

FATA

MORGANA

ISSN 2532-487X

web



FATA
MORGANA
web

Fata Morgana Web

Febbraio 2019

ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

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

Caporedattori: Massimiliano Coviello, Nausica Tucci

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

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

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

Web design and graphic concept: Deborah De Rosa

Page Layout: Caterina Martino

Social media manager: Loredana Ciliberto

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

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

INDICE

FIVE BOOKS, BUT ABOVE ALL BAZIN Roberto De Gaetano	5
COS'È UN CORPO? FREUD CONTRO LACAN Felice Cimatti	9
DESIDERI AL LIMITE Fabio Domenico Palumbo	14
L'UNIVERSO INFINITO DELLA PULSIONE Gianluca Solla	19
I LIMITI DELL'IMMAGINE Dario Cecchi	24
DUE ANIME IN UN CORPO (ATIPICO) Luca Venzi	28
PARLARE DI NAPOLI, METTERE IN SCENA I QUARTIERI Stefano De Matteis	32
SEI PARETI PER MIMMO ROTELLA Bruno Di Marino	37
UNA STORIA DI AMORE E DI FORZA Ilaria Piperno	41
ELOGIO IN 10 PUNTI DI BANDERSNATCH Pietro Montani	45

L'ORDINE DEI DISCORSI

Five books, but above all Bazin

Roberto De Gaetano

The books through which think and love cinema.

Italian scholars, critics, and filmmakers have been asked by *Fata Morgana Web* on the five books that have marked their knowledge and their love for cinema. Bazin, Deleuze, Truffaut, Eizenstein, and Pasolini were the most voted authors. Theirs are the classics that have contributed the most and in the richest and most complex fashion to the field of Film Studies.



Asked by *Fata Morgana Web* on the five books that have marked their knowledge and their love for cinema, scholars, critics and Italian filmmakers have chosen their *livres de chevet*, often arguing the reasons for their selection. What has emerged, beyond the peculiar and sometimes happily curious choices of each participant? Let us try to summarize in some points what comes out of the ranking of the first five books and the overall choices, which represent something that goes far beyond a mere question of preference:

When we get to the point and try to circumscribe the perimeter of a territory that has been studied and loved (and that we continue to study and love), this operation tends to return to the “classics”. The classic is not what establishes the canon, but it is what conveys that territory in the richest, most complex, and therefore vital, way. It is therefore a return that opens to the future. This is the meaning of the presence, among the five most voted books, of André Bazin (*What is cinema?*, 25 votes), of the two volumes of Gilles Deleuze on cinema (*The Movement-Image* and *The Time-Image*, 14 votes), of Truffaut (*Truffaut, Hitchcock*, 13 votes), Eizenstein (*Non-Indifferent Nature*, 10 votes), and Pasolini (*Heretical Empiricism*, 7 votes). Although many other “classics” have been voted, starting with Epstein and Balázs.

Beyond those caused by contingencies and fads, what seems to remain is an ontological question, too quickly dismissed in favour of

“functional” (how does cinema work in new contexts? Which devices does it actualize?) or eschatological (will cinema live or die?) ones. The relevance of these questions can remain so if and only we consider them as ways of expression of the ontological question: what is cinema? This is not only what Bazin and Deleuze asked themselves, but also Pasolini (the only Italian who entered in the first five) and Ejzenštejn (although in the latter case - unlike the other three - ontology digresses in anthropology).

Thinking and writing about the cinema means interweaving cinema to films. Directors and critics do it by destiny and profession: they have been indeed the most voted. There is a clear dominance of texts of poetry, breviaries, memories, reflections on cinema by filmmakers (beyond the first five, we find Bergman's *The Magic Lantern* with 6 votes, but also Epstein, Bresson, Godard), and by critics (besides Bazin, Serge Daney with 7 votes, however distributed on more books). On the other hand, however, there are only a few texts of a general theoretical nature in which the film is taken care of only as an exemplary object, or is drowned in unlimitedly extended categories (such as, for example, that of the visual).

And again, two texts (with 4 votes each) that read two fundamental national cinematic traditions respectively, such as the American and Italian one: Michael Wood's *America in the Movies*, and *L'avventurosa storia del cinema italiano*, edited by Fofi and Faldini. Among the curious choices are those of who opted for novels or narratives, confirming that the key to the understanding of an art can also (although I would say often) come from other arts. But all this still does not capture what is the *predictably disruptive* element of this vote. A book and an author stands out in particular: André Bazin with *What is the cinema?* and his 25 votes (more than 50% of the 42 participants).

Why Bazin? Why still Bazin (to whose tradition belong, to remain to the first five books, also Truffaut and Deleuze)? Why Bazin again, when his *Écrits complets* are being released in these days (and will be presented tomorrow at the conference in Palermo) and an issue of “Critique” is being dedicated to him?

This is the real question, which we will briefly try to answer. If the cinema has also been influenced by the debates and speeches about it, in the key moment of cinematic modernity, after World War II, after the war ravages and dictatorships, Bazin was able to adopt modern cinema and to place it in a symbolic tradition in which the novelty of the expressive forms met the essence of cinema *tout court*. An aesthetic expressed an ontology: *the realism of the forms expressed the ontological realism of the cinema*. Bazin's reading of Neorealism revealed, for example, how the extraordinary novelty of Italian cinema of the time lay in the ability to

restore reality in all its density, opacity, randomness and concreteness. Such conveyement of reality determined a gap with the abstract *decoupage* of classical cinema and realized what was the specific strength of cinema: giving the word to the world as a world, to the fact that «the world is, quite simply, before it is something to be condemned» (Bazin 2004, vol. 2, p. 21).

If the truth of an art (like of an individual) emerges in the middle, at the stage of maturity, it is precisely at the turning point after World War II, in a critical historical and social context, that we see the truth of cinema emerge through the contingency of a new form, in the gap between what had preceded it (“abstraction”, “expressionism of the montage and image”), and what until then had emerged only through karstic form (in Stroheim, Murnau, Renoir). This truth – should be reiterated – lies beyond the dramatic balance of the genres or the symbolism of the forms. It lies in the revelation of a real singular that appears in films as a *deviation* (between an image and the other, the visual and the sound) and as the questioning of the action, replaced by the wandering and the clairvoyance of characters whose gaze on the world intercedes that of the author (according to Deleuze).

«Today [and we are at the beginning of the fifties] we can say that at last the director *writes* in film. [...] The film-maker is no longer the competitor of the painter and the playwright, he is, at last, the equal of the novelist» (Bazin 2004, vol. 1, pp. 39-40). Focusing on the powerful but “not true” character of classic cinema, in the “weakness” of modern cinema (not only in the “poverty” of Neorealism but also in Welles’ aesthetics of the un-finished) Bazin saw the emergence of a truth of the cinema entrusted to the “writing” of things, to *a gesture that meets, contemplates and thereby establishes the world*, regardless of any representative model.

Regardless of the Aristotelian “ontology of praxis” (used by the American schools of screenplay), and through a (alternative) “bergsonienne” ontology of reality and duration, as he will say referring to *Le Mistère Picasso*, such new cinematic ontology, resumed and radicalized years later by Deleuze, not only defines an alternative model to the “practical” one, but also what the cinema has of more specific: the truth that inhabits the film and that presents itself beyond the story and the action told. The case of the child in *Bicycle Thieves* remains exemplary: «Remove him, and the story remains much the same», he writes (Bazin 2004, vol. 2, p. 53). However, he adds, the meaning of the film would radically change, the story of the robbed worker would lose all its “ethical and moral dimension” (conveyed by the child’s gaze on what happens) and would become a mere social drama.

To conclude, Bazin not only holds “the whole cinema” together, in the transition from the classical period to modernity, but also shows the difficult and contrasting emergence of its truth. And he does this in a close-bodied body with the film. Bazin is not just a critic, therefore, and he is much more than a theorist. Bazin – as well as who followed him in the tradition of the “Cahiers” – is the one who largely *made the cinema be what it is*. He adopted and led it into its adult phase, making it different, rich and complex, opposing those who continued to consider it as an infant and placed it under strict ideological categories (think of the reading of Neorealism made by much of our most authoritative critics of the time). For this reason, we continue to love his work, to read it and to quote from it (even if in some cases we thought of it as an obsolete object). And for this reason we hope that, at least now, some courageous publisher will have the desire and the strength to translate his *Écrits complets*. It would not only be a tribute to the greatest film critic, but to cinema as an art and form of expression that fully concerns our lives and our present.

Riferimenti bibliografici

- A. Bazin, *What is cinema?*, University of California Press, Berkeley 2004.
G. Deleuze, *Cinema 1. The-Movement Image, Cinema 2. The Time-Image*, Bloomsbury, London 2013.
S. Eisenstein, *Nonindifferent Nature*, Cambridge University Press, Cambridge 1987.
P.P. Pasolini, *Heretical Empiricism*, New Academia Publishing, Washington 2005.
F. Truffaut, *Hitchcock*, Simon & Schuster, New York 1985.

Cos'è un corpo? Freud contro Lacan

Felice Cimatti

Per un nuovo materialismo. Presupposti antropologici ed etico-politici di
Roberto Finelli.

In the chapters that make up the new book by Roberto Finelli, an original philosophical proposal based on a bio-psychoanalytical vision of the connection between body and mind in the human being can be appreciated. The aim is to create a new materialistic social ethics beyond the old historical materialism.



Nel tempo dell'economia finanziaria, del lavoro immateriale, del *cloud*, delle relazioni virtuali sui social, che cos'è, davvero, un corpo umano? Più propriamente, di che cosa è fatto un corpo? Di carne e sangue, risponderà un materialista intransigente, di che cos'altro deve essere fatto? È vero, sicuramente, non c'è corpo senza carne e sangue (anche se sempre più carne e sangue saranno artificiali; il futuro della nostra specie è OGM), non potrebbe essere diversamente; tuttavia forse carne e sangue non bastano a fare di un corpo animale un corpo umano, cioè un corpo capace di partecipare alle attività tipicamente umane come ad esempio andare al cinema, raccontare una storia attorno al fuoco di notte, innamorarsi, pregare, leggere un libro, giocare con una *playstation*, rapinare una banca e così via. Allora carne e sangue, ma anche qualcos'altro. Si tratta di un problema rilevante perché per immaginare una politica in grado di affrontare i problemi del presente occorre anche immaginare una antropologia che sia adeguata a questi tempi. E quindi, di nuovo, di che è fatto il corpo umano?

Roberto Finelli affronta questo problema (insieme a molti altri, a cui accenneremo soltanto), nel suo ultimo libro, *Per un nuovo materialismo. Presupposti antropologici ed etico-politici* (Rosenberg & Sellier, 2018). Si tratta di un libro ambizioso, come esplicita lo stesso titolo, che fa i conti, in particolare, con la psicoanalisi. È un merito di Finelli prendere sul serio

l'immagine che la psicoanalisi restituisce della natura umana. Parlare oggi di "natura umana" così come se ne sarebbe potuto parlare prima di Freud non è solo ingenuo, ma anche semplicemente sbagliato. Finelli deve occuparsi della psicoanalisi perché l'obiettivo del suo libro è provare a «ricongiungere vita e politica» (Finelli 2018, p. 9), cioè appunto biologia (la natura umana) e cultura (la politica). Vita e politica che nel nostro tempo, invece, si allontanano sempre di più.

Per Finelli, infatti, il mondo contemporaneo è segnato da uno «svuotamento del mondo del concreto da parte di un vettore impersonale di realtà, qual è l'accumulazione di ricchezza astratta, che consegna il nostro modo di vivere sociale e la nostra esistenza personale a un elevato grado di esterioresità e di superficializzazione» (*ivi*, p. 13). È questa la posta in gioco: una vita umana che non sia resa del tutto incorporea e artificiale. Si tratta allora di immaginare una politica che sia capace di restituire un corpo, cioè una vita, all'esistenza umana. Ma corpo significa desideri, emozioni, affetti. Di questo si occupa appunto la psicoanalisi, la pratica del corpo inconscio, al di qua del linguaggio e della ragione.

Partiamo, per esempio, dalla ricostruzione del volto di questa donna (immagine sopra), della specie *Homo sapiens*, vissuta circa 50.000 anni fa in quella che oggi è la Francia. Ci chiediamo, in particolare, che c'era dietro quell'ampia fronte? Che pensieri, che paure, che speranze si potevano trovare in quello sguardo? Per provare a rispondere a questa domanda Finelli, come abbiamo detto, ricorre alla psicoanalisi. Ma a quale psicoanalisi? Tutto questo libro è contro la psicoanalisi lacaniana. In particolare per Finelli Lacan (insieme a Heidegger) è all'origine di una immagine profondamente distorta della natura umana, che ha «infatti costretto l'antropologia del soggetto umano a sacrificare, sul versante dell'interlocuzione linguistica e simbolica con l'Altro da sé, ogni riferimento ai dati sensoriali e corporei dell'esperire, generando in tal modo una cultura congelata in un orizzonte segnico-ermeneutico autistico, disincarnato e autoreferenziale» (*ivi*, p. 17).

Si comprende allora perché il libro sia così interessante, in quanto cerca di "fare i conti" con la stagione - che è stata filosofica ma anche e soprattutto economica - del primato della comunicazione e del virtuale. Una stagione, in realtà, che nonostante tutto l'impegno dei tanti realismi in circolazione, non è affatto finita, ma anzi è più forte che mai. Per questa ragione la questione di cosa sia un corpo è così rilevante, perché è intorno al corpo che si stabilisce quale sarà la politica del futuro. Come infatti aveva da ultimo compreso Foucault, la politica oggi si occupa soprattutto dei corpi.

Per Finelli si tratta di "fare i conti" con il linguaggio (impersonato

dalla stagione filosofica del *linguistic turn* e della linguistica come scienza guida di tutte le scienze sociali, compresa naturalmente l'antropologia), nel senso che si tratta di affermare il primato del corpo biologico sul linguaggio e il simbolico. Freud contro Lacan, appunto, il giovane uomo ripreso in un momento di relax. Più specificamente, si tratta di rimarcare che «il linguaggio non è funzione o dimensione dell'inconscio» (*ivi*, p. 49). L'inconscio sarebbe al di qua del linguaggio, questo è il punto che più sta a cuore a Finelli; nell'inconscio risiede il fondo non linguistico, originario, tutto corporeo dell'umano. Così il punto da rimarcare è come per Freud «la profondità, il luogo di senso, della vita degli esseri umani, non sia di natura linguistica, bensì di natura quantitativo-affettiva, intessuta di pulsioni e dinamiche non verbali. Con la conseguenza che il linguaggio non è il luogo del senso – il linguaggio non dà senso» (*ivi*, p. 64).

La mossa teorica di Finelli consiste quindi nello spostare la dimensione originaria del senso dal linguaggio al corpo. In generale questa mossa vorrebbe permettere di individuare nel corpo un solido fondamento per il “nuovo” materialismo che Finelli prova a delineare. All'inizio non c'è il linguaggio, all'inizio c'è il corpo. Per Finelli è questa l'acquisizione fondamentale che possiamo ricavare da Freud. Tuttavia questa mossa produce un effetto paradossale. Il linguaggio, come abbiamo appena visto, “non dà senso”, al contrario, riprende il senso del corpo. Ma allora, che cos'è, propriamente, un corpo? La risposta di Finelli consiste nel ribadire la originaria «natura simbolica dell'essere umano» (*ivi*, p. 33). Più in particolare, «l'essere umano è in primo luogo simbolo in sé medesimo, simbolo a sé stesso» (*ibidem*). Una soluzione sorprendente, perché per togliere senso al linguaggio Finelli è costretto a trasformare il corpo in una specie di linguaggio. Ma allora in che modo si può intendere questa come una forma di materialismo?

Un corpo è un corpo proprio perché non significa nulla, perché è soltanto un corpo. Se il corpo significasse qualcosa, anche a sé stesso, allora sarebbe proiettato oltre di sé (verso il suo senso, appunto), cioè non coinciderebbe con sé stesso. Un corpo del senso è un corpo della trascendenza. Ma dove c'è trascendenza non può esserci materia né materialismo. Qui torna di nuovo la questione del linguaggio, cioè la posizione rispetto alla psicoanalisi. In effetti Jacques Lacan non si è mai posto altra questione che quella del reale, cioè appunto di un corpo senza senso. Fin dal celebre Seminario sulla “Lettera rubata” del 1956, Lacan non ha fatto altro, come analista e come “filosofo”, che provare a pensare una via d'uscita dal senso e dal linguaggio.

Lacan, nonostante un persistente luogo comune, non è il teorico del “tutto è linguaggio”, al contrario, è il pensatore della via di fuga dal

linguaggio. D'altronde la *talking cure*, la terapia analitica, può essere curativa solo a condizione di non essere un'ermeneutica, cioè appunto una terapia del senso. In effetti ogni interpretazione richiama un'altra interpretazione, in quella catena infinita che Peirce (un teorico della semiosi indispensabile per pensare il materialismo) chiama "semiosi illimitata". Per Lacan è evidente, e detto in modo esplicito, che la "semiosi illimitata" è la malattia, non la cura. Questa può consistere solo nel suo arresto. Il reale di cui Lacan non fa che occuparsi non è altro che questo arresto.

Ma in fondo, si dirà, qual è il punto in questione, fra Freud e Lacan? Perché sarebbe così importante sapere se il linguaggio viene prima o dopo il corpo? Proviamo a discutere sulla base di due opzioni: il corpo precede il linguaggio, cioè il senso incarnato, la parola, la biologia, la politica. In questo caso una politica del concreto non può che partire da questo corpo "originario", che per Finelli è un corpo contemporaneamente pre-linguistico benché di per sé "simbolico", ma anche originariamente proiettato verso «l'esistenza dell'altro che è parimenti condizione primaria della riproduzione della nostra esistenza» (*ivi*, p. 61). Secondo l'altra opzione, invece, il corpo umano si forma a partire dall'incontro con la dimensione simbolica esterna; prima il linguaggio, poi il corpo. Questa visione vede nel linguaggio la caratteristica specifica dell'umano in quanto umano, come il dispositivo biologico-politico che produce l'umano (Agamben lo chiama appunto "macchina antropogenica"). In effetti è da osservare che insistere sulla originaria relazione con l'altro non basta a qualificare un animale come umano, dal momento che la propensione verso l'altro è presente, in grado più o meno marcato, almeno in tutti i mammiferi, ma anche in molti altri animali.

L'umano è umano non perché ha un corpo, o perché è un essere relazionale, è tale perché parla. Freud, come noto, assegna al linguaggio un ruolo fondamentale, sia in senso clinico (l'analisi dei *lapses* e dei sogni è un'analisi linguistica), sia in senso antropogenico: la coscienza è coscienza linguistica, è coscienza di sé che è possibile solo perché è mediata dal linguaggio. Allo stesso tempo Freud, almeno in alcuni suoi lavori, quelli più "ottocenteschi", separa nettamente la dimensione inconscia da quella linguistica, come se esistesse dentro l'umano un residuo della belva originaria. Invece per Lacan l'inconscio è inserito nel corpo umano dall'altro, è il residuo interno incompreso e incomprensibile della relazione esterna con l'altro. Quando Lacan dice che «l'inconscio è strutturato come un linguaggio» sta appunto dicendo che l'inconscio individuale è il resto interno della relazione con l'altro. È in questo senso che definisce l'umano malato di linguaggio, in quanto il

linguaggio/inconscio insedia nell'umano la trascendenza, il desiderio, l'allontanamento dal corpo, o tutto quello che Finelli vorrebbe curare mediante un ritorno al corpo concreto.

Ecco il punto finale, quello più interessante ma anche più problematico di questo libro. Finelli usa largamente la psicoanalisi per sostenere le sue tesi; tuttavia sembra che quest'ultima abbia come obiettivo permettere di pensare un corpo armonico, che non sia né «tutto-corpo» né «tutto-mente» (*ivi*, p. 217). Infatti per Finelli per un verso si tratta di evitare il «tutto-corpo», preda di una «esaltazione corriva di un dilagare pulsionale che non viene mediato dalla funzione contenitrice della mente, qual è per eccellenza l'antropologia proposta da Nietzsche (oggi riproposta dall'anarchismo pulsionale di Deleuze)»; dall'altro, però, è da evitare anche la «sciagurata celebrazione di un pensiero che sarebbe tutto solo perché affrancato dalle emozioni» (*ibidem*).

La scelta di Finelli è radicale, e d'un colpo solo si sbarazza, sostanzialmente, di tutta la filosofia del Novecento (appunto, da Nietzsche a Deleuze passando per Foucault) ma anche, e forse soprattutto, di tutta l'arte moderna, che invece non ha fatto altro che mostrare un corpo frammentato, inadeguato e in fondo radicalmente disarmonico (si pensi solo a Joyce e a Francis Bacon passando per i tagli di Fontana, per non parlare del cinema di Antonioni). Chiudiamo queste note, a proposito di un libro che pone problemi ineludibili, con una domanda: quanto è materialista il "nuovo" materialismo di Finelli? Il Lacan del "c'è dell'Uno" del Seminario XIX, cioè di un corpo tutto e solo corporeo, senza altro e senza desideri, oppure un corpo "mediato dalla funzione contenitrice della mente"?

Riferimenti bibliografici

R. Finelli, *Per un nuovo materialismo. Presupposti antropologici ed etico-politici*, Rosenberg & Sellier, Torino 2018.

Desideri al limite

Fabio Domenico Palumbo

I tabù del mondo. Figure e miti del senso del limite e della sua violazione di
Massimo Recalcati.

In this volume, the taboo, considered as a limit to human action, is stripped by Recalcati from its role as a nostalgic remnant of a repressive era and it is critically rethought in the light of the dialectic of Law and Desire. A book rich in thought through which the psychoanalyst reads our time, also using mythological and literary figures.



L'antropologia del tabù è la storia dell'umanizzazione dell'uomo. Almeno questo sembra suggerire il Freud di *Totem e tabù* (1913), secondo cui all'origine delle organizzazioni sociali e dei divieti morali andrebbe situata la vicenda mitica della rivolta della fratellanza ordalica, ribellatasi contro il padre e il suo "monopolio" sulle donne del clan, fino ad abbatte il potere con smania omicida e a sbranarne infine le spoglie. Il gesto parricida induce però un rimorso "depressivo", per usare una terminologia kleiniana, nei fratelli dell'orda, e li spinge a proibire il godimento dell'animale totem associato al padre assassinato e, di conserva, a interdire l'unione incestuosa con le donne sottratte al padre. Dunque, il tabù sarebbe legato, nella prospettiva freudiana, all'interdizione del godimento, al porre un freno rispetto a una spinta divorante: ciò che è più desiderabile è allo stesso tempo temuto in massimo grado (Freud 1975, p. 44), proprio per il carattere ingovernabile del Reale della pulsione.

Sulla scia dell'insegnamento freudiano, Jacques Lacan identifica nel padre della Legge di castrazione - il padre spodestato e "riparato" - l'argine simbolico al tratto illimitato della pulsione, il garante del patto (Lacan 2010) tra generazioni che impedisce la caduta nel vortice schizofrenizzante del godimento incestuoso della Cosa. È in questa cornice freudo-lacanianiana che si inscrivono gli interventi raccolti da Massimo

Recalcati nell'agile volume *I tabù del mondo* (2017), pubblicato per i tipi di Einaudi. Gli articoli che compongono il libro, originariamente pubblicati su "la Repubblica" nell'omonima rubrica, offrono al lettore un "compendio" dell'articolazione lacaniana della tensione vivificante tra Legge e desiderio.

Il tabù, nella sua accezione di limite all'azione umana, viene infatti spogliato da Recalcati della sua veste di residuo nostalgico di un'epoca repressiva e ripensato criticamente alla luce della dialettica Legge-desiderio. Saltare un ostacolo senza abbattere l'asta del tabù, per elevarsi nel confronto col senso del limite: è questa la lezione fondamentale dello scritto di Recalcati. Nel *Seminario VII* del 1959-1960 su *L'etica della psicoanalisi*, riprendendo la *Lettera ai Romani* di San Paolo, senza affermare la coincidenza tra Legge e Cosa, Lacan arriva però a stabilire un nesso ineludibile tra di esse: «La Legge è forse la Cosa? Questo no. Tuttavia io non ho potuto prender conoscenza della Cosa se non attraverso la Legge» (Lacan 2008, p. 98).

È la (trasgressione della) Legge, quindi, che permette l'accesso al desiderio: «Dove non c'è legge, non c'è nemmeno trasgressione» (Rom 4, 15), e su questo interdetto si innesta nel soggetto la tensione all'oltrepassamento del limite, poiché «il desiderio si costituisce in quanto trasgressione [...] si tratta solo di una questione di frontiera, di limite tracciato; è al di là della frontiera oltrepassata che comincia il desiderio» (Lacan 2000, p. 289).

Il punto è allora il rapporto con la soglia, la declinazione dell'oltrepassamento in termini di sovversione o di perversione. La postmodernità è infatti, secondo Recalcati, improntata alla versione narcisistica dell'investimento pulsionale: «L'epoca ipermoderna, quella in cui viviamo, non ha forse trasformato l'Io stesso in un nuovo idolo pagano [...]?» (Recalcati 2017, p. 17). Il narcisismo "egolatrìco" che lo stesso Lacan identifica come cifra della contemporaneità prende la piega perversa di una pretesa autosufficienza volta ad annullare ogni ammissione di dipendenza dall'Altro. La "mancanza a essere" costitutiva del soggetto, il fallimento come dimensione destinale dell'esistenza, nell'altalena vitale tra resistenza e resa (*ivi*, p. 151) di fronte alla sfida ineludibile lanciata dalla morte, sembra non trovare cittadinanza nella società della performance, del successo a tutti i costi (*ivi*, p. 140) e dell'esibizionismo di un ego ipertrofico.

È questo il portato (o, meglio, il fraintendimento) dell'interpretazione anedipica (deleuziano-guattariana) del desiderio come non mancante di nulla, il credo della contestazione del '68 e del '77 poi convertito in culto edonistico dell'Io, in «negazione di ogni forma di debito simbolico nei

confronti dell'Altro» (*ivi*, p. 16). L'egolatria ipermoderna, con la conseguente rottura dei legami solidaristici e comunitari, è la realizzazione compiuta della "mutazione antropologica" preconizzata da Pasolini: la dipendenza dal segno d'amore dell'Altro assente è stata barattata con la dipendenza dal godimento anedonico dell'oggetto presente - principalmente dell'oggetto(-feticcio) tecnologico.

La vita stessa diventa protesi dell'oggetto (*ivi*, p. 111), consegnandosi a un'angoscia che non è più causata dal lacerante senso di colpa di fronte alla Legge, mirabilmente raccontato da Dostoevskij, ma dalla interiorizzazione della "morte di Dio", che ha volatilizzato la Legge rendendo tutto "maledettamente" possibile. Di fronte a un tale quadro psico-antropologico, Recalcati propone al lettore una galleria di parole e soprattutto di figure universali associate alla soglia del tabù, vuoi per la loro capacità di mettere in crisi produttivamente il senso del limite, vuoi per la sterilità perversa della loro infrazione del divieto.

La *hybris* che sorpassa la Legge può prendere la forma della volontà inflessibile di non cedere sul proprio desiderio, plasticamente rappresentata da Antigone: Recalcati mette bene in evidenza come l'oltrepassamento del tabù (quello della Legge dello Stato e quello della morte) assuma in Antigone un significato radicalmente emancipatorio. Antigone rinuncia alla vita pur di non rinunciare al desiderio, alla testimonianza dell'amore verso il fratello (*ivi*, p. 24). La Legge può essere sovvertita anche attraverso il ripensamento della sua rigidità, cosicché prevalga l'altro comandamento, la Legge dell'amore: è il caso della parabola evangelica del figliol prodigo: «Il padre della parabola è un padre capace di amare perché capace di perdonare, ovvero di sospendere l'applicazione automatica della Legge, nel nome dell'esistenza di un'altra Legge» (*ivi*, p. 58). Il padre del figliol prodigo accoglie quest'ultimo perdonando il suo smarrimento, la sua frenesia di raccogliere l'eredità paterna per poi dilapidarla miseramente. Il suo comportamento, paradossale agli occhi dell'altro figlio, ubbidiente e risentito, testimonia del fatto che solo ciò che è perduto può essere ritrovato. La fuga trasgressiva del figlio, la ribellione "isterica" al discorso del padre, si rivela sì velleitaria, ma allo stesso tempo trasformativa del legame generazionale.

Il superamento del limite, tuttavia, può presentarsi nella forma perversa della Legge calpestata, offesa, stracciata. È il caso dell'invidia di Caino, del suo odio verso il fratello - quell'odio come "passione dell'essere" che mi spinge a detestare l'Altro come icona vivente del mio carattere deficitario, mancante. L'Altro, per un meccanismo di proiezione, mi ricorda che non sono perfetto, di conseguenza, nell'ottica perversa, va annientato. È questo il legame di Narciso con Caino: la mia immagine

imperfetta mi risulta insopportabile (*ivi*, p. 21).

A spingere alla rottura dei tabù più sacri è l'incontrollabilità dell'Altro o il suo tentativo di limitare il mio godimento, come nel caso di Medea, la donna che si spinge sino ad uccidere la propria stessa prole pur di vendicare il tradimento dell'amato. Medea rifiuta di veder ridotta la propria femminilità al tratto "borghese" della madre, reclama per sé il carattere eccedente del desiderio e dell'amore femminile (*ivi*, p. 73). La torsione perversa del desiderio oltre la Legge si riflette tragicamente nella figura della mantide, emblema dell'angoscia del soggetto ridotto ad oggetto del desiderio dell'Altro: *Che vuoi?* Come nel film di Jonathan Glazer *Under the Skin* (2013), «creature demoniache che hanno solitamente l'aspetto di donne di estrema bellezza [...] seducono le loro vittime prima di nutrirsi del loro corpo» (*ivi*, p. 123). Il messaggio laciano, attraverso la figura della mantide, è una rilettura dell'idea di angoscia. Quest'ultima non compare infatti di fronte alla mancanza dell'oggetto, di fronte alla libertà dello spazio aperto, ma piuttosto davanti alla presenza ingombrante dell'Altro e del suo desiderio. Il soggetto è così ridotto a oggetto, privato della sua libertà e gettato in pasto all'enigma del desiderio dell'Altro, che nella società ipermoderna può prendere le forme macchiniche del dispositivo digitale.

Una menzione merita anche il Don Giovanni "isterico", mai soddisfatto delle proprie conquiste, sempre alla ricerca impossibile de *La Donna*. Il rifiuto della Legge da parte di Don Giovanni fa sconfinare inevitabilmente l'isteria nella perversione, secondo il canone del libertino portato alle sue estreme conseguenze dal marchese de Sade. Tra le figure del limite, spiccano inoltre quelle collegate in qualche modo alla nevrosi ossessiva e al tratto anale, come l'avarò e il collezionista (quest'ultimo in realtà è al crocevia di tendenze ossessive, narcisistiche e feticistiche).

Se l'isteria è disposta a barattare la vita col desiderio, l'ossessione pretende di neutralizzare il desiderio per salvaguardare la vita, di espungere il carattere sempre traumatizzante della pulsione (*ivi*, p. 30). L'espulsione dell'Altro dell'ossessivo come dell'avarò può d'altronde sconfinare nella paranoia, nel fondamentalismo che pretende di tracciare un solco tra i normali e i "folli", tra la ragione e il *nonsense*. Ciò senza tener conto del fatto che tutte «le politiche puriste e fondamentaliste di anticontaminazione portano in se stesse il germe della follia più grande» (*ivi*, p. 83). L'istituzionalizzazione della follia, come insegna Foucault, identifica nel "folle" il grande escluso, con un effetto schizofrenizzante sulla psiche degli stigmatizzati e un rimbalzo verso l'interno di ciò che viene proiettato all'esterno: «La Ragione che emargina la follia è la stessa che si rivela folle proprio in questa sua spinta autoaffermativa» (*ibidem*).

Probabilmente, la figura che meglio riesce a fare da ponte tra le due differenti spinte, quella repressiva e nostalgica rispetto al tabù da una parte e quella volta illimitatamente alla sua cancellazione dall'altra, è per Recalcati quella di Ulisse: personaggio anfibolico, Ulisse da una parte si affida all'alto mare aperto, parte per un ritorno a casa che è in realtà un continuo *détour*, un differimento e uno sviamento dell'approdo a Itaca; dall'altra, seguendo la lezione di Heidegger nel breve scritto *Aletheia*, piange in segreto nell'udire il racconto della guerra di Troia dal cantore Demodoco. La narrazione delle terribili conseguenze del suo astuto ingegno non stuzzica la sua *hybris*, ma lo spinge al pianto e alla vergogna. In senso contrario rispetto al narcisismo esibizionista, Ulisse si schermisce, si mette in ombra, si fa piccolo, conserva il senso del fallimento (*ivi*, pp. 127-128), non scorda il suo debito nei confronti dell'Altro. È la grande lezione della Klein: di fronte all'invidia, all'attacco sadico rivolto alla felicità e alla vitalità dell'Altro, l'unico contravveleno disponibile è la gratitudine, il saper dire grazie all'Altro per il solo fatto di esistere.

Riferimenti bibliografici

S. Freud, *Totem e tabù* (1912-1913), in Id., *Opere* (1912-1914), vol. 7, Bollati Boringhieri, Torino 1975.

J. Lacan, *Il Seminario. Libro III. Le psicosi* (1955-1956), Einaudi, Torino 2010.

Id., *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi* (1959-1960), Einaudi, Torino 2008.

Id., *L'Identification* (1961-1962), *seminario inedito del 9 maggio 1962*, versione A.L.I., Paris 2000.

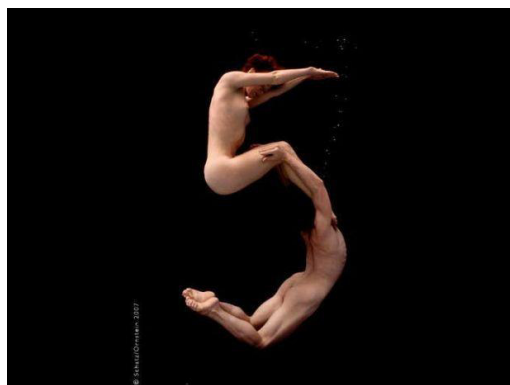
M. Recalcati, *I tabù del mondo. Figure e miti del senso del limite e della sua violazione*, Einaudi, Torino 2017.

L'universo infinito della pulsione

Gianluca Solla

Sexistence di Jean-Luc Nancy.

In his latest book *Sexistence*, Jean-Luc Nancy reflects on the complexity of bodies and their relationships that is involved in the discussion of sex and existence. Each singular life is intertwined with sex and feeds on it even before it can say "I". The word that it is used, sex, bears the trace of a cut, the apostrophe of s'exe brings people back to the question of the "two", a division that has always been there, before life, the very condition for which a life can exist..



Spinoza ha affidato alla sua *Etica* un'affermazione d'immensa portata: «Il corpo umano è composto di moltissimi individui (di natura diversa), ciascuno dei quali assai composito... alcuni sono fluidi, alcuni molli, altri infine duri... ha bisogno di moltissimi altri corpi dei quali è come rigenerato» (*De Mente*, postulati 1, 2 e 4). Questa immagine del corpo formato di un numero infinito di altri corpi, che restano invisibili e impercettibili, ma che costituiscono la vita di ciascun corpo, ha innumerevoli implicazioni. Che il corpo sia, in ciascun suo singolo istante, quanto risulta dalla composizione di infiniti corpi, restituisce alla vita corporea una complessità che non è evidentemente né anatomica né organica. Potremmo piuttosto dire che ogni corpo è il ritmo della sua combinazione, risultante da quegli altri infiniti corpi di cui per lo più noi non sappiamo nulla. Così la potenza di ogni singola vita, che trae se stessa dalle forme di questa combinatoria, dipende dal numero incalcolabile di rapporti, dalla loro composizione e scomposizione. Dipende in sostanza dal loro continuo mutamento e dalle forme che esso assume. La potenza di un corpo è così data da un insieme di potenze mobili, che discende non solo dai rapporti interni a quel corpo, ma da tutto ciò che il corpo incontra. La sua verità è inseparabile da quella molteplicità di movimenti di cui ciascuna vita è costituita, si fa dunque insituabile.

In questa affermazione la potenza di ogni singola vita viene così a trovarsi intimamente legata alla sua fragilità. Questa non ne costituisce il contrario, a causa del suo dipendere da condizioni che sono sempre superiori alla sua capacità di sguardo e di padroneggiamento. Essere corpo significa allora essere attraversati da un eccesso che ci costituisce, ma che non viene semplicemente da fuori, dato che le relazioni con il suo fuori sono il corpo stesso. In un certo senso, un corpo non solo vive d'infinito. Esso è essenzialmente infinito, e al contempo resta inappropriabile a chi lo vive. Da questo punto di vista è molto difficile decidere dove inizi e dove finisca un corpo, dato che esso è intrecciato con tutti i suoi rapporti, con gli affetti altrui, con il modo stesso di essere dell'infinità che lo costituisce. Lungi dall'essere saldamente ancorato alla sua capsula, ogni corpo è attraversato da tutta la vita della sostanza, al di là di ogni nostro sapere o immaginazione.

Mi è venuta in mente questa immagine spinoziana, e le sue innumerevoli implicazioni, leggendo il libro di Jean-Luc Nancy, *Sexistence*. La porticina di quella frase della seconda parte dell'*Etica* mi sembra infatti riesca a rendere conto della complessità dei corpi e dei loro rapporti, che è implicata nella questione del sesso, dell'esistenza non in quanto *ha* un sesso o una vita sessuale, ma in quanto è essa stessa sessuale. Di un'esistenza che non ha nel sesso una delle sue innumerevoli attività, ma che è sessuale in un senso ben più decisivo. Di questa concomitanza di sesso ed esistenza testimonia non solo il titolo del libro, ma anche la bella formula che Nancy inventa: «*Je = sexe. Je s'exe, tu s'exes, nous sexistons*». Questa formula è una rivelazione: è come se dovessimo apprendere sempre di nuovo ad articolare le nostre lingue abituali in forme differenti. In fondo il sesso non è che un apostrofo che si apre tra la persona grammaticale, l'io o il tu, e il sesso: *s'exe*. Come un foglio o una foglia, che però articola la lingua sul registro di una differenza infima, inapparente e insieme infinita.

Che sia così complesso definire cosa sia il sesso, la sessualità, è perché ciò che nominiamo così rappresenta il punto di incontro di eterogeneità irriducibili. Ciascuna vita singolare si intreccia con loro e se ne alimenta. Esse sono là prima ancora che qualcuno possa dire "io" o prima che qualcosa possa dirsi in qualunque modo. È qui che le cose si fanno inevitabilmente scivolose, sfuggenti. E cos'è questo aspetto scivoloso, se non dato dal fatto che le cose implicano la presenza d'altro, di altri? Del resto già l'apostrofo di *s'exe* ci riporta alla questione del due: della divisione, di un taglio che sarà stato già da sempre lì, prima della vita, condizione stessa per cui una vita possa essere. Così la parola che noi utilizziamo, *Sesso*, reca la traccia di questo taglio, di una separazione che è

per sempre, se è vero che gli etimologisti la riportano al latino *secare*, che vuol dire appunto tagliare, separare.

È proprio questo taglio, questa separazione, che è diventato oggi così difficile da cogliere. Indubbiamente oggi è più facile tenere il sesso in ostaggio tra distruzione e consumazione, due diverse forme di un afferramento impossibile, di un'impossibile oggettivazione che finisce per distruggere se stessa e i suoi presunti oggetti. Scivoloso e inafferrabile lo è il sesso in quanto – come ha scritto Jean-Claude Milner in *L'Œuvre claire* – è «il luogo della contingenza infinita nei corpi..., la presa dell'universo infinito sul corpo dell'essere parlante». C'è una verità del corpo che non si lascia certamente intendere come verità, cioè come verità di adeguazione o di significazione. Non si lascia trattenere nel luogo classico, né si lascia arrestare nella sua fuga infinita. Forse allora la contingenza assume qui un altro valore che quello a cui solitamente la si associa. Meglio forse dire che la contingenza è il *cum tangere*, è la tangenza dei corpi a cui ogni corpo è dato come al suo destino che, come nell'immagine spinoziana, rappresenta il destino stesso dei corpi. È il fatto che i corpi si toccano e proprio come tali sono gli uni con gli altri.

“Contingenza” indica che non esiste annodamento di quella materia liquida, scivolosa e inafferrabile, di cui sono fatte le nostre vite. Non c'è rapporto, se non come resa dinnanzi all'inappropriabile materia del sesso, di cui vivono i corpi. Da questo punto di vista è singolare che per Nancy “sesso” designi la figura di ciò che appunto “attraversa tutta la vita” e sia da questo punto di vista l'espressione di ciò che Freud ha portato alla luce con il nome di “pulsione erotica”. Al di là di ogni modello meccanico cui Freud viene riportato dai suoi stessi interpreti, «pulsione» è il nome di ciò che impedisce alla vita la chiusura e la mantiene aperta verso «un sovrappiù di vita» (Nancy 2017, p. 30). Materia molteplice ed eterogenea di cui i corpi sono costituiti, quella del sesso non è una materia continua, né garantisce alcuna forma di continuità. Ha piuttosto la consistenza di un ritmo, che va e viene. Nancy ricorda come pulsione e pulsazione siano prossime.

Pulsano, i corpi. Lampeggiano come stelle. Ma i loro lampi sono «un segno che non ha altro significato se non se stesso... un segno interamente fatto della propria esposizione, della propria luce, del suo brillare». Come nelle invocazioni d'amore o nelle esclamazioni sessuali in cui il linguaggio cessa di essere significazione, per farsi forma del godere. Ogni godimento è a sua volta preso tra la lingua (dev'essere detto) e il suo atto (dev'essere fatto). Godere fa dire o dirsi, su un crinale dove l'enunciazione appartiene al godimento: «Il dire, esso stesso assolutamente, è godimento».

Se *qualcosa* del soggetto accade nel punto di incrocio tra queste due

misure irriducibili l'una all'altra, tra il linguaggio e il sesso, è perché forse il soggetto stesso non è altro che il punto «in cui il sesso si nomina (si presenta) e dove il linguaggio si genera come proprio (io parlo “in mio nome”)». Questo non impedisce di pensare sesso e linguaggio come quanto precede il soggetto e da cui il soggetto ha inizio ogni volta di nuovo e come per la prima volta. Come qualcosa che supera i limiti temporali di una vita individuale. In questo incrocio c'è certo qualcosa di estremamente soggettivo. Contemporaneamente il sesso non smette di far segno a un godimento che, come ha scritto Alenka Zupančič, non smette di accadere *lontano dal soggetto*. Questo *lontano* che ci accade addosso e che non smette di accaderci, come alterità dei nostri stessi vissuti, non è forse che il lato impersonale delle nostre vite. È meno qualcosa che vive in ciascuna delle nostre vite, quanto la nostra stessa vita, che è una vita a sé: inappropriabile, imprevedibile, incostante, resistente.

Riferimenti bibliografici

- J.-C. Milner, *L'Œuvre claire*, Seuil, Parigi 1995.
J.-L. Nancy, *Sexistence*, Galilée, Parigi 2017.
B. Spinoza, *Etica*, Bompiani, Milano 2007.

USCENDO DAL CINEMA

I limiti dell'immagine

Dario Cecchi

Tre volti di Jafar Panahi.

Iranian director Jafar Panahi is back with his latest feature film *Three Faces* in which fiction and documentary are perfectly intertwined. The film proceeds through a continuous questioning of how the director's gaze translates into a frame and what that shot leaves to see, both to the director and to the viewer.



Nel 2009, a seguito della sua presa di posizione a favore dei manifestanti dell'Onda verde, il regista iraniano Jafar Panahi è stato condannato dalle autorità giudiziarie del suo paese. Oltre a costringerlo agli arresti domiciliari, i giudici hanno inflitto al regista una pena particolarmente dura, proibendogli di proseguire in qualsiasi forma la sua attività di cineasta. Naturalmente non è facile, nemmeno per uno stato totalitario, liberarsi dei dissidenti quando questi sono autori riconosciuti a livello internazionale. Il coro di proteste - a cui eccezionalmente si è unito un regista che si era fino ad allora tenuto a distanza dai dibattiti politici: Abbas Kiarostami, che può essere considerato il maestro di Panahi - ha costretto il regime degli Ayatollah a rivedere almeno in parte la condanna. Ma se la pena detentiva è stata in seguito mitigata dal regime, lo stesso non può dirsi per la decisione relativa al lavoro di Panahi: il regista iraniano ufficialmente non può girare e firmare film, né può contribuire ad alcun titolo alla loro realizzazione. Tuttavia, il regista ha continuato a lavorare, volgendo a suo favore alcune delle trovate che più hanno caratterizzato il cinema iraniano da Kiarostami in avanti.

Film come *This Is Not a Film* (2011) o *Taxi Teheran* (2015) giocano sulla destituzione del film come opera, sfidando in questo modo il divieto del regime. L'uso di dispositivi di ripresa alternativi, come il telefono, o l'ambientazione "non set" in un taxi - l'automobile come *boîte à caméra* è d'altronde uno dei tratti che Alain Bergala considera distintivi dello stile di

Kiarostami e del cinema iraniano – sono stati sempre più piegati alle esigenze di un cinema militante, volto a indagare la realtà e il malessere della società iraniana. Il regime iraniano fino a oggi ha tollerato.

Con *Tre volti* (2018), l'operazione politica di Panahi si fa più complessa e non sarà facile ignorarla. Prima di tutto torna la fiction nel lavoro del regista, anche se strettamente intrecciata con il documentario: la giovane Marzyieh Rezai, ragazza di un villaggio nella regione di cui è originario il regista, fa arrivare un videomessaggio telefonico all'attrice Behnaz Jafari, popolare protagonista di serie televisive. Nel video la ragazza racconta la sua storia: desidera diventare attrice e ha vinto il concorso per entrare nell'Accademia d'arte drammatica di Teheran. Ma sia la sua che la famiglia del fidanzato si oppongono. Lei è fuggita e si è nascosta in una grotta, da dove, in un gesto estremo di disperazione, sembra riprendere il proprio suicidio dopo aver raccontato la sua storia nel video. Behnaz convince Jafar Panahi ad accompagnarla al villaggio, dove desidera scoprire la verità. Durante il viaggio i due rivedono più volte il messaggio, discutendo se ci sia un taglio di montaggio nel momento in cui la ragazza sembra lasciarsi pendere dal cappio che ha preparato, facendo cadere il telefono. Ne va della veridicità dell'evento filmato – la ragazza si è uccisa o ha solo simulato un suicidio? – ma anche della capacità delle immagini di mostrare la verità del reale.

Non avremo esattamente una risposta a questa domanda. Behnaz e Jafar arriveranno in paese per scoprire che la storia nel complesso è autentica, ma che la ragazza non si è suicidata. Il film si concentra piuttosto sulla seconda questione: i limiti del cinema a mostrare la realtà. Il che evidentemente, dal punto di vista di Panahi, investe in pieno la funzione e lo statuto politico del cinema. Non mi sembra un caso allora se, come attore-regista del film, Panahi si tenga spesso a distanza dagli altri personaggi. *Tre volti* procede attraverso una continua interrogazione su come lo sguardo del regista si traduca in una inquadratura e cosa tale inquadratura lasci vedere, tanto al regista quanto allo spettatore.

In questo tratto del film è plausibile ritrovare insieme un omaggio e una critica al maestro Kiarostami. Un omaggio, perché sulla questione del fuori campo e sul suo potere informativo – nel duplice senso di aggiungere informazioni sulla situazione e di dare forma all'immagine – il regista non ha mai smesso di interrogarsi, fino all'ultimo *24 Frames* (2017). Una critica se, come mi pare, più di una sequenza di *Tre volti* sembra citare la trilogia kiarostamiana formata da *Dov'è la casa del mio amico?* (1987), *E la vita continua* (1992) e *Il sapore della ciliegia* (1994). Laddove il mondo rurale del Nord dell'Iran assume in Kiarostami toni fortemente poetici e quasi bucolici, in Panahi irrompe però la consapevolezza dell'arretratezza e della povertà (spirituale oltre che materiale) di quel mondo: ad esempio sotto forma delle

improvvisi e furiose apparizioni in campo del fratello mentalmente instabile di Marzyieh.

L'interrogazione sui limiti di visibilità attraverso l'immagine assume anche altre valenze, probabilmente più drammatiche per lo stesso Panahi. I volti cui fa riferimento il titolo del film sono i volti che si mostrano e sono visti. Ma sono anche, per così dire fenomenologicamente, i volti di chi guarda, i volti che si fanno schermo di proiezione di ciò e di chi si mostra. Tra i diversi personaggi in cui si imbatte durante la permanenza nel villaggio, ce n'è uno di cui il regista decide di non incontrare lo sguardo, venendo incontro al suo desiderio d'invisibilità. È quello di Shahrazad, l'ex attrice di cinema dei tempi dello scià caduta in disgrazia, l'artista immorale che si esibiva in balli sconci nei film e che ora vive in una casetta fuori del paese, isolata da tutti.

I due si "conoscono" solo quando di notte Shahrazad lascia sul parabrezza dell'automobile di Jafar un cd con la registrazione delle sue poesie, recitate da lei stessa. Sono componimenti altamente metaforici, in cui la concretezza della situazione - penosa, violenta, dolorosa - viene trasfigurata in una riflessione quasi mistica sull'esperienza del dolore e del male di vivere: verrebbe da dire come da sempre accade nell'arte poetica persiana. Alla fine del film, Jafar vede la donna solo di spalle, mentre lei dipinge paesaggi in un campo accanto alla casa. Ed è come la visione di un passato a cui il regista sente di appartenere - perché vi si è formato, perché lo ha criticato e combattuto, essendo poi tradito nelle sue speranze - ma a cui non può né vorrebbe tornare.

Insomma, il regista non può rivolgersi al suo pubblico, tantomeno al suo popolo, e dire: ecco, questa è la realtà, io ne detengo la verità e tu devi fare questo. Il suo sguardo è chiamato a fare un passo indietro, come nella sequenza finale del film. Sulla strada del ritorno a casa, a Teheran, alla capitale del regime e degli intellettuali dissidenti, l'automobile guidata dal regista, e che ora ospita Marzyieh oltre a Behnaz, deve fermarsi sul ciglio dello stretto sentiero d'accesso del villaggio per far passare la carovana di camion che portano le vacche per la fiera annuale degli allevatori. Ma questa immagine carica di simbolismi viene rotta dalla decisione delle due donne di scendere per camminare e anticipare così il percorso della macchina lungo la strada. La macchina da presa le riprende, la donna matura avanti e la ragazza che le corre dietro per raggiungerla. Ciò che può fare l'immagine è aprire questo spazio in cui può accadere qualcosa.

Riferimenti bibliografici

AA.VV., *Abbas Kiarostami: textes, entretiens, philmographies complète*, Cahiers du Cinéma, Paris 2008.

- D. Cecchi, *Abbas Kiarostami: immaginare la vita*, Fondazione Ente per lo Spettacolo, Roma 2013.
- M. Dalla Gassa, *Abbas Kiarostami*, Le mani, Recco 2001.
- P. Montani, *L'immaginazione narrativa*, Guerini, Milano 1999.
- Id., *Bioestetica*, Carocci, Roma 2007.
- J.-L. Nancy, *Abbas Kiarostami: l'evidenza del film*, Donzelli, Roma 2004.
- E. Ugenti, *Abbas Kiarostami: le forme dell'immagine*, Bulzoni, Roma 2018.

Due anime in un corpo (atipico)

Luca Venzi

Il primo re *di Matteo Rovere*.

Matteo Rovere's *The first king* is a reinterpretation of the ancient legend of Romulus and Remus and the annexed foundation of Rome. An original work that fits into the vast panorama of contemporary Italian cinema, contributing, in a significant way, to exhibit the richness and variety of interpretations.



Il primo re (2018) di Matteo Rovere, rilettura della leggenda di Romolo e Remo e della fondazione di Roma, è un'opera ambiziosa e sorprendente, tanto severa quanto spettacolare e cruenta, diseguale e imperfetta ma, più di ogni altra cosa, originale nel panorama contemporaneo del nostro cinema, di cui contribuisce in modo rilevante a esibire ricchezza e varietà di proposte.

Scritto dal regista con Filippo Gravino e Francesca Manieri e costato circa nove milioni di euro, interamente recitato in un suggestivo, composito, e spesso mormorato, latino arcaico costruito grazie al lavoro con una *équipe* di linguisti, e tuttavia nel complesso poco dialogato, il quarto lungometraggio di finzione di Rovere esibisce una doppia anima, vale a dire due ampie direttrici compositive che intreccia, alternandole, lungo il corso del suo intero processo configurativo. Da un lato, costruisce un universo definito e compatto, dominato da una natura potente e spaventosa, costantemente battuto dalla pioggia, immerso nel fango, sempre filmato con luce naturale (la fotografia, notevolissima, è di Daniele Cipri): quello che prelude alla fondazione di Roma è, nel film, un mondo brutale, livido e oscuro, ostile in ogni sua apparenza e che sembra sempre sul punto di ingoiare esseri e cose. Ne sorregge la rappresentazione un intenso lavoro sul paesaggio, e sui corpi che vi si agitano, sistematicamente costretti alla fatica e all'affanno, travolti dall'acqua, risucchiati dalla foresta, ricoperti di sangue e di terra, cosparsi di fango.

Qui la visione è aspra e puntuta – sottotitoli, ritmi dilatati, lunghi silenzi –, lontana da arrotondamenti in chiave popolare, unicamente ammorbidita da una colonna musicale forse eccessivamente invasiva. E l'immagine è sporca e greve, materica in ogni sua parte, benché non priva di compiute, spesso suggestive ricercatezze formali (riprese aeree, potenti *plongée*, ecc.). È questo l'orizzonte più ardito e più stratificato del film e il più originale in termini compositivi.

Dall'altro lato, *Il primo re* sviluppa fin da subito una linea formativa mossa e dichiaratamente spettacolare, in larghissima parte centrata sulla costruzione di scene di combattimento corpo a corpo e sulla definizione di ritmi intensissimi, di marcati dinamismi, di esibita sensazionalità: vi domina, più di tutto, una violenza insistita ed esasperata, che risparmia poco o nulla – distruzione di corpi, profusione di sangue e tutte le codificate sonorità connesse a questa definita tipologia di rappresentazione – allo sguardo dello spettatore. È il lato evidentemente meno inventivo del film, che qui pare conformarsi alle declinazioni dominanti dell'orizzonte spettacolare/attrazionale dell'audiovisivo contemporaneo, di cui appunto il trattamento della violenza in termini di attrazione, accanto o assieme al mirabolante tecnologico, costituisce uno dei segni più ricorsivi, ma anche meno elaborati in termini di processualità propriamente compositiva. Più in generale, la coniugazione di austerità e impianto sensazionale è fin da subito perfettamente compresa nell'impressionante sequenza d'apertura: nel silenzio immobile e petroso di un ampio spazio verdeggiante, un uomo recita più volte, quasi sussurrando, una preghiera, un altro raccoglie un agnello, avverte in lontananza l'arrivo imminente del pericolo, grida al primo di fuggire: una spaventosa montagna d'acqua esplose all'orizzonte e precipita su tutto – è un'esondazione del Tevere – travolgendo Romolo e Remo, che affondano, riemergono, urtano ovunque, si soccorrono l'uno con l'altro, in una prolungata, concitatissima lotta per la sopravvivenza.

La doppia articolazione formativa si compone in un quadro equilibrato ma in definitiva monocorde, e se lo spettatore meno avvezzo alla severità della rappresentazione non fatica poi tanto a seguirne sviluppi e articolazioni, quello più vulnerabile rispetto al *côté* più propriamente aggressivo, disturbante dell'immagine ne riconosce presto la conformazione ripetitiva e alla fine vi soggiace senza eccessivi patimenti.

Misurati e mai abitati da cedimenti, i dialoghi, efficace la costruzione dei personaggi (il manipolo di uomini, brutali e sperduti, che Remo libera, col fratello, dalla prigionia e dalla morte sicura e che guida nella foresta divenendone il capo, ma anche la Vestale Satnei, figura dolente e oscura),

ma soprattutto è suggestiva, e perfettamente riuscita, la rilettura dell'intera vicenda attraverso la centratura drammaturgica, narrativa, emotiva sulla figura di Remo, eroe guerriero e capo spietato, che sfida il volere degli dèi - e in un momento di particolare intensità ("in quel fuoco non c'è nessun dio") arriva a negarne l'esistenza - in ragione di un amore assoluto, profondissimo, non negoziabile per il fratello, che lo riama in egual modo e che, ma solo alla fine, scoprirà le proprie doti di capo pragmatico e lungimirante.

Borghi, nei panni di Remo, fornisce una prova di straordinaria intensità, tutta fisica, nervosa e insieme concentratissima - che conferma la notevole duttilità di questo interprete -, fatta di posture contratte, di sguardi ciechi, di scatti improvvisi. Molto efficace, nel ruolo di Satnei, la stessa Tania Garribba, interprete di formazione teatrale, ma tutto il cast, compreso Lapice (Romolo), e all'interno del quale occorre menzionare almeno anche il dardenniano Fabrizio Rongione (parte della coproduzione è belga) e Massimiliano Rossi, serve, da cima a fondo, del tutto compiutamente il film. Per il quale sono stati da più parti avanzati riferimenti internazionali privilegiati (tra cui il truce *Apocalypto*, 2006, o il più recente, e mediocre, *Revenant*, 2015), ma il cui tratto di novità va misurato soprattutto, come detto, nell'orizzonte attuale del nostro cinema, rispetto al quale per modi, forme, atmosfere, apparato produttivo, tempi di lavorazione, ecc., il film di Rovere costituisce davvero un modello atipico e di notevole interesse.

Chiudo con una nota di rammarico per la (evidentemente attesissima) sequenza del fratricidio: Rovere sembra lasciar credere allo spettatore di voler abbandonare i due fratelli in lotta, e allontanarsi definitivamente verso un altrove cieco e indistinto, vale a dire verso la Storia, attraverso un'incisiva ripresa aerea, che sfilava via veloce: e invece, purtroppo, ritorna sui combattenti e mostra ciò che non occorre mostrare. Così Remo, personaggio fin lì indimenticabile, muore - colpo di spada, sguardo attonito - come troppo spesso al cinema si muore: come un personaggio qualsiasi in un qualsiasi film in costume.

SCENE

Parlare di Napoli, mettere in scena i quartieri

Stefano De Matteis

Forcella Strit di Abel Ferrara.

Forcella Strit, a play by Abel Ferrara, tells the story of Naples and its famous Forcella district beyond its stereotypes and simplifications. The play aims to enter the flow of common life, in the fatigue of ordinary lives, mixing comedy, comic sketches and *avanspettacolo*.



Ci sono luoghi segnati dalla storia. Strade o interi quartieri le cui connotazioni hanno una valenza simbolica e ne indicano i pregi o, più spesso, i difetti o i demeriti (come è accaduto al Bronx ad esempio). E gli effetti di queste marchiature “lavorano” in più sensi e direzioni: può capitare che una fama tutta recente si avvii in un cammino all’indietro fino a riscrivere l’intera storia di quel luogo oppure all’incontrario succede che storie antiche e remote, che non hanno più una reale traccia nell’attualità, continuano a segnare quel determinato luogo e a investirne la contemporaneità. E si tratta di una fama che stigmatizza non solo i luoghi ma anche tutti coloro che ci abitano e ci vivono: sono indicatori simbolici che funzionano spesso come marchi culturalmente indelebili.

Napoli ne ha almeno tre di questi luoghi: i Quartieri spagnoli, la Sanità e Forcella. Il primo ha una storia “antica”, di cui si sono occupati anche illustri scrittori come Salvatore Di Giacomo o Gustaw Herling. Il secondo ha una fama sommersa che neanche l’attivismo illuminato di preti imprenditori riesce a cancellare. Nel terzo caso, Forcella, parliamo di una storia tutta recente: comincia a dipingersi di negativo solo quando, nell’immediato secondo dopoguerra, per riscattarsi dalla fame, le attività lecite si convertono nell’illecito del mercato nero e del traffico con “gli americani” trasformando il quartiere in una sorta di immaginaria *casbah*. Anche il fondatore della più nota famiglia locale, Pio Vittorio Giuliano, lascia l’attività di panettiere per convertirsi alle sigarette e al contrabbando. E così la fame fonda la fama. Che si diffonde a macchia

d'olio, coinvolgendo tutto e tutti.

Come è risaputo, nascere in questi luoghi significa essere segnati, perché quella nomea te la porti appresso per tutta la vita, come una seconda pelle, che contraddistingue e ti fa riconoscere: un processo che incarna la rappresentazione concreta del dominio e dello strapotere, una sorta di marchiatura forzata che generalizza e omologa, anestetizza e annulla. E, nello stesso tempo, è una semplificazione utile a escludere e a isolare, a determinare le aree *off limits* tra buoni e cattivi. Ma se non si fosse così faciloni e boccaloni, bisognerebbe interrogarsi sulle ragioni e la "politica" che si nasconde dietro tutto questo: lo si è fatto in passato quando si cercava di utilizzare "il siciliano" come sinonimo di mafioso e lo si dovrebbe fare tuttora quando ci si incanta dietro le banalizzazioni della vita offerta come scampolo di una molteplicità di esistenze.

Queste sono le prime cose che mi sono venute in mente guardando *Forcella Strit*, uno spettacolo di una geniale "coppia" che dopo il cinema torna a lavorare insieme per il teatro: Maurizio Braucci alla drammaturgia e Abel Ferrara alla regia. In realtà si tratta di un lavoro a sei mani, perché hanno aggiunto le canzoni di Nino D'Angelo, patron del teatro che l'ha prodotto, il Trianon. Mi sono venuti in mente tutti quei riferimenti proprio perché il racconto scritto per il teatro si muove esattamente nella direzione opposta alle semplificazioni e agli stereotipi: l'obiettivo è di entrare nel flusso della vita comune, nella fatica delle esistenze ordinarie, nello scambio abituale e materiale di un popolo segnato dalla propria marginalità, ma anche etichettato per il fatto di essere "di Forcella".

Muovendosi assolutamente in controtendenza nei confronti tanto del folklore imperante quanto della patinata rielaborazione di storie locali come avviene sia quando trattano di scugnizzi sia quando si affronta la malavita oramai tutta nel segno di *Gomorra* che da qualche anno domina le rappresentazioni partenopee. Per raccontare questa storia "ardita", difficile e ambiziosa, Braucci e Ferrara scelgono una strada inedita ed efficace che mescola commedia, siparietti comici da avanspettacolo, sketch, interruzioni dialogiche con il pubblico, aperture ispirate a Brecht, guide narrative come se fossimo in un cabaret di qualche secolo fa. Si concentrano attorno ad alcuni personaggi "normali" con altrettante storie abituali che il quartiere intreccia tra loro. E scelgono tre anni, in particolare, per rappresentarli: 1990, 1996, 2004.

I personaggi vengono introdotti dal direttore di teatro, spesso interrompono le loro azioni per raccontarsi al pubblico, oppure la guida ci dialoga, spiega, racconta e colloca quello che accade nel tempo e nella cronologia generale. Il tutto è ancora più forte perché poggia su una compagnia di attori "giovani", anche nel senso di essere tutti alle prime

armi, ed eccellenti sia nello stare in scena sia nel canto; abili comunque nel passare dai siparietti comici alle azioni drammatiche e al canto ma anche di avviare dialoghi aperti al pubblico (da quello iniziale sul quartiere e il lavoro, forse il più difficile e il meno risolto, a quello sul matrimonio a dir poco travolgente).

Ma questa drammaturgia è un'invenzione utile e importante, perché serve anche a inserire nel testo delle riflessioni e dei "ragionamenti" collettivi, semplici ed efficaci che nascono dalla realtà delle cose. Tra i tanti ce n'è uno, esemplare, sulla "rabbia giovane", che riguarda tutti coloro che vivono nell'esclusione e che proprio la marginalità rende incandescenti. Solo che, in questo caso, la mancanza di prospettive finisce per provocare reazioni identitarie che spingono a una radicalizzazione ancora più forte della propria condizione, fino ad accettare il "destino" che viene loro attribuito da condizione e collocazione e a incattivirsi, a schierarsi con i peggiori, a ricorrere al linguaggio semplificato e più facile della violenza.

E anche questo elemento viene intelligentemente inquadrato in un contesto ancora più ampio, che prescinde il luogo e la cultura locale, e interessa invece una condizione che è antropologica, e che riguarda i rapporti tra le generazioni e, in particolare, come queste si sono venute ad articolare negli ultimi tre o quattro decenni: la mancanza di modelli, di esempi, in una parola di padri o di "autorità" che possano regolare e guidare, fare da riferimento ma anche funzionare come elementi cui contrapporsi e contro cui scontrarsi in un rigenerante conflitto.

Questi sono solo due esempi di un labirinto di storie, di frammenti e di biografie, ma anche di difficoltà, di fatiche, di tradimenti e di fughe, di aspirazioni e di tradizioni lavorative che vanno a costruire una storia che alla fine non è solo locale ma che, proprio come la Storia, macina vite e riduce in poveri sogni, rabbie e ambizioni. Ed è su questi temi che prende il via la terza parte, quella dedicata ai morti che è la parte più poetica di tutto lo spettacolo.

È noto che Napoli ha un particolare rapporto con la morte: l'aldilà è ritenuto una sorta di continuazione dell'aldiquà, il dialogo con chi non c'è più resta aperto e continua per generazioni, le pratiche funerarie abitano alla confidenza con i resti umani che trovano una ricaduta nei più popolari e famosi rituali come quelli delle anime del purgatorio. E in questa terza parte la parola passa a chi del quartiere non c'è più e che da lontano e con sguardo disincantato guarda le palpitazioni terrene con il giusto distacco. E amore. Ed è questo il sentimento che forse pervade tutto lo spettacolo per come queste storie e queste vite vengono trattate.

Nel caso di Abel Ferrara si sente la partecipazione emotiva di chi si schiera e si fa "di parte", di chi ha condiviso in tanti anni di

frequentazione della città i legami più profondi e anche la poesia più sotterranea. Nel caso di Maurizio Braucci, si tratta anche di un bilancio di grande maturità artistica, politica e umana, nel confronto diretto e indiretto con esperienze passate al fianco di coloro che un tempo erano chiamati i sottoproletari.

In trasparenza questo lavoro recupera anche una storia “lunga”: che va dalla Mensa dei bambini proletari degli anni settanta all’attività del DAMM (Diego Armando Maradona Mouvement) negli anni novanta e che ha visto Braucci protagonista, fino alle numerose occasioni di *Arrevuoto*, lo spettacolo che realizza a Scampia con i ragazzi nel nuovo secolo. E ciò che affascina è innanzitutto l’amore e la partecipazione verso i diseredati, verso chi è posto ai margini, verso chi viene marchiato contro la propria volontà; e tutto questo senza complicità ma con partecipazione critica che ne evidenzia tanto i limiti quanto il loro essere vittime.

Riferimenti bibliografici

M. Braucci, *Il mare guasto, e/o*, Roma 1999.

S. De Matteis, *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, Donzelli, Roma 2013.

M.A. Macciocchi, *Lettere dall’interno del P.C.I. a Louis Althusser*, Feltrinelli, Milano 1969.

REMIX

Sei pareti per Mimmo Rotella

Bruno Di Marino

Mimmo Rotella Manifesto, *la mostra alla Galleria Nazionale di Roma.*

The National Gallery of Modern Art has been transformed into a square to host the posters of Calabrian artist Mimmo Rotella. In the "salone-piazza" the assemblages, the *décollages*, the *retro d'affiches* and other compositions show the different technical and conceptual implications of the use of the "manifesto", which are its function as visual communication and also as a theoretical and political instrument for critical and aesthetic reflection.



Sei pareti per Rotella. Sei muri in cui il manifesto strappato ritorna al suo luogo originario, al suo spazio naturale, seppur simulato, nella grande sala della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Sì, perché la forza della mostra *Mimmo Rotella Manifesto*, curata da Germano Celant e Antonella Soldaini, risiede proprio nell'idea allestitiva. In qualche modo le decine di opere che coprono un ampio arco cronologico - in pratica tutta la produzione dell'artista - ritornano ciò che erano prima di essere decontestualizzate, ovvero poster, *affiches*, frammenti e residui di manifesto. Il parallelo, in teoria, potrebbe anche essere fatto con le quadriere seicentesche, ma è più evidente e calzante la volontà di far rivivere la strada, creando una sorta di immensa piazza, dove le opere possano ritornare a vivere con una immediatezza e una freschezza straordinarie. Opere di vario formato (dal micro al macro) che si incastrano le une con le altre. E nella *brochure* che accompagna l'esposizione la dicitura riportata non lascia dubbi: "*Salone-piazza*".

Si parte dagli *assemblages* e dai *décollages* realizzati tra il 1953 e il 1964, passando per i *Retro d'affiches* (1953-1961), forse meno conosciuti e più vicini alla cultura visiva informale, proseguendo con i riporti e le emulsioni fotografiche su tela (1963-1980) appaiati agli *Artypos* (1966-1974), giungendo poi - nella seconda metà della sala -, alle opere che vanno dal 1980 fino al 2004: la serie dei *Blanks*, gli acrilici, le *sovrappitture* e

le *Nuove icone*, quando Rotella - ormai sul finire della sua carriera - ripensa per l'ennesima volta il concetto di manifesto e la tecnica della creazione per "sottrazione".

Varrebbe forse la pena anche di soffermarsi sul termine "manifesto", inteso non solo come forma di comunicazione visiva, ma anche come strumento teorico e politico: del resto i manifesti hanno avuto nella storia dell'arte, soprattutto nella stagione delle avanguardie, una funzione fondamentale di riflessione critica ed estetica. E la stessa arte di Rotella può essere intesa come un'arte-manifesto, soprattutto per il rapporto che instaura con l'esistenza, come dato (auto)biografico e come dimensione del reale da cui appunto preleva continuamente i materiali-segni alla base della sua opera.

Nel vedere tutte le evoluzioni cronologiche dell'immaginario rotelliano in un unico colpo d'occhio, nel poter abbracciare mezzo secolo di arte italiana vissuta da un unico artefice nello spazio di una piazza virtuale, si resta senza parole. Sopraffatti dalla potenza visiva e dall'apologia di una *texture* sospesa tra figurazione e astrazione, colore e decolorazione. In questo senso *Mimmo Rotella Manifesto* più che una mostra si avvicina maggiormente a una partitura musicale, a una sinfonia fatta di pieni e di vuoti, di battute e pause, di immagini e interstizi tra le immagini, secondo un'estetica del *décadrage*. I quadri-manifesti, sottratti alla città e alla strada, ritornano idealmente nel luogo che li ha generati: il muro. Non spazio museale, dunque, in cui le opere vivono nella loro singolarità, ma piuttosto materia viva che sconfinava dalla cornice e acquista senso nella logica dell'insieme.

Se oggi la *Street Art* porta l'arte nella strada, 65 anni fa Rotella ha invece portato la strada nei templi dell'arte. L'operazione di Celant-Soldaini, pienamente riuscita, è dunque quella di creare una mostra ritrasformando l'opera rotelliana in segno urbano, in graffito. Ed è per questa ragione che è difficile isolare singole opere, seppure ve ne siano di famose, come la *Marilyn*; più facile è apprezzare le pareti nella loro interezza, secondo un'articolazione spazio-temporale che, tuttavia, didatticamente, mostra i mutamenti e gli sviluppi di stilemi e procedimenti. Il Rotella "informale" che ha esercitato il suo tocco sulla parte posteriore dei manifesti, diventa così nella seconda parete della sala una non-macchia cromatica, come una pausa musicale tra altre due macchie di colore delle sue serie decisamente "pop".

Dalla parte opposta della sala, invece, i *Blanks* rappresentano quei momenti di vuoto dell'immagine, quelle pause musicali di cui parlavamo in precedenza, pezzi di carta applicati da Rotella per eliminare figure e colori, facendo emergere il fondo bianco; di cosa? Dello schermo

cinematografico. Perché se Rotella preleva dalla realtà manifesti di vario tipo, spesso pubblicitari (dal *Punt e Mes* o al *brodo Star*), i cartelloni cinematografici prevalgono tra gli altri, per la loro capacità evocativa.

Il discorso sul cinema come immaginario paratestuale e residuale, attraversa tutta l'opera rotelliana. Il cinema come macchina generatrice di icone, divi e generi, che riverbera la sua potenza mitopoietica oltre lo schermo. Il cinema, attraverso le opere di Rotella, è la proiezione (nel senso psicanalitico del termine) di un sogno filtrata attraverso il segno. Rotella è uno dei pochi artisti italiani che non ha mai utilizzato le immagini in movimento, pur avendo progettato un film sugli anni di piombo rimasto sulla carta, proprio perché totalmente già immerso in un flusso visivo che non aveva alcun bisogno di diventare – pleonasticamente – audiovisivo.

E il cinema come arte di esercitare lo sguardo, ritorna in qualche modo anche nella serie di sculture, chiamate *Replicanti*, allestite nella saletta all'estremità della mostra: si tratta di variazioni della medesima testa umana, plastificata e stilizzata come una moderna scultura negra o come un complemento di design: tutte le teste hanno a corredo futuristici visori o singolari occhiali, che li rendono tanti spettatori seriali che, idealmente, volgono il loro sguardo ai manifesti dell'artista calabrese.

A completamento dell'esposizione vi sono una serie di materiali (anche molto rari) custoditi in teche disposte nel salone, una documentazione (libri, cataloghi, *brochure*, foto e altre sue opere) che arricchisce ancora di più l'universo già psichedelico di Rotella. Un universo post-moderno dove il frammento, che si materializza sotto forma di strappi e incollature, ritagli e sovrapposizioni, ci ricorda quanto Rotella, indipendentemente dal contesto più internazionale del *nouveau réalisme*, abbia operato una profonda riflessione sull'arte e sulla sua dimensione meta-pittorica, al pari di Burri e Fontana.

Riferimenti bibliografici

G. Celant, Antonello Soldaini, a cura di, *Mimmo Rotella Manifesto*, catalogo della mostra – Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Silvana Editoriale, Milano 2018.

M. Rotella, *Anni di piombo*, Abscondita, Milano 2012.

Id., *Autoreotella. Autobiografia di un artista*, PostmediaBooks, Milano 2011.

NOMI PROPRI

Una storia di amore e di forza

Ilaria Piperno

Ricordando Amos Oz.

Amos Oz's novels – the Israeli writer highly appreciated in Italy – have been the key to entering into relation with the mysterious history of a country like Israel. Oz has narrated with perseverance and purity the absolutes of human relations, including the thousand facets of the passions that the heart knows how to perceive and literature knows how to give back with an even deeper presence than life.



Esistono scrittori che rendono il nostro presente più vivido, che ci accompagnano da anni come un'alba placida, che illumina le tenebre, con sistematica presenza. Amos Oz (Gerusalemme, 1939 - Tel Aviv, 2018) è stato questo per molti. Luce e coraggio. Oz, il cognome d'arte volutamente scelto dall'intellettuale israeliano al posto di quello paterno, in ebraico vuol dire *forza*. La sua è stata una forza benefica, costellata dalla grandezza letteraria, dal coraggio politico e dalla ricerca vitale di capire la realtà presente. Non senza timore, non senza paura, ma con la forza necessaria a non indietreggiare, con il coraggio di saper combattere a suon di parole.

I libri di Amos Oz sono stati una presenza costante per tanti, e il modo per scoprire ed entrare in relazione con la storia di un paese per alcuni discutibile, a volte misterioso, come Israele. Per me questi libri sono stati gli alleati di tante discussioni, lo strumento attraverso cui aprire un varco di dialogo su un paese così complesso (e per me amato). Grazie a questi libri sono stata ascoltata da chi probabilmente non lo avrebbe fatto, sono stata percepita più vicina da chi mi avvertiva lontana. La sua letteratura ha plasmato i giorni di adolescente, ragazza e donna, nella certezza che mai quella luce speciale sarebbe mancata alle sue parole, ai suoi personaggi, una luce che riusciva a splendere anche e soprattutto nella tragicità.

Amos Oz, letto e amatissimo in Italia – forse più che nel suo paese di

origine, dove le sue posizioni politiche lo hanno spesso reso uno scrittore scomodo – ha narrato con pervicacia e purezza gli assoluti delle relazioni umane, con le mille sfaccettature delle passioni che il cuore sa percepire e la letteratura restituire con una presenza ancora più viva della vita. Con Abraham B. Yehoshua, suo coetaneo, e David Grossman, Amos Oz ha incarnato nel nostro paese la letteratura della generazione di scrittori nati e poi cresciuti in Israele, quella letteratura che aveva già visto in Bialik e Agnon (premio Nobel per la Letteratura nel 1966) i padri della scrittura letteraria in ebraico moderno, la lingua nata grazie alla magia di Ben Yehuda: realizzare un'utopia concretizzando una lingua, attraverso un rigorosissimo lavoro intellettuale. E forse l'identità di nessun paese è così indissolubilmente legata alla creazione della propria lingua e alla nascita di una propria letteratura come Israele.

Per la generazione di scrittori a cui apparteneva anche Amos Oz, così come per i precedenti, la pratica della letteratura in ebraico moderno ha voluto dire anche avere una posizione politica. Anzi, non soltanto averla, ma soprattutto decidere di comunicarla, ha voluto dire praticare, oltre alla letteratura, anche una vera e propria militanza politica. Oltre alle numerosissime interviste e articoli, in patria e all'estero, Amos Oz ha portato avanti una produzione saggistica parallela alla produzione letteraria, alla quale ha affidato le proprie riflessioni politiche. Era il 2004 quando ha pubblicato il *pamphlet* tradotto in italiano *Contro il fanatismo*, e ancora *Cari fanatici* nel 2017, oltre a una ricca serie di saggi dedicati alla storia del conflitto arabo-israeliano.

Lo stato di Israele si nutre da sempre anche della sua carica ideale, dell'idea di se stesso, così la riflessione politica e l'analisi storica sono centrali nei libri di Oz tanto quanto le relazioni umane: «L'inclinazione a unire ciò che è personale a ciò che è storico [...] per alcuni scrittori può essere un ostacolo. Oz ha saputo trasformarla in un talento» (Avishai 2019). L'umanità ritratta nei suoi personaggi e il contesto storico israeliano emergono nitidi grazie a una commovente capacità narrativa e alla scrittura di Oz, inizialmente affidata in Italia a diversi traduttori, per poi trovare la propria mirabile voce italiana nelle numerose traduzioni di Elena Loewenthal. Amos Oz è, tra l'altro, l'autore israeliano attualmente più tradotto nel mondo: i suoi libri sono tradotti in gran parte delle lingue europee ma anche, ad esempio, in cinese, coreano, giapponese, portoghese brasiliano, thailandese, turco.

La produzione letteraria di Oz si snoda dalla metà degli anni sessanta, poco prima della cosiddetta *Guerra dei sei giorni*, con i racconti tradotti in italiano con il titolo *Terre dello sciacallo* (1965), a oggi, passando per libri di prosa poetica come *Lo stesso mare*, alla fiaba contemporanea

D'un tratto nel folto del bosco, scritta a metà degli anni ottanta ma tradotta in italiano solo successivamente. E poi *Conoscere una donna*, *Non dire notte*, *La vita fa rima con la morte*, libri dove il mistero dell'essenza umana s'insinua nella relazione d'amore, dove la narrazione sfida l'identità che sgretola ogni certezza, con una scrittura che scava e procede per strati carsici, come carsica è ogni identità. È una scrittura che come un prisma illumina un paese, Israele, e la sua storia, e al contempo riflette i molteplici strati di ogni relazione, le particelle fatte di luce e di buio di ogni essere umano, che sa restituire figure di uomini e di donne magistralmente ritratti nella loro complessità, come ad esempio in *Michael mio* (1968, tradotto in italiano nel 1975).

La letteratura di Amos Oz nasce dall'inclinazione all'analisi del mistero dell'essenza umana, anche, ma non solo, nella sua relazione con la storia. «Quando so cosa pensare, scrivo un saggio. Quando non so cosa pensare, scrivo un romanzo» (Avishai 2019). In *Una storia di amore e di tenebra* (2002), il libro autobiografico che ha ottenuto numerosi e prestigiosi riconoscimenti, oltre a una trasposizione cinematografica (*Sognare è vivere*, Portman, 2015), Amos Oz concretizza questo pensiero forse più che in ogni altro suo libro. Per comprendere la densità della propria storia familiare, il passato ma soprattutto il presente di Israele, s'immerge attraverso la scrittura nella propria storia personale, nell'epopea delle quattro generazioni che lo hanno preceduto e si avvicina a quella madre amata ma schiacciata, a suo dire, «dal peso della storia, dai traumi e dalla paura del futuro» (*ivi*). Le radici dell'identità personale s'intersecano con quella familiare e, come un sasso lanciato nell'acqua, attraverso cerchi concentrici portano al cuore della storia di Israele.

Può la scrittura restituire una nuova identità o avvicinarci, almeno, alla comprensione di ciò che siamo e di ciò che siamo stati? Quella di Amos Oz lo ha fatto. I libri di Amos Oz ci restituiscono sempre una forza interiore costante, sempre viva, che pulsa nel cuore della storia. E che sia il suo ricordo, umano e letterario, di benedizione.

Riferimenti bibliografici

B. Avishai, *The Israel of Amos Oz*, The New Yorker, New York 2019.
<http://in.bgu.ac.il/en/heksherim/Archives/Pages/default.aspx>.

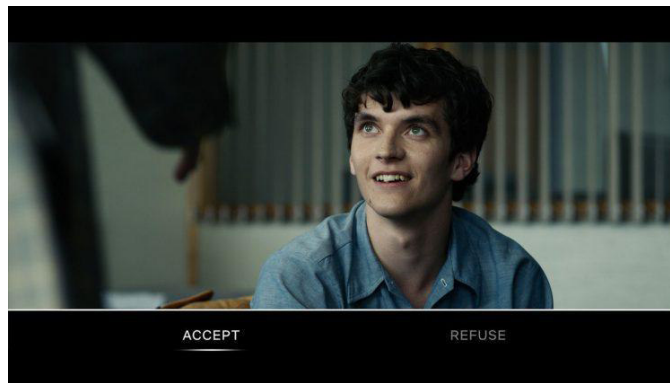
SERIALITÀ

Elogio in 10 punti di *Bandersnatch*

Pietro Montani

Il film interattivo di Black Mirror.

Black Mirror: Bandersnatch is an interactive film in which the viewer makes decisions for the protagonist, a young programmer who in 1984 creates a video game based on a novel with multiple narrative lines. In *Bandersnatch*, the viewer influences the plot, at various points in the film it is asked to make choices. The result is that the viewer has edited a story that belongs to him/her: it is the result of a unique experience.



1. Interattività I

Bandersnatch (2018) soddisfa almeno una delle principali caratteristiche dell'*interattività*: il testo è effettivamente costruito dallo spettatore, nel senso che effettuando via via una delle due scelte che gli vengono proposte, o anche decidendo talvolta di non effettuarne nessuna, alla fine egli avrà montato una storia di cui potrà dire con ragionevole certezza, e con sicura legittimità, che gli appartiene almeno quanto appartiene agli autori. I quali hanno concepito questo prodotto come una macchina generativa di varianti testuali (di numero elevato ma finito) e non come un testo unitario. L'hanno concepita, in altri termini, come un racconto privo, a rigore, di una *configurazione* accreditata.

2. Storie che (non) si concludono

Prendo questo concetto - *configurazione* - da Paul Ricoeur (1985-87), che a sua volta lo prende dalla *Poetica* di Aristotele (2004), della quale traduce il termine *systasis* o *synthesis*. Sia per Ricoeur che per Aristotele una storia unitaria, come ad esempio quella che viene raccontata nel testo tragico, è una concatenazione di azioni (*systasis ton pragmaton*) il cui *utile* precipuo consiste proprio in questo atto sintetico - che Ricoeur paragona all'attività che Kant attribuiva alla facoltà di giudicare: comporre in unità un molteplice disperso e collocarlo sotto una regola. Spesso una regola che non è ancora data, ma bisogna *trovare* impegnando una certa creatività.

3. Utilità delle storie

Di che *utilità* stiamo parlando? Di quella che, in generale, possono riservare le storie compiute a fronte della dispersione e dell'incompiutezza, magari anche del disordine (e del panico da disordine), in cui ci muoviamo prevalentemente nella nostra vita. E da cui forse non sapremmo emanciparci - o saremmo sopraffatti - se non ci venissero continuamente raccontate delle storie compiute, di diversa complessità. Richiamo l'attenzione sul *compimento* perché si tratta del tema che la visione interattiva di *Bandersnatch* mi ha suggerito con più insistenza. Ma anche quello che ha suscitato in me alcune emozioni molto singolari (ci tornerò).

4. Intelligenza delle emozioni

Ci sarebbero dunque emozioni specifiche legate al "senso di una fine" (Kermode 2004)? Ma certo. Già in Aristotele, naturalmente, se guardiamo al concetto di "catarsi" secondo una latitudine ampia, cioè riferendolo all'intera tragedia e non a singoli passaggi, o meglio, riferendolo al fatto di aver seguito da spettatori (o da lettori) il suo intero svolgimento. Molti autori, tra i quali Gadamer (2000) in una intensa pagina del suo libro più famoso, insistono sul fatto che l'utilità (vedi 3.) del sentimento catartico, legato al senso della fine, si presenta secondo una peculiare declinazione etica: chi lo prova *si accorge* (intelligenza delle emozioni) che sta sperimentando una modifica essenziale nel suo *ethos*. Si accorge, cioè, che egli stesso, per così dire, non è più quello di prima. È interessante constatare che questa modifica coincide, per Gadamer, con il principale significato del concetto stesso di "esperienza" (*Erfahrung*). Un concetto, aggiunge il filosofo, tra i più oscuri di cui il pensiero debba occuparsi.

5. Un'esperienza singolare

Dunque un testo che non è stato progettato per concludersi in un certo modo, ovvero un testo che, come *Bandersnatch*, lascia allo spettatore la facoltà di concluderlo in un modo piuttosto che in un altro sarebbe un testo che non ci fa fare un'esperienza catartica? E anzi, se è vero quanto ho detto in 4., un testo che ci depriva dell'importo etico essenziale di un'esperienza in genere? Se le cose stessero così bisognerebbe ancora capire - o meglio, sarei io che mi troverei nell'obbligo di capirlo - come mai ho potuto dire (in 3.), che *Bandersnatch* ha suscitato in me *emozioni singolari* proprio per il fatto che la questione della fine vi è trattata in modo aleatorio. La parola "singolare", preciso ora, va intesa in tutti i suoi sensi, a cominciare da quello distributivo: il finale che mi è capitato di raggiungere dopo averne scartato un altro, infatti, è "singolare" nel senso che mi riguarda in quanto singolo e che non potrei *condividerlo* con nessuno che

non avesse implementato la mia stessa sequenza di scelte binarie (e di alcune non-scelte, come ho detto in 1.).

6. Condivisioni

Lo spettatore interattivo di *Bandersnatch*, dunque, arriverà prima o poi alla conclusione che quella esperienza (che *forse* non è un'esperienza, almeno nel senso di Gadamer) non potrà dividerla con nessun altro. Dove "condividere" qui significa anche discuterne animatamente contrapponendosi a chi la interpreta in modo diverso da noi. Sorge dunque il sospetto che ciò che lo spettatore interattivo di *Bandersnatch* potrà condividere con altri è solo la *singularità* di cui sto trattando qui. Anzi, ho l'impressione che questo articolo altro non sia che la (paradossale) condivisione di una singolarità. O almeno un modo di provarci.

7. Incompiuto e incompatibile

La mia esperienza singolare di *Bandersnatch*, dunque, è quella di un'incertezza che è venuta inesorabilmente a gravare, in modo forse indesiderato - e dopo un po' angoscioso - sul senso di una storia *peculiarmente* incongruente col senso di una fine. Per spiegare questo avverbio (che fa *pendant* con la singolarità su cui sto riflettendo) dirò che di storie senza fine ne abbiamo conosciute a iosa, nella modernità, e mi limiterò a citare, per tutte, *L'uomo senza qualità* di Musil. Aggiungendo, come doveroso contrappeso, che a me è capitato spesso di non aver finito la lettura di un romanzo o di aver abbandonato la visione di un film senza troppi rimpianti; ma non perché quei testi non meritassero di essere seguiti fino alla fine, bensì perché la mancata acquisizione dell'atto che completa la configurazione di una storia non mi sembrava qualcosa che andasse davvero a insidiare l'idea di "esperienza narrativa" che mi sono fatto come lettore e spettatore di film. In altri termini: la sanzione di incompatibilità (alla Musil), così come la constatazione di un'incompletezza fattuale e contingente (come quando si lascia un libro in treno o si interrompe la visione di un film per andarsene a letto), non minacciano seriamente gli effetti canonici dell'unità narrativa e i pregi esperienziali annessi al fenomeno della configurazione. Mentre di *Bandersnatch* non si può dire lo stesso. O almeno io non me la sentirei.

8. Autoreferenzialità

Mi sto avvitando sulla singolarità? Sto menando il can per l'aia perché del singolare, com'è noto, non c'è scienza e non riuscirei a concludere decorosamente questo articolo? Potrei magari lasciarlo incompiuto perché, in fondo, non è che lo specchio di un'esperienza del tutto privata? E se ricorressi anch'io a qualche collaudato espediente

autoreferenziale? Al quale, del resto, e non certo a caso, *Bandersnatch* allude più volte. Per esempio quando vediamo palesarsi il set degli studi di Netflix in cui si sta girando il film – come nell'*Intervista* (1987) di Fellini o in *Inland Empire* (2007) di Lynch. O, ancora, quando Stefan, il protagonista, comincia a denunciare in modo angosciato la sensazione che qualcuno lo stia controllando e decidendo per lui.

Ora, in realtà, questa denuncia potrebbero farla anche Anna Karenina e Ulrich: solo che costoro la starebbero rivolgendo a Tolstoj e a Musil, e *non a me* (ed è indubbio che è *a me* che Stefan l'ha indirizzata). Abbiamo toccato qui un punto particolarmente sensibile. Lo presenterò in modo scorciato, anche se meriterebbe una lunga digressione: a un testo interattivo come *Bandersnatch* capita prima o poi di iscrivere nel gioco narrativo la caduta, *irrecuperabile*, di quella sensazione di *necessità* (ecco un altro termine aristotelico) e, aggiungerei, di *oggettiva impersonalità* che tiene costantemente vigile la nostra attenzione e la nostra credenza quando ci limitiamo a leggere un racconto, e a cooperare attivamente ai fini della sua comprensione.

9. Interattività II

In diverse occasioni mi è capitato di richiamare l'attenzione sulla necessità di distinguere tra interattività e cooperazione interpretativa. Non basta cooperare massicciamente – o anche in modo spericolato, com'è richiesto nei casi difficili – all'interpretazione di un testo per decidere che quel testo è interattivo. L'interattività richiede che il testo venga a *costituirsì* tramite l'attività cooperativa, e questo requisito – come ho già detto in 1. – è soddisfatto da *Bandersnatch*. Lo è anzi a tal punto che il testo che avrete contribuito a costituire si presenta come una singolarità di cui potrete condividere *solo alcuni effetti collaterali* – come ad esempio il fatto che esso manchi di un atto unitario di configurazione – e *non anche il senso*. Perché il senso eventualmente configurato (per es. il senso sancito dal finale che mi è capitato di raggiungere) appartiene alla singolarità che avete prodotto voi e non al testo di partenza, che resta una macchina generativa di un numero elevato, ma finito, di varianti.

Lo spettatore interattivo si trova, in tal modo, in una situazione anomala: egli può, e forse deve, impegnare una normale attività di cooperazione interpretativa solo *dopo* aver interagito ai fini della *costituzione* del testo. Solo *dopo* averlo costituito, cioè, egli si troverà nelle condizioni di provare a capire, e a sentire, che cosa avrà via via proceduto a comporre. E se nella composizione, e nei sentimenti che l'hanno accompagnata, sia per caso comparsa quella necessità, o impersonalità oggettiva, che ho indicato in 8. Un po' come succede nel *bricolage*, o nell'improvvisazione, o in quelle forme della produzione artistica (l'*action*

painting, per esempio) che seguono il principio del “darsi la regola via via che si procede”. Per cui solo alla fine tu – *bricoleur*, improvvisatore, *action painter* – arrivi ad afferrare la *necessità* di ciò che hai prodotto, e che cosa hai davvero percepito e sentito nel produrlo. Siamo al punto: e se stesse proprio in questa “posteriorità” o in questo “ritardo” (in questa *Nachträglichkeit* diceva Freud a proposito del lavoro dell’inconscio) uno degli effetti significativi dell’interattività in genere, un effetto molto ben orchestrato da *Bandersnatch*? Perfino sul piano del plot, come ora ci accorgiamo (o meglio: come ora *mi* accorgo).

10. Catarsi

Nella *Psicologia dell’arte* il grande psicologo Lev S. Vygotskij (1975) ripensa il concetto aristotelico della catarsi più o meno nel modo che ho appena esplicitato. Solo alla fine della lettura di un testo (o della visione di un film) mi si fa *chiaro* (“chiarificazione” è uno dei significati della parola greca) quali fossero davvero quei sentimenti, quei “*pathe*” opachi, ambigui o perfino contraddittori, che ho provato, senza afferrarli davvero, mentre ne seguivo lo svolgimento. Me ne accorgo *nachträglich*, a cose fatte. Troppo tardi? Ma niente affatto! Dovevo raggiungere la *fine* della storia per potermene accorgere. Su questo punto convergerebbero volentieri Aristotele e Ricoeur, Kermode e Gadamer. E naturalmente anche Freud.

Ma com’è che ora sto parlando di “fine della storia” dopo aver detto e ripetuto che *Bandersnatch* ne è singolarmente privo? Il motivo è questo: che un “senso della fine” *configurato* interattivamente da *Bandersnatch* è, grosso modo, quello che, secondo una ineluttabile movenza riflessiva, viene fuori dallo sforzo di *pensiero* che ho impegnato qui per alludervi. Quel film (permettetemi di chiamarlo così) mi ha dato da pensare qualcosa che non avevo ancora ben chiaro a proposito della conclusione delle storie. È per questo che, a dispetto delle sue imperfezioni, giudico *Bandersnatch* come un testo che, facendoci pensare e capire qualcosa di più su un fenomeno così comunemente frainteso o banalizzato come l’interattività, merita l’elogio che ho provato qui a confezionargli.

Riferimenti bibliografici

- Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Guastini, Carocci, Roma 2010.
H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 2000.
F. Kermode, *Il senso della fine*, Sansoni, Milano 2004.
P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, 3 voll., Jaca Book, Milano 1985-1987.
L.S. Vygotskij, *Psicologia dell’arte*, Editori Riuniti, Roma 1975.