storia e coscienza di classe*, op. cit., p. LXX.

²⁴ Ivi, p. LXXI.

²⁵ Ivi, p. XCIV.

tendenze politiche che agitavano l'autore durante il periodo successivo alla Rivoluzione d'ottobre, e finiva per riflettere l'«utopismo messianico del comunismo di sinistra di allora»²⁶. Il problema centrale è quello dell'alienazione (*Entäußerung*) nel pensiero di Hegel. Hegel identifica l'alienazione con la posizione dell'oggettività, con il porre l'oggettività. Nell'interpretazione che Lukács ne dà in *Storia e Coscienza di Classe*, il “soggetto-oggetto identico” avrebbe dovuto superare l'alienazione, ma così facendo avrebbe superato anche l'oggettività naturale, sciogliendo le forme alienate dell'oggettività stessa e determinando con la fine dell'alienazione anche la fine della realtà oggettiva, in quanto entrambe erano poste sullo stesso piano. Questo genererebbe un esito irrazionalistico e idealistico (per altro rigettato dallo stesso Hegel nella sua critica a Schelling²⁷). Qui viene evidenziato come «l'oggettivazione è effettivamente un modo insuperabile di estrinsecazione della vita sociale degli uomini»²⁸. Non c'è giudizio di valore rispetto alla vita sociale in sé, ma solo quando i rapporti degli uomini tra loro e con la natura «ricevono funzioni tali da mettere in contrasto l'essenza dell'uomo con il suo essere, soggiogando, deformando e lacerando l'essenza umana attraverso l'essere sociale»²⁹.

Altro snodo problematico per il Lukács “autocritico” è quello che attiene alla categoria della *praxis*. Se prima era direttamente correlata all'azione rivoluzionaria agente-conoscente del proletariato come classe per sé, è ora identifica immediatamente con il lavoro, col concetto marxiano di ricambio organico tra uomo e natura quale necessità eterna per la vita biologica e sociale degli uomini³⁰. Secondo Lukács, che in quegli anni andava elaborando la sua propria ontologia *come ontologia dell'essere sociale*³¹, il lavoro è sulla scia di Marx atto teleologico che presuppone il “rispecchiamento” – come presupposto ontologico della realtà oggettiva – nel pensiero: rispecchiamento che però trova verifica soltanto nella prassi³². Tornando alla valutazione del pensiero di Engels,

²⁶ Ivi, p. LXXII.

²⁷ Ivi, p. LXXVIII. Vedi le annotazioni dello stesso Lukács.

²⁸ Ivi, p. LXXIX.

²⁹ Ivi, p. LXXX.

³⁰ Anche qui l'autore ha parole di feroce autocritica, definendo la sua vecchia idea di coscienza di classe come un che “dattribuito di diritto” al proletariato e non a un lavoro politico d'avanguardie, come sosteneva Lenin, secondo la tesi per la quale la coscienza di classe viene sempre dall'alto, dall'esterno dei rapporti antagonisti tra capitale e lavoro. Lukács considerava la sua vecchia posizione come idealistica e “miracolosa”. Cfr. Ivi, p. LXXIII.

³¹ Nell'*Ontologia dell'essere sociale* Lukács sviluppa un'ulteriore critica ad Engels, egli è accusato di logicizzare l'essere, di privilegiare il logico sull'ontologico. Vedi G. Lukács, *Ontologia dell'essere sociale, Volume I – Prolegomeni all'ontologia dell'essere sociale*, PGRECO EDIZIONI, Milano, pp. 130-132.

³² Va ricordato che l'impostazione della questione da parte di Lukács prende di mira quelle interpretazioni che immaginano la teoria del riflesso di matrice leniniana come qualcosa di “fotografico” e puramente gnoseologico, difatti come ricordato in questa prefazione «la praxis può soddisfare la teoria ed esserne il criterio solo perché alla sua base si trova, ontologicamente, come presupposto reale, di qualsiasi posizione teologica reale, un rispecchiamento che si ritiene corretto nella realtà» G. Lukács, *Prefazione del 1967*, in Id., *Storia e coscienza di classe*, op. cit., pp. LXXX-LXXXI. Con-

Lukács mette al vaglio i due esempi sulla “verifica” della *praxis* presentati in *Storia e Coscienza di Classe*, ovvero l’industria e l’esperimento. Il valore attribuito al lavoro, come *praxis* e criterio veritativo, è qui accolto dall’autore ungherese, ma solo come qualcosa di vero in prima battuta: qualcosa che però è incapace di sciogliere l’enigma kantiano della *cosa in sé*. Se “praticamente” qualcosa si dimostra vero a partire dalla teoria – sostiene Lukács – può anche “funzionare” nella realtà ma su presupposti teorici completamente errati. Inoltre, l’enigma noumenico, non è sciolto, perché Kant stesso affermava che la conoscenza sperimentale è fenomenica e mai noumenica. Dal Lukács di *SCC*, l’esperimento era considerato l’atteggiamento contemplativo per eccellenza. Ora lo identifica in un atto teleologico valido come prassi. Lo stesso si può dire per l’industria, che viene ora considerata come «sintesi di atti lavorativi teleologici»³³.

3. Alfred Schmidt: il concetto di natura in Marx, la dialettica tra natura e società al di là dell’ontologia?

Alfred Schmidt scrive *Il concetto di natura in Marx* come tesi dottorale sotto la guida di Horkheimer e Adorno. Ultimato nel 1960, il testo uscirà nella traduzione italiana per la casa editrice Laterza nel 1969 con la prefazione di Lucio Colletti³⁴. Come lo stesso Schmidt scrive fin dall’introduzione, il perno intorno a cui ruota il testo è la peculiare considerazione della natura nell’opera di Marx, dove la natura è considerata come un *prìus*: come primigenia sorgente dei valori d’uso che sta in rapporto con l’attività, con la *praxis* degli uomini. E dove «gli enunciati sulla natura vuoi di tipo gnoseologico, vuoi attinenti alle scienze naturali, presuppongono [...] la prassi sociale»³⁵. Se è vero che la conoscenza della natura è sempre mediata dalla prassi sociale, al contempo «il processo vitale degli uomini, anche se compreso e dominato, resta una connessione naturale»³⁶. La dialettica tra soggetto e oggetto nel processo di mediazione sociale rimane ancorata alla natura, che è filtrata socialmente, ed attiene alla centrale categoria marxiana del *ricambio organico tra uomo e natura*. Nell’opera di Schmidt l’attenzione è sempre posta sulla differenza rispetto alla concezione engelsiana della natura e, come vedremo, questa valutazione tiene conto di alcuni importanti motivi sviluppati dal Lukács di *SCC*.

frontiamo qui due citazioni, la prima di Engels dal *Ludovico Feuerbach* «il mondo non deve essere concepito come un complesso di cose compiute ma come un complesso di processi» la seconda, come un’ideale risposta, di Lukács stesso «se non vi sono cose che cosa viene riflesso nel pensiero?».

³³ Ivi, p. LXXIV.

³⁴ Per una ricostruzione della vicenda di questo testo si veda R. Bellofiore, *Materialismo, dialettica e prassi emancipatrice: l’attualità inattuale di Alfred Schmidt*, in A. Schmidt, *Il concetto di natura in Marx*, Punto Rosso, Milano, 2022, pp. 5-36.

³⁵ Ivi, p. 69.

³⁶ Ivi, p. 70.

L'elaborazione marxiana del concetto di natura prende le mosse dalla ben nota critica di Hegel, mediata attraverso l'opera di Ludwig Feuerbach, dove la natura viene considerata come *causa sui*, e non come un momento di sviluppo dello spirito coincidente con il suo alienarsi nella natura: un momento dopo il quale esso è destinato a ritornare presso sé. Non si tratta però di concepire il soggetto – in modo meramente contemplativo, come nel caso di Feuerbach – come ente naturale e generico, umano, posto immediatamente di fronte ad un oggetto: la natura come «un momento della prassi umana e al tempo stesso la totalità di ciò che esiste»³⁷. L'obiettivo di Schmidt è quello di mettere in luce come per Marx non si dia una natura pura, fuori dalla prassi umana, ma come essa sia mediata socialmente pur non perdendo il suo *prius*, e come la saldatura tra soggetto e oggetto stia nel «“produrre”: il produttore di un mondo oggettivo – scrive Schmidt – è il processo storico-sociale della vita degli uomini»³⁸. Un posto centrale è dato alla mediatezza di ogni immediato, mantenendo salda la non identità tra soggetto e oggetto come parti della natura, andando oltre «il carattere ontologico-astratto mettendo in rapporto la natura ed ogni coscienza della natura con il processo vitale della società»³⁹.

La materia naturale non può essere un principio ontologico, un principio supremo dell'essere. Non c'è universale della materia come principio astratto e ontologico ma solo una sua mediazione concreta da parte della prassi degli uomini. La negazione dell'ontologia è un punto centrale della lettura schmidtiana, che va a problematizzare la concezione di Engels e la sua volgarizzazione ad opera del *diamat* (materialismo dialettico) di marca sovietica. Noi conosciamo la materia e il movimento solo attraverso lo studio concreto dei singoli momenti. La materia, cioè, non è «sostanza “portatrice” di accidenti secondari, [...] non è un principio di spiegazione del mondo»; e non lo è in primo luogo secondo lo stesso Engels, né nell'*Anti-Dühring* né nella *Dialettica della natura*⁴⁰. Schmidt, come del resto il Lukács di *SCC*, non vuole rigettare il materialismo dialettico in sé, ma risignificarlo su una base non-ontologica⁴¹.

Schmidt tiene a rimarcare come gli esiti della riflessione engelsiana attinente al rapporto tra natura e storia ricadano in una «metafisica dogmatica»⁴²: una metafisica che applica arbitrariamente categorie logiche di derivazione hegeliana, dove «la dialettica engelsiana della natura resta [...] necessariamente un tipo di considerazione estra-

³⁷ Ivi, p. 82.

³⁸ Ivi, p. 83.

³⁹ Ivi, p. 84.

⁴⁰ Ivi, p. 91.

⁴¹ Questo è evidente dalla nota 122 del *Concetto di natura in Marx*, dove Schmidt fa riferimento a Götz Redlow e George L. Kline, per argomentare come in Urss il carattere del materialismo dialettico abbia conosciuto una prima fase ontologica legata all'influenza del filosofo Deborin per poi orientarsi, dopo lo stalinismo, verso una variante ontologico-realista, vicina alle posizioni di N. Hartmann, che è una delle influenze filosofiche maggiori per il Lukács dell'*Ontologia dell'essere sociale*. Cfr. ivi, pp. 91-92.

⁴² Ivi, p. 110.

neo all'oggetto». Il punto secondo Schmidt è che, diversamente da quello utilizzato da Engels, il metodo adottato da Marx si basa sulla differenza tra il metodo d'indagine e quello d'esposizione: nell'indagine vengono fatti propri i risultati delle scienze particolari (tra cui quelle naturali) e nell'esposizione sono sintetizzati ed esposti logicamente; mentre nell'indagine sul mondo naturale senza mediazione storica «la natura svincolata da ogni prassi umana, resta in ultima analisi estranea alla natura medesima»⁴³. Schmidt rimprovera ad Engels tanto un mancato riconoscimento dell'intreccio tra uomo e natura attraverso la prassi storica, quanto un'idea di antropologia legata ad uno sviluppo naturalistico in cui manca il riconoscimento del ruolo mediatore della prassi. Natura e storia sono saldamente intrecciate tra loro, per Engels invece diventano «due diversi “campi d'applicazione” del metodo dialettico materialista»⁴⁴ dove «i momenti della dialettica vengono svincolati dai contenuti storici concreti e ipostatizzati nelle “tre leggi fondamentali”. [...] La dialettica diventa così [...] un principio positivo del mondo»⁴⁵.

La dialettica engelsiana, seguendo il Lukács di *SCC*, qui esplicitamente richiamato da Schmidt⁴⁶, attinente alla natura e non ha a che fare con la dialettica che attiene alla mediazione sociale della natura ma è meccanicistica e oggettivistica, e non c'entra con l'elaborazione dialettica di Marx, al quale Engels cerca d'integrare un elemento di dialettica oggettiva di cui però Marx non ha bisogno, in quanto in egli a sua volta elabora “una dialettica della natura” ma come mediazione di natura e società, dove non si dà la prima senza la seconda.

Schmidt richiama un lungo brano di *SCC*, dove Lukács affermava che “la natura è una categoria sociale”⁴⁷. Per lui Lukács cade in una forma di soggettivismo, in cui l'elemento sociale e i modi di appropriazione storici della natura vengono risolti in sé stessi e il lato della soggettività umana svolge il ruolo di plasmatore della realtà oggettiva. Se è vero che i modi storici e sociali sono condizione di conoscenza della natura, per cui «la natura è categoria sociale, è vero anche l'inverso, che la società è una categoria naturale»⁴⁸. Per Schmidt cioè la natura e le leggi naturali esistono indipendentemente dall'uomo, ma l'enunciazione della natura attraverso l'uso di metafore sociali, è condizione per la conoscenza della natura stessa da parte dell'uomo. Il mondo materiale non è un prodotto dell'uomo che invece lo “filtra” attraverso il lavoro, conoscendo tramite la prassi le leggi proprie della natura, per trasformare quest'ultima attraverso la sua conoscenza. L'oggettività naturale non si sopprime, come erroneamente credeva il Lukács di *SCC* (che non mancherà peraltro di auto-criticarsi nella prefazione del 1967

⁴³ Ivi, p. 116.

⁴⁴ Ivi, p. 118.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Cfr. Ivi, p. 122.

⁴⁷ Cfr. G. Lukács, *Storia e coscienza di classe*, op. cit., p. 291.

⁴⁸ A. Schmidt, *Il concetto di natura in Marx*, op. cit., p. 131.

già analizzata). La soppressione avviene sul terreno del carattere sociale estraniato di tale oggettività, propria del modo di produzione capitalistico.

Per Schmidt Marx segue l'adagio di Francesco Bacone secondo il quale la natura può essere dominata solo se ci si sottomette alle sue leggi (*"nature is only subdued by submission"*). La natura non è risolvibile, come voleva il Lukács di *SCC*, nelle forme dall'appropriazione umana ma essa può essere mediata socialmente solo a partire dalla conoscenza delle leggi sue proprie. La dialettica marxiana attiene al fatto che «le forme di movimento della materia possono venir riconosciute e applicate in modo funzionale agli uomini attraverso la prassi mediatrice»⁴⁹. Il materialismo è tale perché riconosce l'esistenza di leggi naturali che sono fuori dall'uomo, mentre adottare un procedimento dialettico, significa sottintendere che «gli uomini possono rendersi conto di queste legalità soltanto attraverso le forme dei processi lavorativi»⁵⁰. La storia naturale è presupposto della storia sociale, per la quale gli "organi produttivo dell'uomo" sono un prolungamento sociale delle basi naturali, a partire dai più semplici strumenti di produzione fino alle più complesse opere dell'ingegneria umana.

Nell'ultima sezione del *Concetto di natura in Marx*, Schmidt elabora alcuni temi della sua critica all'ontologia, che, come abbiamo visto, ha sempre come scopo la fondazione di un materialismo dialettico su basi differenti rispetto al *diamat*: basi non dogmatiche e non ontologiche. Il contributo di Engels è criticato ma alcuni suoi motivi vengono salvati, in particolare la considerazione della materia naturale come qualcosa che in primo luogo si caratterizza come esterna all'uomo. In sostanza, per Schmidt, «Marx non è un ontologo»⁵¹. Piuttosto egli si fa portatore di "un'ontologia negativa". Se è vero che il ricambio organico tra uomo e natura è descrivibile a partire dal nesso tra un soggetto, un oggetto e un mezzo di lavoro, noi conosciamo solo le forme concrete con cui questo nesso sociale si manifesta nei vari modi di produzione. Ciò che rimane è la necessità di mediazione tra uomo e natura, che è trans-storica. Persino nel comunismo «la necessità, secondo Marx, sarà dominata e gli uomini si troveranno a lottare con la natura materiale e non più tra loro, [...] si può quindi parlare in qualche modo di un'ontologia sia pure negativa»⁵².

4. Conclusione

In Schmidt è presente un tentativo di risignificare il materialismo dialettico su base non-ontologica, egli elabora un'ontologia negativa, in si riconosce un limite naturale all'agire sociale. Questa riflessione deve molto al Lukács di *SCC*, in cui si sottolineava come la dialettica appartenesse intimamente al mondo sociale e non a quello naturale.

⁴⁹ Ivi., p. 164.

⁵⁰ Ivi., p. 165.

⁵¹ Ivi., p. 150.

⁵² Ivi., p. 152.

Schmidt è però critico dell'impostazione di *SCC* sul versante del rapporto tra oggettivazione ed alienazione. In questo senso, anticipa un elemento fondamentale della stessa autocritica lukácsiana del 1967. Se per Schmidt l'oggettività naturale è un *prìus* che viene mediato socialmente, la natura è sì una categoria sociale – come voleva Lukács – ma anche la società è una categoria naturale: i modi dell'appropriazione sociale non risolvono mai la natura nella società; l'oggettività non è posta dall'uomo, che la filtra nei modi e nelle forme della produzione.

Entrambi gli autori sviluppano quindi una critica ad Engels, a partire dalla sua mancata comprensione della dialettica. Come è stato messo in luce, la differenza tra la concezione della dialettica di Engels e quella di Marx è significativa⁵³. A partire dalla valutazione che Marx stesso ne fa nel proscritto alla seconda edizione del primo libro del *Capitale*, non si tratta di applicare la dialettica hegeliana *tout court* al mondo sociale e a quello naturale, ma piuttosto di rovesciarla. Come sottolineava Lucio Colletti, criticando Engels, non si tratta cioè semplicemente «di “applicare” la dialettica di Hegel alle cose [...], ma di vedere come la materia, le cose, entrino a strutturare la *nuova dialettica*»: di comprendere cioè come essa «si configuri, una volta che non sia più dialettica di puri pensieri»⁵⁴.

⁵³ Vedi G. Sgrò, *Friedrich Engels e il punto d'approdo della filosofia classica tedesca*, Orthotes, Napoli-Salerno, 2017.

⁵⁴ L. Coletti, *Il Marxismo ed Hegel*, Laterza, Bari, 1969, p. 100.

La “forma” al tempo di AI

Stefano Rota

Non essendo un filosofo e neppure un *data scientist*, sono consapevole di proporre, parlando di AI, argomentazioni che muovono da una fragilità di fondo. D’altro lato, i cambiamenti che impone alla forma-lavoro, o sarebbe meglio dire alla forma-vita (intesa come un composto di forze che genera modi di esistenza), appaiono di tale entità da indurre una sorta di obbligo alla riflessione, magari non sempre originale e neppure ben argomentata. La cosa certa è che più la discussione si estende, più materiale avremo tutti per provare a immaginare, non come difenderci, ma come anticipare, quali strategie adottare da subito, in termini di inchiesta, di invenzione di nuovi nomi, di possesso di strumenti clinico-analitici che ci aiutino nella comprensione della “ortopedia sociale”, da un lato, e delle nuove tecniche di biopolitica, dall’altro, che AI sta già mettendo in gioco.

Nel secondo di tre cicli di lezioni che nel 1986 Deleuze dedica a Foucault, in particolare nelle lezioni 14, 15, 16 e 17, viene ripreso e ulteriormente sviluppato il pensiero foucaultiano, elaborato in *Le parole e le cose*, su “la morte di Dio” e “la morte dell’uomo”. Rileggendole, mi è sembrato di trovarci spunti interessanti per provare ad articolare alcune riflessioni sull’universo AI. Nello specifico, sulla “forma” che induce, sul rapporto corpo-macchina e sull’accelerazione e diversificazione che imprime alle tecniche di estrattivismo (tanto nei territori quanto nei corpi umani) su scala planetaria.

Parto quindi da Deleuze.

Nel XX secolo le forze componenti nell’uomo entrano in rapporto un altro tipo di forze del Fuori, un nuovo rapporto che sancisce la morte dell’uomo. Al suo posto c’è il nuovo composto uomo-macchina. Quello che connota questo nuovo composto, questa nuova forma, è il finito illimitato. Qui muore l’uomo, la forma-uomo, come l’abbiamo conosciuto [...]. La vita si connette alle forze della genetica, il lavoro si connette alla forza del silicio, il linguaggio si connette

alla forza della letteratura. Ognuno dei tre elementi che costituiscono la radice di finitezza si collegano con forze esterne nuove che fanno della finitezza qualcosa di illimitato.

È la vita che scopre il proprio Fuori. L'essere grezzo del lavoro sono le macchine di terza generazione. Nell'età classica le macchine semplici e i meccanismi a orologeria erano le macchine di Dio. Dio era dimostrato dal movimento dell'orologio. Nell'epoca umanistica, quella della finitudine, le macchine sono energetiche, come la macchina a vapore. È l'età della termodinamica. Nella nuova età, le macchine sono cibernetiche, informatiche. Tramite loro, il lavoro si confronta con il proprio fuori. Implica uno sganciamento rispetto all'economia del lavoro umano. "Le forze del finito illimitato si danno ogni volta che c'è una situazione di forze in cui un numero finito di componenti dà un numero illimitato di combinazioni. (Deleuze)

Questo, mi sembra, potrebbe essere la base da cui partire per interrogare il senso che assume AI. Stabilendo un nesso stretto e vincolante tra intelligenza e pensiero, AI è un essere grezzo del pensiero, è il pensiero che incontra il suo Fuori, che tende a fare a meno del pensiero *nell'uomo* – più che *dell'uomo* –, tende a produrre una sua assolutizzazione in quanto illimitatamente riproducibile, salta i passaggi che fanno delle molteplici forme di trasmissione tra esseri umani e tra questi e gli enti non-umani la base della conoscenza e dell'apprendimento, del rapporto tra significanti, significati e interpretazioni. "Mi chiamo Samantha" "Chi ti ha dato questo nome?" "Me lo sono dato da sola", "Quando te lo sei dato?" "Nel momento in cui mi hai chiesto se avessi un nome. Mi sono detta, certo, mi serve un nome", dice la protagonista virtuale del film *Her*.

Dicendo questo, non intendo sostenere la tesi secondo cui una parte molto significativa delle attività umane sarà completamente sostituita dalle macchine. Cercherò di dire qualcosa al riguardo più avanti in questo articolo.

L'episteme è in continuo divenire, il dispositivo che governa i viventi si distribuisce e si ricompone nei miliardi di miliardi di rivoli informativi che ogni minuto AI raccoglie da un lato e mette a disposizione dall'altro. L'impatto sarà tutt'altro che scontato, sia in chiave catastrofista e distopica di chi vi vede la fine di ogni presenza umana nei processi produttivi e quindi nel dominio assoluto delle macchine, sia come opportunità per "l'appropriazione di capitale-fisso da parte della forza-lavoro. Il comando tecnologico non riesce più a mantenere fermo il rapporto con l'autonoma socializzazione cooperativa del lavoro", come sosteneva Negri anni fa in un lungo e complesso articolo su *Euronomade*, parlando di rapporto tra tecnica, vita e comando produttivo.

AI ha bisogno che il rapporto corpo-macchina si sganci sempre più – un processo in corso da decenni e irreversibile – dall'umanesimo nato nel XIX secolo. Mi sembra tutt'altro che irrilevante o casuale che le applicazioni di AI in campo medico vengano presentate sempre come il risultato indiscutibilmente positivo del suo sviluppo. Bichat, e con lui Foucault, pensavano la morte come il punto a partire da cui "cogliere la verità della vita" (Esposito), pensavano un vitalismo che appare "sullo sfondo di un 'mortalismo'" (Macherey). AI sottrae la vita alla morte come momento di verità. Se "la vita è

l’insieme delle funzioni che resistono alla morte” (Bichat, in Deleuze), AI spezza questo rapporto riproducendo all’infinito la finitezza della vita.

In un articolo sulla rivista online brasiliana *Cult*, il filosofo Vladimir Safatle racconta due fatti emblematici: in una pubblicità realizzata recentemente appare l’attrice brasiliana Elis Regina, deceduta decenni fa, alla guida di una Volkswagen con sua figlia. Si tratta di una pubblicità realizzata *ex novo* oggi con AI. Contemporaneamente, a Hollywood è in corso uno sciopero della *Writers Guild*, a cui hanno preso parte anche attori e attrici nordamericani. Il motivo è semplice: non sono disponibili a firmare contratti con le case di produzione dove queste ultime sono autorizzate a sfruttare indefinitamente le loro immagini (tramite AI) per la produzione di serie (per le quali i primi sono pagati solo una volta, ovviamente), vivi o morti che siano. “La personalità – scrive l’autore – diventa un bene tra i tanti, una merce tra le tante”. La morte cessa di avere un impatto definitivo sulla vita, quanto meno come bene. “Se perderemo – scrive ancora l’autore citando Benjamin – neppure i morti saranno in salvo”.

L’eterno esserci va ben al di là della realtà degli *studios* hollywoodiani, è ciò che il neoliberalismo ci impone di desiderare e che i suoi principali alfieri ci presentano ogni giorno: una vita che rifiuta la morte, che sconfigge l’invecchiamento e ogni malattia. “Ridateci la nostra morte!” faceva urlare Guattari a un personaggio di un suo film non prodotto dal titolo *UIQ* (*Universo Infra-Quark*), centrato sulla riconquista del corpo, da sottrarre a UIQ che oggi potrebbe essere rinominato AI, o più semplicemente anche rete, come riporta Felice Cimatti in un articolo su *Doppiozero*. La soggettività che intende esplorare Guattari in questo prodotto è “una soggettività macchinica, iperintelligente e tuttavia irrimediabilmente infantile e regressiva impersonificata in UIQ, Un’entità che non ha né delimitazioni corporee fisse, né personalità costante né tantomeno orientamento sessuale predefinito. L’intrusione di questa dimensione macchinica, nelle soggettività ordinarie produrrà sconvolgimenti su scala planetaria”.

Questo rapporto corpo-macchina genera una nuova forma, in sostituzione della forma-uomo, che con Deleuze possiamo chiamare temporaneamente forma-superuomo. In quel rapporto non c’è una dipendenza diretta di uno dei due elementi dall’altro. La con-fusione tra essi impedisce di vedere dove inizia e finisce la funzione di uno e dove inizia e finisce la funzione dell’altro. Questa nuova forma spazza via i concetti ancora attuali in tutto il Novecento che vedevano nel rapporto uomo-macchina una conflittualità in cui era in gioco una posta elevata: le macchine ci schiacciano, annichiscono la forza lavoro sostituendola ovunque, o al contrario l’intelligenza del lavoro cognitivo riesce ad appropriarsene, a rivoltarle contro il loro detentore?

Non mi sembra che AI possa eliminare del tutto questo rapporto, per quanto mi è dato a intendere, tra uomo e macchina, quantomeno nell’arco di tempo che riusciamo a trarre. In altre parole, come scrive Rocco Ronchi in uno dei suoi formidabili interventi su *Doppiozero*, “chi ci [risponde] non [è] propriamente un chi, non [è] un “soggetto dell’enunciazione” come noi che [poniamo] la domanda, ma [è] semmai un “soggetto dell’enunciato”, vale a dire un chi passivo, generato dall’enunciazione di un altro”

(come nel caso di Samantha). Riprendendo una metafora molto felice usata sessant'anni fa da Ervin Goffman, Ronchi dice che "l' "Io" dell' intelligenza artificiale è l' "Io" detto dall' Io, è l' "Io" messo in scena come un attore di teatro, il quale non parla ma "recita" un testo già scritto da quella enunciazione prima e fondante". Ciò che genera il linguaggio di questo "Io soggetto dell' enunciato" è la relazione logico-sequenziale di miliardi di informazioni acquisite e gestite sulla base della frequenza di "similitudini" tra nomi e cose, concatenate tra loro in modo infinito¹. La condizione di possibilità di definire e affermare il "vero" in ciò che viene enunciato sta nella scelta della posizione mediana rispetto a quelle singole degli elementi che entrano nel concatenamento generato.

Ne deriva una simulazione di dialogo intelligente tra macchina e umano in cui il linguaggio lega in modo indissolubile funzionalità tecnologica delle macchine e condizione dell' esperienza umana. Lo descrive molto bene Guattari in *Caosmosi*.

Le macchine tecnologiche dell' informazione e della comunicazione operano nel profondo della soggettività umana, non solo per quanto concerne i suoi ricordi, la sua intelligenza, ma anche la sua sensibilità, i suoi affetti, i suoi fantasmi inconsci.

Per acquisire sempre più vita, le macchine richiedono, in cambio, sempre più vitalità umana astratta [...] La progettazione informatica, i sistemi esperti e l' intelligenza artificiale inducono a pensare, tanto quanto ci sottraggono dal pensiero ciò che è essenzialmente solo uno schema inerziale (Guattari).

Definire la soggettività che si produce nella nuova "forma" è e deve essere, ancora una volta, il punto apicale del lavoro che ci conduce a indagare che tipo di discorso il soggetto mette in campo su se stesso, quale rapporto di forze, quale sistema di credenze, visioni, rappresentazioni, saperi producono la "verità" a cui quella soggettività è strettamente collegata (Rota).

Un progetto, questo, che ci porterà molto lontano ma da cui non possiamo sottrarci, pena una comprensione molto corta di cosa rappresenti AI nella sua più completa potenza di incidere sul mercato del lavoro mondiale. Pensare di capire cosa significhi realmente AI limitandoci al suo impatto sul lavoro di giornalisti, scrittori, sceneggiatori, ingegneri e architetti o sulle vite in senso lato nel nostro ricco Nord del pianeta è quanto meno riduttivo. *"In squallidi Internet café, in uffici affollati o a casa, annotano le masse di dati di*

¹ Mi sembra si presentino due movimenti nel linguaggio che segue la fine del dominio dell' uomo come oggetto e soggetto di conoscenza e il sorgere del "nuovo composto uomo-macchina". Da un lato, il superamento della sua finitudine e della "positività del suo sapere" tende verso un infinito e indefinito "sistema di simboli che dissolv[e] la vecchia opacità dei linguaggi storici" (Foucault, p. 338). Per fare questo, d' altro lato, il linguaggio necessita della funzionalità che aveva nel periodo pre-classico del XVI secolo, basata su una similitudine diretta tra le parole e ciò che esse designano, il cui senso si produce nella sequenza infinita delle somiglianze. Questo doppio movimento mi sembra essere alla base del concatenamento macchinico che sostiene AI e il linguaggio che quell' io descritto da Ronchi simula.

cui le aziende americane hanno bisogno per addestrare i loro modelli di intelligenza artificiale. I lavoratori distinguono i pedoni dalle palme nei video usati per sviluppare gli algoritmi per la guida automatica; etichettano le immagini in modo che l'intelligenza artificiale possa generare rappresentazioni di politici e celebrità; modificano pezzi di testo per garantire che i modelli linguistici come ChatGPT non sfornino parole incomprensibili. Secondo stime informali del governo, più di 2 milioni di persone nelle Filippine svolgono questo tipo di 'lavoro di massa', come parte del vasto sottobosco di IA. Sebbene si pensi spesso all'intelligenza artificiale come a un apprendimento libero dall'uomo, in realtà la tecnologia si basa sull'impegno intensivo di una forza lavoro diffusa in gran parte del Sud globale e spesso soggetta a sfruttamento". Questo riporta l'articolo di Rebecca Tan e Regine Cabato sul *Washington Post*. L'estrattivismo nei paesi del Sud del pianeta, sotto forma di depauperamento di territori vastissimi delle loro risorse o dei corpi dei giovani e delle loro abilità cognitive, continua a essere il carburante a basso costo del motore che spinge sempre più in avanti (oltre i confini del pianeta, come abbiamo visto) la capacità del capitale di riprodursi in una sorta di "rivoluzione permanente" (Mezzadra, Neilson).

Sul nostro lato privilegiato del pianeta i problemi sono, almeno in parte, diversi, ma altrettanto importanti: quali implicazioni nel mondo del lavoro la forma-AI avrà nello "sganciamento rispetto all'economia del lavoro umano", come già detto, è tutto da vedere, tutto ancora da scrivere. In termini generali, si può dire che lo scenario, lungi dall'essere caratterizzato dalla sostituzione dell'essere e del lavoro umano con le macchine, prevede quello che Antonio A. Casilli descrive in termini di "mettere quelle 'macchine' che sono gli esseri umani in condizione di eseguire meccanicamente le istruzioni senza difficoltà o dubbi. Il programma di ricerca dell'intelligenza artificiale non può pertanto essere dissociato da una certa forma di cibernetica sociale, cioè l'arte di controllare gli esseri umani e di disciplinare l'esecuzione delle loro attività" (Casilli).

Il conflitto, perché poi alla fine dei conti questo ci interessa, dovrà assumere forme che oggi vediamo solo in forma poco più che embrionale: il vivente, più che il lavoratore, dovrà essere considerato il soggetto centrale, lo spazio di vita, più che l'ambito lavorativo, il contesto in cui evidenziare le contraddizioni da trasformare in rivendicazioni. Le pratiche collettive che assumeranno un senso pieno di resistenza (qualunque sia il significato che si vuole dare a questo termine) ai nuovi dispositivi che sempre più prenderanno forma dovranno trovare, come scrive Sergio Fontegher Bologna, nel mutualismo, cioè dove il soggetto "ritrova la solidarietà, [il luogo] dove si può rifugiare per rendere tollerabile la sua esistenza".

Bibliografia

Riporto i riferimenti dei testi citati, dove possibile nella loro versione digitale a libero accesso.

S.F. Bologna, *La fine del lavoro come la fine della storia?* Asterios, Trieste, 2019

- F. Cimatti, Il corpo, infine, *Doppiozero*, <https://www.doppiozero.com/guattari-il-corpo-infine>, 26 Gen. 2023
- G. Deleuze, *Il potere, corso su Michel Foucault (1985-86) /2*, Ombre Corte, Verona, 2018.
https://www.webdeleuze.com/cours/foucault_pouvoir
- R. Esposito, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*. Einaudi, Torino, 2002
- M. Foucault, *Le parole e le cose. Per un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano, 1967-1980
- F. Guattari, *Caosmose, um novo paradigma estético*, Editora 34, São Paulo, 1992
https://monoskop.org/images/0/03/Guattari_Felix_Caosmose_Um_novo_paradigma_estetico.pdf *Caosmosi*, Mimesis, Milano, 2020
- P. Macherey, *In a materialist way*, London, NY, Verso, 1998 <https://dokumen.tips/download/link/in-a-materialist-way.html>
- S. Mezzadra, B. Neilson, Mutazioni del capitalismo globale. Un'analisi congiunturale, *Euronomade*, Agosto 2023, http://www.euronomade.info/?p=15663&fbclid=IwAR34iCdi_x3aJ3dy6bGwwjFmikYgYCcRqq18I8Dup7JYtzKDQ6U0YTDOD34
- A. Negri, L'agire comune e i limiti del capitale, *Euronomade*, nov. 2013
<http://www.euronomade.info/?p=1075>
- R. Ronchi, Chi è AI? *Doppiozero*, <https://www.doppiozero.com/chi-e-ai>, 10 mag. 2023
- R. Tan, R. Cabato, Behind the AI boom, an army of overseas workers in 'digital sweatshops', *Washington Post*, 28.08.2023, <https://www.washingtonpost.com/world/2023/08/28/scale-ai-remotasks-philippines-artificial-intelligence/>
- S. Rota (a cura di), *La fabbrica del soggetto. Ilva 1958-Amazon 2021*, Sensibili alle foglie, Roma, 2023
- V. Safatle, Sobre vampiros e capital, *RevistaCult*, lug. 2023, <https://revistacult.uol.com.br/home/sobre-vampiros-e-capital/>

Gli autori

Annelisa Alleva è nata a Roma, dove vive. Ha pubblicato le raccolte di poesia: *Mesi, Chi varca questa porta e altre poesie, Lettera in forma di sonetto, Astri e sassi, Aria di cerimonia, L'oro ereditato, Istinto e spettri, La casa rotta, Caratteri*. Sta per uscire *Dita di vetro*, in italiano e in inglese. È tradotta in inglese (*Selected poems*), russo (*A memoria/Naizust'*) e spagnolo (*La casa rota y otros poemas*). Ha tenuto molte letture in Italia e all'estero. Ha tradotto classici dal russo – Puškin e Tolstoj – e curato un'antologia di poeti russi contemporanei. Come saggista ha pubblicato *Lo spettacolo della memoria*. Ha vinto il Premio Viareggio giuria, Leric Pea, Russia-Italia, Sandro Penna, Bella Achmadulina.

Francesco Biagi ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze politiche con indirizzo in Storia del pensiero sociologico presso l'Università di Pisa (Italia) nel 2018. Attualmente è ricercatore di teoria sociologica presso il CIAUD (Centro di Ricerca di Architettura, Urbanistica e Design) della Facoltà di Architettura di Lisbona. Inoltre, è ricercatore collaboratore dell'Istituto di Storia Contemporanea della Facoltà di Scienze Sociali e Umane della Universidade NOVA di Lisbona e del laboratorio associato IN2PAST per la ricerca e l'innovazione in patrimonio, arti, sostenibilità e territorio. Ha pubblicato le monografie: "Henri Lefebvre: Una teoria critica dello spazio" (Jaca Book, Milano, 2019) e "Henri Lefebvre's Critical Theory of Space" (Palgrave Macmillan, Londra, 2021). Ha curato le edizioni italiane di due volumi di Lefebvre: "Espace et politique: Le Droit à la ville II" e "La pensée marxiste et la ville".

Carlo Boassa è nato a Cagliari nel 1970, attualmente vive a Pistoia. Dopo aver conseguito un Dottorato in Letterature comparate, ha lavorato come editor. Ha pubblicato tre libri di poesia: *Un quaderno* (1989), *Autovita* (1991), entrambi finalisti al premio

“Giuseppe Dessì”, e *Gli occhi* (1993). Quattro suoi componimenti sono stati pubblicati nel portfolio dei finalisti “*I miosotis*” al “Premio di letteratura G. Mazzacurati e V. Russo”, Edizione 2006. Suoi versi dalla raccolta inedita *Legato* sono apparsi nell’antologia *InVerse 2021 – Italian Poets in Translation* (John Cabot University Press) e sulla rivista “Avamposto” (Serie I – n. 3 – giugno 2023). Un quarto libro dal titolo *Dalla buca – speranze suggerite* è in corso di pubblicazione presso AnimaMundi Edizioni.

Francesco Bugli (Ponte dell’Olio, 1991) laureato in scienze filosofiche all’Università di Bologna con una tesi su Karl Marx e l’ecologia. Attualmente svolge un dottorato di ricerca all’Università degli studi della Repubblica di San Marino, presso la Scuola Superiore di Studi Storici, con un progetto sulle fonti scientifiche di Marx e l’Antropocene. È delegato sindacale per la sigla Slang-Usb, organizza il settore turistico, comparto in cui ha lavorato per molti anni.

Sergio Cicalò (Cagliari, 1970) ha insegnato Lettere nei licei e ora insegna nel carcere di Cagliari-Uta. Dopo un libro giovanile e un lungo silenzio editoriale, negli ultimi anni ha ripreso a pubblicare poesia in italiano e in sardo. Suoi testi sono usciti nelle riviste «Smerilliana», «Avamposto» e «Gradiva. International Journal of Italian Poetry». La raccolta di poesie in sardo campidanese *Passionis* ha vinto il Premio nazionale di poesia in dialetto e lingue minoritarie Città di Ischitella – Pietro Giannone 2022 ed è stata pubblicata dalle Edizioni Cofine, Roma. La raccolta di poesie in italiano *Gli occhi chiusi e lo specchio* è stata pubblicata dalle Edizioni Marco Saja, Milano, 2023.

Mino Conte è laureato in Filosofia, Dottore di Ricerca in Pedagogia e Scienze dell’Educazione. È Professore Associato presso l’Università di Padova. È titolare dell’insegnamento di Filosofia dell’Educazione. Già Presidente del Corso di Studi Laurea magistrale in Scienze Umane e Pedagogiche, ha fatto parte del Comitato Ordinatore del Corso di Laurea magistrale interclasse in “Culture, Formazione, Società Globale”. È membro del Comitato Editoriale della rivista «*Studium Educationis*» e del gruppo di ricerca dell’Ateneo di Padova “Next Generation Global Studies”. I suoi ambiti di ricerca riguardano lo studio delle implicazioni etico-antropologiche dell’agire educativo, l’impatto dei vecchi e nuovi media sulla condizione umana, l’analisi delle questioni epistemologiche sottese alla ricerca in ambito educativo, la Teacher Ethics, l’analisi delle politiche educative e delle istituzioni scolastiche contemporanee. Tra le sue pubblicazioni segnaliamo: *Emilio nella Rete. Educazione e nuove tecnologie*, 2003; *Ad altra Cura. Condizioni e destinazioni dell’educare*, 2006; *Immagini della persona. Adolescenti, tv, educazione*, 2009; *La forma impossibile. Introduzione alla filosofia dell’educazione*, 2016; *Didattica Minima. Anacronismi della scuola rinnovata*, 2017; *Etica per un educatore*, 2023.

Riccardo Ferrari (Genova, 1972) insegnante e dottore di ricerca in “Scienze dell’antichità e filologico-letterarie” presso l’Università di Genova. Si è occupato in

particolare della figura di Furio Jesi attraverso la co-curatela della rivista *Ticontre*, sezione monografica su Furio Jesi, n. 4, 2015; il saggio “Il maestro e l’allievo”, in Furio Jesi, *Riga*, a cura di Marco Belpoliti e Enrico Manera, Milano, Marcos y Marcos, 2010; la curatela di *Nuova Corrente*, “Furio Jesi. La scrittura del mito”, Genova, Tilgher, settembre 2009.

Gianfranco Ferraro è nato a Messina, Italia. La sua attuale ricerca si concentra sulle forme di conversione, studiate attraverso diversi punti di osservazione (filosofici, letterari, teologici, politici), in particolare attraverso l’approccio di Michel Foucault e Pierre Hadot. Sull’argomento ha scritto diversi saggi riguardanti in particolare Foucault, Nietzsche, la storia del pensiero utopico, e sta anche lavorando a un volume teorico. Attualmente coordina la linea di ricerca tematica su “Conversione, educazione e utopie pedagogiche globali” presso il Centro di Studi Globali dell’Universidade Aberta (Lisbona, Portogallo), dove è anche dottorando in Studi Globali con un progetto di ricerca sulla radici antiche e l’influenza moderna degli “Esercizi spirituali” di Ignazio di Loyola. In precedenza ha studiato Filosofia in Italia (Pisa; Lecce) in Francia (EPHE, Parigi), dove ha conseguito il dottorato di ricerca in Filosofia con una tesi sulla nozione di ascesi in Nietzsche, Weber e Foucault. È fondatore e direttore editoriale della rivista internazionale *Thomas Project: A Border Journal for Utopian Thoughts*. Ha co-curato (con Marta Faustino) i volumi *The Late Foucault. Ethical and Political Questions* (Bloomsbury: London-New York, 2020), e *Rostos do si. Autobiografia, Confissão, Terapia* (Vendaval: Lisboa, 2019), (con António Caeiro) il libro *Formas de conversão. Filosofia, política, espiritualidade* (Abysmo: Lisboa, 2023). Sta coordinando (con José Eduardo Franco) una *Storia Globale delle Utopie*. Ha inoltre tradotto in italiano opere della tradizione utopica moderna e contemporanea.

Elena Komissarova è una violinista, e dal 1998 al 2023 è stata strumentista presso l’Orchestra Metropolitana di Lisbona e docente presso l’Academia Nacional Superior de Orquestra (AMEC, Lisbona). Attualmente fa parte del gruppo di ricerca guidato da Raquel Henriques da Silva, presso l’Istituto di Storia dell’Arte (IHA-FCSH) dell’Universidade Nova di Lisbona, che realizza un inventario dell’opera della pittrice Aurélia de Sousa (1866-1922) destinato al Catalogo ragionato. Elena Komissarova è stata membro del comitato scientifico del Congresso Internazionale *Aurélia de Sousa. Mulheres Artistas em 1900*, organizzato dall’Istituto di Storia dell’Arte (IHA) della Facoltà di Scienze Sociali e Umane dell’Universidade Nova de Lisboa (FCSH NOVA), dal Museo Nazionale di Soares dos Reis (MNSR, Oporto) e dal Municipio di Matosinhos, svoltosi nell’aprile 2023, nelle città di Oporto e Matosinhos, partecipa a convegni e conferenze nella sua area di ricerca e ha pubblicato articoli su riviste portoghesi e internazionali. Sta lavorando a una tesi di dottorato intitolata “A manifestação pictórica de Intertextualidade num estudo de obras seleccionadas de Aurélia de Souza (1866-1922), Elena Kiseleva (1878-1974) e Sonia Delaunay (1885-1979)”.

Luca Lenzini (Firenze, 1954) ha dedicato studi e commenti all'opera di Vittorio Sereni, Franco Fortini, Guido Gozzano, Giovanni Giudici, Attilio Bertolucci, Alessandro Parronchi, Giuliano Scabia e altri autori novecenteschi, non solo italiani. Ha diretto la Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena dal 1989 al 2021 ed è coordinatore del Centro di ricerca interdipartimentale Franco Fortini. È membro della redazione di *Altraparola*.

Luca Lupo (Bologna, 1966) è professore associato di Filosofia morale presso l'Università della Calabria – Dipartimento di Studi Umanistici – dove insegna Istituzioni di Etica, Etica delle forme di vita ed Etica e psicoanalisi. I suoi interessi di ricerca e le sue pubblicazioni si concentrano soprattutto sul pensiero di Friedrich Nietzsche e sui rapporti tra etica e psicoanalisi. Luca Lupo è membro del Seminario Permanente Nietzscheano (Istituto Italiano di Studi Germanici), del Comitato scientifico del Gruppo di ricerca Hypernietzsche, del Laboratorio di Ricerche Filosofiche e Psicoanalitiche "Antigone" dell'Università della Calabria, dell'Accademia per la Formazione (APF), della Comunità Internazionale di Psicoanalisi (CIP).

Alvise Marin, ha insegnato filosofia e si è occupato di formazione politica. La sua ricerca si svolge attorno alla questione del soggetto, tra arte, psicoanalisi e pensiero filosofico. Si interessa anche di pensiero critico economico politico. Organizza presentazioni di libri e convegni. È membro del comitato veneziano della Società della cura. Pubblica su *Altraparola*, *Rizomatica*, *Comune-info* e *artemagazine*.

Andrea Luigi Mazzola è dottore di ricerca in Discipline Filosofiche presso la Scuola Normale Superiore. Da sempre interessato alle intersezioni tra pensiero filosofico, manifestazioni artistiche e critica sociale, si è formato sui testi di Hegel e di Marx approfondendone criticamente i rapporti. Si è occupato di filosofia della musica, studiando il pensiero di Theodor W. Adorno, Arnold Schönberg e Thomas Mann, e negli ultimi anni si è sempre più interessato all'analisi critica di fenomeni artistico-musicali contemporanei. Ha pubblicato recensioni e articoli di critica cinematografica sulle riviste *Il Ponte* e *Rifrazioni*. Attualmente è cultore della materia in Storia della Filosofia presso l'Università Kore di Enna.

Luca Morganti è architetto. Durante la formazione universitaria ha frequentato l'ILAUD con Giancarlo de Carlo e Peter Smithson. Dopo la laurea a Firenze ha studiato alla ETSAB di Barcellona. Ha scritto e curato tra gli altri: *Lo spazio del libro* (2013); *Rem Koolhaas come narratore della crisi* in N. Di Nunzio, S. Jurisic, F. Ragni *La parola mi tradiva. Letteratura e crisi* (2017); *Gino Zani. L'ingegnere, l'architetto, lo storico* (2018). Recentemente ha pubblicato *Dieci pilastri nel giardino d'Europa. Stefano Boeri a San Marino* (2021).

Francesco Nappo nasce a Napoli nel 1949 ed attualmente insegna Italiano e Storia

nelle scuole superiori. Le sue raccolte di poesia sono *Genere* (Quodlibet, 1996); *Poesie* (Quodlibet, 2007); *I passeri di fango* (Quodlibet, 2018).

Mario Pezzella ha insegnato Estetica ed Estetica del Cinema in diverse università italiane e straniere. È attualmente direttore della rivista *Altraparola* e redattore della rivista *Il Ponte*, per la quale cura la rubrica cinematografica e collabora col Centro per la Riforma dello Stato. Tra le sue pubblicazioni recenti: *La memoria del possibile* (Milano 2009), *Insorgenze* (Milano 2014), *Le nubi di Bor* (Arezzo 2016), *La voce minima* (Roma 2017), *Altrenapoli* (Torino 2019). Insieme ad A. Tricomi ha curato il volume *I corpi del potere. Il cinema di Aleksandr Sokurov* (Milano 2012); ha curato inoltre i numeri speciali del *Ponte*: *La Repubblica dei beni comuni* (2013), *Gli spettri del capitale* (2014) e *Il tempo del possibile: l'attualità della Comune di Parigi* (insieme a Francesco Biagi e Massimo Cappitti, 2018).

Stefano Rota, ricercatore indipendente e lavoratore nomade. Gestisce il blog di “Transglobal”. Ha pubblicato recentemente con altri autori *La (in)traducibilità del mondo* (Ombre Corte, 2020) e ha contribuito a F.O. Dubosc (a cura di) *Lessico della crisi e del possibile* (SEB27, 2019). La sua ultima pubblicazione è: *La fabbrica del soggetto. Ilva 1958-Amazon 2021* (Sensibili alle foglie, 2023). Collabora saltuariamente con riviste online italiane e lusofone.

Pietro Saitta è professore ordinario di Sociologia Generale presso l'Università degli Studi di Messina. Ha insegnato e condotto ricerca presso istituzioni italiane e internazionali. Si è occupato, in una prospettiva prevalentemente etnografica, di questioni urbane, disastri, ambiente, controculture e criminologia critica. Tra i suoi volumi più recenti: *Violenta Speranza. Trap e riproduzione del “panico morale” in Italia* (Ombre Corte 2023); *Populismo urbano. Autoritarismo e conflitto in una città del Sud (Messina 2018-2022)* (Meltemi, 2022); *The Endless Reconstruction and Modern Disasters. The Management of Urban Space Through an Earthquake – Messina 1908-2018* (con D. Farinella, Palgrave MacMillan, New York, 2019); *Prendere le case. Fantasma del sindacalismo in una città ribelle* (Ombre Corte, 2018); *Criminologie critiche contemporanee* (con C. Rinaldi, a cura di; Giuffrè Francis Lefebvre); *Resistenze. Pratiche e margini del conflitto nel quotidiano* (Ombre Corte, 2015); *Quota zero. Messina dopo il terremoto: la ricostruzione infinita* (Donzelli, 2013).

Ruggero Savinio è nato a Torino nel 1934. Dopo aver frequentato la Facoltà di Lettere a Roma, ha soggiornato a lungo a Parigi (1958-1961). La sua ricerca, svolta generalmente in cicli di opere, è segnata da una costante interrelazione e compenetrazione di colore, luce e materia, che generano spazi e figure, presenze incombenti e allo stesso tempo sfuggenti, evocative ed enigmatiche. Nel 1986 ha ottenuto il Premio Guggenheim per un artista italiano; è stato invitato alla Biennale di Venezia nel 1988 e nel

1995 con una sala personale e ha presentato le sue opere in numerose mostre antologiche, tra cui Sala Viscontea del Castello Sforzesco a Milano nel 1999, Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma nel 2012, Accademia Nazionale cinese di pittura a Pechino nel 2018, e Palazzo Reale di Milano nel 2022. Ha scritto numerosi libri, fra i quali i più recenti sono: *Il cortile del Tasso* (Quodlibet, Macerata 2017) e *Il senso della pittura* (Neri Pozza, Milano 2019).

Alessandro Simoncini insegna Filosofia Politica all'Università per Stranieri di Perugia. Tra le sue recenti pubblicazioni: *Società della merce, spettacolo e biopolitica neoliberale*, Milano, Mimesis, 2022; *Populism and neoliberalism. Notes on the morphology of a «perverse alliance»*, in "Interdisciplinary Political Studies", 2, 2021; *Sul buon uso foucaultiano di Marx. Corpi e anime docili tra Surveiller et punir e La société punitive*, in A. Gabellone, G. Preite (a cura di), *Karl Marx. Eredità teoriche e nuove prospettive analitiche*, Pisa, Pacini, 2022; *Sulla «guerra giusta»*. Note genealogiche, in "Altraparola", 8, 2023.

Antonio Tricomi insegna *Discipline letterarie* negli Istituti di istruzione secondaria di II grado. Tra i suoi libri: *La Repubblica delle Lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia contemporanea* (Quodlibet, Macerata 2010); *Fotogrammi dal moderno. Glosse sul cinema e la letteratura* (Rosenberg & Sellier, Torino 2015); *Cronache letterarie* (Galaad, Giulianova 2017); *Pasolini* (Salerno, Roma 2020); *Epidemic. Retroversioni dal nostro medioevo* (Jaca-Book, Milano 2021); *Macerie borghesi. Genealogie letterarie del presente* (Rogas, Roma 2023).

Alberto Zino, psicanalista e scrittore, dal 1979 a Firenze e a Empoli. Allievo di Aldo Rescio, ha fondato nel 1975 il Collettivo Freudiano di La Spezia e nel 1980 la Scuola Psicanalitica Freudiana di La Spezia e Firenze. Ha svolto attività didattica e ricerca nelle Facoltà di Filosofia e Psicologia delle Università di Pisa e Firenze. Dal 1992 tiene a Firenze il Seminario di Psicanalisi Critica. Analista didatta e conduttore di gruppi per la formazione degli psicanalisti. Ha diretto la Rivista web Psicanalisi Critica (Edizioni ETS). Socio fondatore della Comunità Internazionale di Psicoanalisi, ne dirige la Rivista ("Comunità Psicoanalitica"), per le Edizioni ETS. Ha pubblicato saggi e libri, tra cui *L'incertezza delle voci. Per una psicanalisi dello sviluppo*, 2002; *Psicanalisi e filosofia. Il male*, 2004; *Vita comune. Per un'etica, Freud*, 2005; *Lo spaesamento e il testimone*, 2006; *La passione dell'Altro*, 2008; *Salvo a parlarne. Storia di Elle*, 2009; *Frammenti di fondazione per la psicanalisi critica*, 2010; *La condizione psicanalitica*, 2012; *Appena emersi, un luogo*, in Nancy, Blanchot e al., "Scritture della creazione", 2013; *Il panico e la sorgente. Psicanalisi, DSM e altre domande*, 2014; *Orchidee sparse per dono in un prato morto*, in Aa. Vv., "Celan e Heidegger" (Press & Archeos, 2017); *Necessità della psicanalisi*, 2019. Ha curato per ETS il volume collettivo *Derrida, Blanchot, Kafka tra psicanalisi e filosofia* (2016) e Lacoue-Labarthe, Nancy, *Il panico politico* (2017). È membro della redazione di *Altraparola*.