

FATA

MORGANA

ISSN 2532-487X

web



FATA
MORGANA
web

Fata Morgana Web
Giugno 2018
ISSN 2532-487X

Direttore: Roberto De Gaetano

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

Caporedattori: Massimiliano Coviello, Nausica Tucci

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

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

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

Web design and graphic concept: Deborah De Rosa

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)

SOMMARIO

BERLUSCONI, TRA SORRENTINO E MORETTI ROBERTO DE GAETANO	4
DIVENTARE INVISIBILE LUCA MALAVASI	7
LA PAROLA E L’AZIONE FRANCESCO CERAOLO	9
IL VUOTO E LA COSMOGONIA BRUNO ROBERTI	12
AMAZON E LA MUCCA FELICE CIMATTI	15
PAGARE O NON PAGARE LUCIA TOZZI	18
SCRIVERE SU MIA MADRE PER METTERLA AL MONDO ILARIA PIPERNO	21
DOMOTICA AUDIOVISIVA ADRIANO D’ALOIA	23
L’IMMORTALE È MORTO TOMMASO MATANO	25
I “RESTI MORTALI DEI PINK FLOYD” ALESSIO SCARLATO	28
FUORI STAGIONE FRANCESCO ZUCCONI	31

Berlusconi, tra Sorrentino e Moretti

Roberto De Gaetano

Loro e Il caimano: anarchia e costruzione del potere.

Loro (2018) by Sorrentino and Il caimano (2006) by Moretti inquire the contemporary spirit through the subject of power. They both use the same body-mask: Berlusconi. All Sorrentino's cinema is marked by an instance of jouissance. In Loro, power is characterised by the unlimited circulation of bodies and desires (prostitutes and money). On the contrary, Moretti assumes an ethical perspective, picturing the Berlusconi-mask through a critical gaze.

Se è vero – come dice Benjamin – che «nel potere si manifesta lo spirito», trattare il potere significa trattare lo spirito del tempo. Il potere ha a che fare con i corpi solo in quanto questi hanno a che fare con lo spirito. Plasma i corpi perché vuole conquistare le anime. E questo è sicuramente vero per il neoliberalismo (che in Italia è coinciso con l'epoca berlusconiana), dove le libertà si manifestano nella circolazione illimitata dei desideri, trasformati nel senza-intervallo del godimento. E dove il denaro diventa merce di scambio, non di un corpo ma di uno stile di vita. È lo scarto della *escort* – al centro di *Loro* di Sorrentino – rispetto alla prostituta: quest'ultima lambisce bordi di strade anonime, dandosi a scambi sottoposti all'esercizio di un potere misero, che fin dall'inizio ha rinunciato all'anima. La prostituta è la “donna perduta”, ereditata da un immaginario ottocentesco, rialimentata dal mondo felliniano, e che giunge fino alle nigeriane di oggi (dal Garrone di *Terra di mezzo* al nuovo film di Edoardo De Angelis su Castel Volturno).

L'*escort* invece è prima di tutto un mondo, uno stile di vita, una villa, una piscina, un hotel a cinque stelle, una bellezza levigata che entra ed esce dall'acqua. L'*escort* è quella che sottrae lo scambio all'attrito, che si vende per un denaro che è in primo luogo *status*. Contrassegno forte di un potere che conquista con lo stesso gesto anima e corpo, li rende indifferenti, in uno scambio simbiotico che ne fa un'unità compatta. Per questo la *bellezza omogenea* delle “olgettine” diventa un valore: rendendole equivalenti, le rende pari al denaro, negando loro la *singularità*. Scegliere di raccontare Berlusconi, il potere e le *escort*, come fa *Loro*, significa arrivare al cuore della indistinzione neoliberale tra corpo e anima, necessità e libertà. Il potere è la pratica di circolazione illimitata di corpi e desideri, nella equivalenza del militante e della *escort*, del cittadino e dell'audience (così come dei fedeli e del popolo per il papa di *The Young Pope*). Da questa logica del potere è esclusa la Legge, che è una intrusa rispetto all'autoregolazione naturale dei “desideri convergenti”. L'unica cosa che sembra resistere a questo dispositivo di scambio è la *maschera*, perché vincolata alla persona, dunque ad una identità psichica e morale. L'entrata in scena di Servillo/Berlusconi ancora il film ad un corpo-maschera, che incarna un punto di vista, sia pur immorale, sul mondo: come quando rivendica l'importanza di convincere chi ci sta di fronte su una verità che non lo è (per esempio che la merda sia terra, come dice al nipote).

Tutto il cinema di Sorrentino è un *cinema senza legge (e dunque senza limiti)*, o dove l'unica legge è l'istanza di godimento, che anima immagini che sono fin dall'inizio *pura visualità*, senza alcun rimando all'“alterità” del mondo. Un cinema senza super-Io, dove il mondo è mero riflesso di immagini che glissano le une sulle altre. Il cinema di Sorrentino nasce e si sviluppa nell'epoca del neoliberalismo berlusconiano, e di quell'epoca *costituisce la potente traduzione estetico-formale*, declinata in forma di “estetizzazione crepuscolare” (tant'è che anche qui Berlusconi è colto in un momento di crisi). Berlusconi rappresenta dunque l'intercessore ottimale di questo cinema. Il punto è che è un intercessore ingombrante, che assorbe e condiziona ad ogni passo il film. Come quando entra in scena, teatralmente, vestito da odalisca, a contrassegnare che adesso la scena è sua: sarà lui ad occuparla (con tutta la sua storia), sarà difficile contrastarlo.

Il caimano (2006) di Moretti aveva adottato una prospettiva opposta, collocando Berlusconi sotto la lente del giudizio morale e moltiplicandone, con felice intuizione, le maschere. L'imprenditore spudorato, il donnaiolo ridicolo, il politico condannato, costituivano i tre lati di una maschera capace di sottrarre il film ad ogni biografismo. Tratto che *Il caimano* condivide con *Loro*, differenziandosi dal cinema americano, dove parlare del potere ha significato parlare di nomi propri: da *JFK* a *Lincoln* a *J. Edgar*. Restituire il potere come maschera significa riconsegnarlo nei suoi tratti *condivisi*. Tant'è che in gioco nell'uno come nell'altro film è il *berlusconismo*. Resta da vedere, e non è cosa da poco, la posizione dalla quale lo si guarda.

Adottando uno sguardo morale (punto di vista del super-Io), e in una prospettiva che eredita dal grottesco della commedia all'italiana, Moretti riconsegna il berlusconismo come *dispositivo di valori e di pratiche*, da criticare. Ai valori incarnati dalla "maschera scissa" di Berlusconi (spudoratezza, cinismo, narcisismo seduttivo, aggressività), che esprimono tratti di un sentire comune italiano, si contrappongono – ma al fondo confermandoli – il giudizio, la critica, il moralismo. E questo porta Moretti all'intuizione più radicale, quella di prestare il suo stesso volto e corpo d'attore al Berlusconi politicamente "eversivo", palesando come, nel gioco di maschere, spudoratezza e moralismo possano sostenersi a vicenda.

La maschera-Berlusconi viene letteralmente smontata e rimontata da Moretti, attraverso la mediazione del film da farsi e l'utilizzazione di materiali di repertorio (immagini televisive). Incarnando e fondando i "valori di un'epoca", Berlusconi può essere restituito soltanto attraverso una presa di distanza critica, che solo l'esagerazione grottesca, il moltiplicarsi delle maschere, e l'eterogeneità dei materiali montati, possono garantire.

Per Sorrentino il potere è uno stile di vita, una corte con "Lui" e "Loro". Chi lo detiene confida nella capacità di questo potere di *attrarre attraverso la sua mera esposizione*. Il denaro e i corpi sono ciò che più facilmente si può esporre, e per molti versi si deve esporre, per alimentare il potere stesso di chi partecipa allo scambio (e dall'una e dall'altra parte). E questa esposizione è garantita da una messa in scena, da una visualità satura, ma senza punti di vista.

Per Moretti il potere è istituzione di valori, costruzione del simbolico, formazione. E in quanto tale criticabile, sempre. Ma la colpa di Berlusconi è quella di aver incarnato, ad esclusivo perseguimento dei propri interessi, i valori sbagliati, riportando e annullando i confini tra onesto e corrotto, vero e falso, giusto e ingiusto, nel solo utile per sé. Costi quel che costi. Con questo, determinando un'anti-formazione, completando una destrutturazione del simbolico percepibile ovunque, a partire dal suo rivolgersi agli italiani come a bambini di nove anni (così recitava il primo *vademecum* dei candidati di Forza Italia). Rappresentare questo potere significa prendere posizione, assumere un punto di vista, disarticolarne l'immagine compatta.

Aderire al potere come stile di vita significa al fondo sposarne la sua dimensione anarchica, il fatto che non risponda a null'altro che a se stesso. Coincidenza dell'anarchia del potere e dell'ordine visuale che ce lo restituisce. All'origine di questo potere c'è Dio (*The Young Pope, Loro*). Il governo degli uomini, dei fedeli, dei linguaggi e delle immagini, non ha fondamento che in se stesso, è onnipotente, e dunque divinamente anarchico.

Pensare invece il potere come costruzione (sia pure mancata) del simbolico significa al fondo individuarne i limiti, e dunque renderlo criticabile e scomponibile. Scomposizione del potere nelle maschere che lo costituiscono e della forma che ce lo restituisce. Qui nessuna anarchia, ma il dovere di dire, di testimoniare ciò che accade (dovere che guida l'insistenza della giovane cineasta de *Il caimano* a fare comunque il film).

Nonostante *Loro* sia diviso in due parti, il dispositivo visuale è omogeneo. Nonostante *Il caimano* sia un solo film, la sua articolazione è perlomeno doppia, la forma non si chiude mai.

E come non vedere tutto questo anche nei film sui papi. Il giovane papa che – in *The Young Pope* – coniuga sogni neoliberali ("C'è solo una strada che conduce alla felicità e si chiama libertà") e politiche oscurantiste, in una rivendicata affermazione degli opposti ("Io sono una contraddizione" dice Lenny Belardo). E il vecchio papa – il cardinale Melville di *Habemus Papam* – che sceglie invece di non varcare il soglio di Pietro, per non superare il *limite*: non ne ha le forze e

tale superamento avrebbe significato non interrogare ciò che nella sua vita è rimasto di incompiuto (per esempio il sogno giovanile di fare l'attore). In quest'ultimo caso abbiamo il peso della fuga e dello sfaldamento del simbolico, la cui riconfigurazione faticosa e rischiosa può rivelarsi anche un'opportunità; nel primo, si tratta invece di esercitare il potere in un delirio di onnipotenza, dove l'anarchia si innesta nel narcisismo: "Io amo me stesso più del prossimo mio. Più del Signore. Io credo solo in me stesso. Io sono il Signore onnipotente"

Nanni Moretti e Paolo Sorrentino sono i registi che in questi anni hanno avuto i sensori più aperti nei confronti del tempo presente, del suo spirito e dunque anche del potere. Berlusconi e il Papa non sono due questioni da poco, ed entrambi li hanno affrontati con film di peso, ma anche indicativi di due strade radicalmente divergenti. Per Moretti, il tempo presente non può essere che tempo di *crisi*. Questo ha significato rappresentare in forma *critica* le istituzioni che presiedono alla costituzione del simbolico (scuola, chiesa, politica), smascherandole fin nei ruoli apicali. Il suo sguardo ha sempre risposto ad una istanza *etica*, tesa a testimoniare ciò che stava accadendo. Questo lo ha fatto, ereditando da tutta una tradizione moderna del nostro cinema, a partire dalla commedia all'italiana e dal grottesco. Per Sorrentino, il tempo presente è quello dello *scambio*, di ciò che è equivalente o viene reso tale: il potere e le immagini, la forza e il declino, lo spirito e i corpi, l'ebbrezza e la malinconia. Questa equivalenza anarchica ha trovato espressione in una visualità consonante con tale scambio, fino al punto rischioso però di scambiarsi con se stessa (in un vacuo autoriferimento). Sorrentino è il massimo interprete di un neoliberalismo estetico, capace di restituire attraverso una visualità che scambia tutto con tutto il sentimento di malinconia che abita al fondo dell'ebbrezza narcisista, e che nel potere trova la sua massima visibilità. Ma con il declino del neoliberalismo politico, il cinema di Sorrentino rischia di risultare fuori tempo e di accompagnare tale tramonto.

Bazin divideva i registi in quelli che credono nell'immagine e quelli che credono nella realtà. Aggiornando e riorientando questa distinzione, diciamo che ci sono registi che credono nell'immagine (e nella realtà) e quelli che credono nel visuale. I primi *incontrano* il mondo attraverso la finitezza delle immagini, i secondi lo *scambiano* con l'illimitatezza del visuale; i primi *prendono posizione*, i secondi si *accordano*; i primi *usano* le forme per creare degli intervalli, i secondi *producono* visualità per esorcizzare i vuoti; i primi pongono *problemi*, i secondi istituiscono *teoremi*; i primi aiutano a *comprendere* il mondo e (forse) a cambiarlo, i secondi *seducono* ma lasciano inermi.

Nanni Moretti appartiene ai primi, Paolo Sorrentino ai secondi, e il loro Berlusconi differisce radicalmente in questo: oggetto di una immagine (critica), o elemento di una visualità (compiacente). Ma il destino dei secondi, segnato dalla totalizzazione cosmica della dimensione visuale, sembra orientato al declino, come i corrispettivi politici; mentre quello dei primi, segnato da un incontro con il tratto problematico della realtà contingente, non smetterà di essere la fonte perennemente rinnovata del nostro rapporto con il cinema e con il mondo.

Riferimenti bibliografici

- A. Bazin, *L'evoluzione del linguaggio cinematografico*, in Id., *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano 1986.
G. Canova, *Divi Duci Guitti Papi Caimani. L'immaginario del potere nel cinema italiano*, da Rossellini a "The Young Pope", Bietti, Milano 2017.
R. De Gaetano, *Nanni Moretti. Lo smarrimento del presente*, Pellegrini, Cosenza 2015.

Diventare invisibile

Luca Malavasi

Dogman di Matteo Garrone.

Forced to struggle among the love for his daughter and the love for his dogs, the continuous request for social acceptance and the incessant search for a meaning to the violence he got from Simone, Dogman the puppet runs out. He stays motionless, invisible in the end, in the centre of a landscape that is livid like his face, with the body of his friend/enemy on his side, and nothing more. With Dogman, Garrone looks for humanity where, apparently, humanity has no place to exist.

Verso la fine di *Dogman*, quando la feroce e insieme umanissima storia di abuso e dipendenza tra Marcello e Simone si è ormai conclusa, il primo, proprio nel momento in cui dovrebbe essere più visibile – lui, piccolo e mite, sempre ad ascoltare o a dare ragione o a osservare in silenzio con un mezzo sorriso che chiede scusa, nasconde la paura e spera in qualche tipo di attenzione –, nel momento in cui cammina verso gli amici portando sulle spalle l’“offerta” del corpo di Simone, in quel momento che somiglia a una specie di (apparente) compimento del proprio destino, Marcello, curiosamente, diventa *invisibile*. O, se si vuole, come accade al Luciano di *Reality* (2012) – quando, finalmente, riesce a entrare nella casa de “Il Grande Fratello” –, Marcello, in quel momento, *scompare* dalla storia, assorbito nel ruolo e consumato dalla definitiva accettazione della fatalità che, fino a quel momento, ha cercato di aggirare e tenere a bada (pur sapendo di doverla, prima o poi, accogliere), sdoppiandosi tra Simone e la figlia Alida, tra il rumore della terra e il silenzio del mare, tra i cani che ama e gli uomini dai quali vorrebbe essere amato, tra un ruolo da protagonista e uno da osservatore a variabile distanza di sicurezza dal centro dell’azione.

Col cadavere dell’amico caricato sulle spalle – offerta di pace, certo, ma anche gesto antico di accudimento del nemico – Marcello si affanna a chiamare gli altri, a rendersi visibile, ma la sua voce e la sua immagine non hanno alcuna possibilità di superare la soglia che adesso lo divide dalla scena che si svolge di fronte a lui, la scena familiare di una partita di calcetto alla quale normalmente avrebbe partecipato – Garrone, non a caso, monta la sequenza senza restituire la materialità della distanza tra il campo e il controcampo.

E se *Reality* dissolveva il suo protagonista attraverso una lunghissima inquadratura “satellitare”, riducendolo a un puntino di luce indistinguibile e indifferente, *Dogman*, poco dopo – e proprio a causa di questo mancato incontro – lo cancella o meglio lo *perde* consegnandolo a una specie di esistenza “oggettuale” – un corpo bloccato, una storia interrotta: il momento più violento e traumatico del film coincide, di fatto, con lo stacco, secco e brutale, che nel finale fa seguire all’osservazione prolungata ed epidermica del volto di Marcello – della sua disperazione composta, del suo smarrimento, della sua silenziosa richiesta d’aiuto spinta con gli occhi in tutte le direzioni – il “quadro” totale e chiuso di uno spazio vuoto e livido, in cui il corpo di Dogman si *ferma*, perfettamente integrato alla simmetrica, ordinata banalità delle cose.

Quel finale è un congedo doloroso e, insieme, inevitabile (per questo, doppiamente doloroso): rilancio, dalla parte del cinema, della fatalità della separazione, riconsegna di Marcello alla “sua” storia – dopo che è stato inseguito mentre ne cercava un’altra, o molte altre. Del resto, il cinema di Matteo Garrone non è mai stato “del reale” perché racconta *la* realtà (o si illude di poterlo fare) – e tanto meno, in questo caso, la cronaca – ma perché si pone il problema del modo in cui la realtà, costantemente, si fa e disfa, prende e perde corpo e consistenza e verità, nel commercio aritmico (e sempre imprevedibile) tra immaginario e predestinazione, modelli e stereotipi, singolarità umana a distanza ravvicinata e indifferenza dell’affresco sociologico – Dogman è, al tempo stesso, il titolo di un film, l’insegna di un negozio, il soprannome di un personaggio.

A imparentare Marcello e Luciano – fino alla coincidenza dello smarrimento finale – è anche questo giro umanissimo e confuso tra ciò che c'è e ciò che può essere pensato e immaginato, come una deviazione o una resistenza, o come un più o meno ingenuo, e forzatamente sacrificale, abbandono romantico a qualche tipo di alterità: così, quella tra Marcello e Simone è, prima di tutto, una feroce, bellissima storia d'amore, la ricerca – da parte del primo, innamorato più di tutto della possibilità di trovare qualcosa di simile all'amore là dove sembrerebbe impossibile – di un senso che possa sottrarre se stesso, ma anche l'amico e il piccolo mondo in cui vivono confinati, a una forma e a una lettura già decise. In questo senso, la scelta di un attore come Marcello Fonte ha ben poco di “pasoliniano” (semmai, viene da pensare al De Sica regista): egli vale, ed è usato, soprattutto come innesco di posizioni e movimenti inattesi, scarti sur-reali, con fughe verso la *slapstick comedy* e una rigida elasticità marionettistica – non a caso, nell'ultima inquadratura del film, *Dogman* finisce abbandonato – senza più “carica” – all'interno di un parco giochi.

Anche per questo, la cronaca (nera) è subito perduta, come la “storia vera” e la “ricostruzione dei fatti”, e la possibilità stessa di una lettura documentarizzante; il “tono”, più che il genere, arriva dritto da *Il racconto dei racconti* (2015) (e *Dogman*, oggi, può forse aiutare a capire meglio quel film, ampiamente frainteso), come ben rivelano l'astrazione favolistica (ma non banalmente metaforica) dello spazio e del tempo, l'audace mescolanza – come in molte delle vicende del film da Giambattista Basile – di amore e orrore purissimi, e la scommessa “realista” di preferire, alla verosimiglianza, la potenza deformante del cinema, dello sguardo e del racconto. La storia del “Canaro” è insomma subito dimenticata, tradotta nella vicenda “piccola” di un uomo incompiuto, bloccato in una terra sospesa tra civiltà e legge del più forte, tra modelli di umanità e bestialità in competizione, un uomo che sa già come andrà a finire – per lui e per tutti –, ma che vuole sapere perché (dev'essere così), e qual è il senso dell'ingranaggio di cui è parte.

Di favolistico, in *Dogman*, c'è soprattutto questa specie di cocciutaggine, tragica e naif, questa *curiosità* – che è tanto di Marcello quanto di Garrone – per ciò che la realtà nasconde, per le altre storie che essa sembra negare, impedire, sotterrare. L'umanità tesa e commovente che attraversa tutto il film nasce da qui, da una scelta che è politica, prima ancora che “di stile”, e che finisce per trasformare un dannato, condannato, in un folle esploratore (non solo quando s'immerge in acqua con la figlia) del proprio dramma: un eroe tragico, grottesco, comico, melò, horror e qualcos'altro ancora, che riesce a voltare il suo doversi consegnare all'ordine della storia in una specie di sacrificio.



La parola e l'azione

Francesco Ceraolo

Democracy in America di Romeo Castellucci.

Democracy in America is the last show by Romeo Castellucci. It is loosely inspired to the homonymous socio-political work by Alexis de Tocqueville, published in the years 1835-1840. Through explicit and cryptic words, sounds, images, working on the American founding myth, Castellucci creates a mysterious show, veiled by transparent canvases that blur the image and make it ghostly.

L'anarchia divina del linguaggio o il linguaggio divino dell'anarchia. Un gruppo di sbandieratori vestiti da guardie di regime occupa la scena e, disponendosi l'uno accanto all'altro, ciascuno con una bandiera in mano su cui è incisa una lettera dell'alfabeto, compongono una frase: "Democracy in America". Poi però il loro movimento diventa caotico e senza regole: gli sbandieratori iniziano ad anagrammare parole e frasi confuse, prive di apparente significato. Come il canto glossolalico registrato a Oklahoma City nel 1980, che ascoltiamo a sipario ancora chiuso, prima dell'inizio dello spettacolo. Il loro incedere ordinato cede il posto al disordine violento di una nominazione sovversiva, o prim'ancora all'arbitrio del "parlare in lingue" descritto negli *Atti degli apostoli*, alla vocalizzazione e sillabazione senza senso, medium tra l'uomo e il divino, forma di divinizzazione anarchica del linguaggio. Si apre così *Democracy in America*, l'ultimo spettacolo di Romeo Castellucci (ripreso all'Argentina di Roma), liberamente ispirato a uno dei testi più importanti di sociologia politica che siano stati mai scritti, pubblicato da Alexis de Tocqueville tra il 1835 e il 1840.

Ma in cosa consiste per Castellucci la nominazione del linguaggio che assurge a fondamento "democratico" della frontiera americana descritta da Tocqueville, terra di confine e allo stesso tempo di fondazione dell'intero paradigma occidentale moderno? L'attraversamento del mito fondativo statunitense come sintesi di tutto il moderno è una questione su cui la sua ultima produzione lavora ormai da tempo, a partire da spettacoli come *The Four Seasons Restaurant*, *The Minister's Black Veil* o *Go Down, Moses*. Il linguaggio per Castellucci fondamentale mente nomina il vuoto di Dio. Lo dice la coppia di indiani che si interroga in lingua Ojibwe sul tratto distintivo dei conquistatori europei in uno dei passaggi chiave dello spettacolo (scritto assieme alla sorella Claudia), ma già lo indicava il finale nella caverna primitiva del *Go Down, Moses*. L'autoritarismo anarchico della lingua sostituisce l'arbitrio normativo della parola a quello dell'azione come gesto fondativo del reale, perché solo attraverso di esso l'uomo è capace di sopravvivere al silenzio di Dio, al suo non corrispondere ad un dialogo aperto con l'umano che lo invoca.

Per questa ragione per il regista fondatore della Societas Raffaello Sanzio il momento cruciale del testo di Tocqueville diventa un piccolo episodio che il sociologo francese descrive a margine del suo trattato sulla democrazia americana: Elizabeth, una contadina puritana approdata sul continente americano alla ricerca di una "nuova Israele" con la cosiddetta "Great Migration" della metà del 1600, decide di vendere la propria figlia neonata per poter sostenere la sua famiglia, dopo che l'ennesimo raccolto non ha portato alcuni frutti. Dio non l'ha ascoltata, dice Elizabeth al marito in un'altra scena chiave, la sua "terra promessa" non ha esaudito i suoi bisogni e quindi lei è stata costretta a violare le proprie leggi naturali. Per lei Dio può essere solo "bestemmiato", può cioè essere solo invocato nella sua assenza, aggiunge prima di cadere in una *trance* mistica sotto lo sguardo dell'intera comunità puritana, invisibile e "nascosta" da un pannello su cui sono proiettati tutti i dialoghi che vengono pronunciati, che la convoca assieme al marito ad una funzione religiosa per processarla.

La bestemmia, il manifestarsi soggettivo del vuoto di Dio, è ciò che, attraverso la sua punizione, attraverso cioè l'applicazione della Legge, diventa l'atto fondativo della comunità. A partire da questo presupposto, coerentemente a quanto già fatto in passato, Castellucci costruisce un'altra macchina teatrale attorno a uno dei nodi cruciali della sua riflessione. È nell'attimo in cui l'assenza di Dio si palesa in quanto tale che il linguaggio umano diventa Legge. È cioè nel momento in cui l'uomo si trova costretto a colmare un vuoto di senso attraverso il linguaggio, a stabilire un ordine che è impossibilitato a trascendere se stesso, che la grammatica linguistica della *lex* umana può assurgere ad *auctoritas* super-umana, e quindi a fondare la società degli uomini uguali. L'atto di fondazione della democrazia americana diventa per Castellucci il momento in cui il linguaggio umano, fattosi legge, privo di qualsiasi garanzia che lo trascenda, deve stabilire il tratto egualitario di tutti gli uomini davanti al nulla in cui Dio si nasconde. Il suo gesto genitivo affonda interamente nel mistico perché la Legge, per poter assurgere ad *auctoritas*, deve sostituirsi a un Dio che non risponde, deve cioè fare a meno della sua autorità reale. Il vuoto e non la presenza di Dio è dunque garante della legge degli uomini liberi, questa la sua tesi.

Ma questo tratto nichilistico della legge dell'uomo che si fonda sul nulla che la trascende a un certo momento nel lavoro di Castellucci raggiunge sempre un punto di indistinzione reale con quella del teatro. Questo è il punto più problematico dell'operazione portata avanti dal regista di Cesena. Il teatro deve cioè dare forma a una ritualità volutamente dissimulata, in cui il potere arbitrario e vuoto della parola deve lasciare spazio all'anarchia altrettanto vuota dell'immagine. Una vuotezza voluta, ricercata, che esorta lo spettatore a una visione libera che "regoli" soggettivamente l'enorme quantità di suggestioni visive che la scena produce proprio per approdare ad un disegno complessivo secondo cui, in definitiva, le leggi del teatro corrispondono integralmente a quelle dell'uomo e viceversa.

Tale disegno ha un punto di approdo evidentissimo, che dopo una lunga serie di coreografie che mostrano il misticismo idolatrato di un'umanità figlia di un Dio che garantisce l'ordine esistente nell'assenza – coreografie fatte di danze ritmate e spade incrociate che reificano simboli di varia natura –, conduce a uno *Schwanengesang*, a un canto del cigno morente. È il destino tecnico sia dell'uomo che del teatro, qui esemplificato da un'enorme macchina che nel finale dello spettacolo ruota intorno al corpo sacrificale della bambina venduta da Elizabeth, o da un braccio meccanico che si muove ossessivamente "impugnando" una luce al neon. È l'esito di un movimento in cui la scrittura del linguaggio (umano e scenico) ha interamente sostituito le leggi che la trascendono (della parola divina e drammaturgica). Come già accadeva nei lavori su *Moses* o nella produzione del *Moses und Aron* di Schönberg a Parigi. Imponenti macchine sceniche attraverso cui il destino tecnico del reale, in cui si consuma l'esito tragico del dominio della tecnica, e quello tecnologico del teatro si confondono integralmente.

In altre parole, dal momento in cui la legge degli uomini non può che elevarsi a sostituire quella divina, producendo l'orizzonte tecnico tardo moderno, il teatro non può che dare forma al presente sostituendo il potere nominativo della parola con l'anarchia libera dell'immagine e dei dispositivi tecnologici. Facendo ciò però il legame che la Raffaello Sanzio, specialmente nei primi anni (basti pensare all'*Oresteia*, recentemente riproposta sempre al Teatro Argentina di Roma) aveva istituito con il regime generico della "crudeltà" dei corpi è definitivamente destituito. Quello di Castellucci, già da tempo, è diventato invece un teatro di immagini tecnologiche proprio perché è un teatro che mira a rimpiazzare la parola. Un teatro in cui cioè le immagini che apparentemente disarticolano i codici grammaticali del linguaggio verbale in realtà li avvicinano, costruendo veri e propri quadri visivi significanti, che rispondono e si evolvono secondo regole interne che appartengono interamente al regime del visuale.

L'ultimo teatro di Castellucci compie dunque un processo di sostituzione della parola con l'immagine tecnica esattamente come la legge umana, alla sua origine, non nega ma prende il posto di quella divina. Ed è per questa ragione che la sua rappresentazione della democrazia americana sembra mancare di un elemento decisivo della genesi della cultura e società statunitensi. Quello della grande epica del romanzo, da Melville a Twain, da Steinbeck a Fitzgerald: l'idea che non sulla

parola ma sulla sua sospensione si fonda invece la dimensione cruciale della libertà americana. E precisamente sulla sospensione della parola che apre al dominio dell'azione. Come per la balbuzie di Billy Budd, la sua "incapacità" di parlare, senza cui non vi è alcuna possibilità di una prassi reale. Un'azione che si genera lì dove invece la parola è differita. All'America di Castellucci manca proprio questo.

Riferimenti bibliografici

A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2000.

A. De Tocqueville, *La democrazia in America*, Feltrinelli, Milano 2012.



Il vuoto e la cosmogonia

Bruno Roberti

La Cupa di Mimmo Borrelli.

From the airy depths of Phlegraean fields and the igneous rocks of the Neapolitan underground, Mimmo Borrelli – in his La Cupa – brings back to life mythological figures, imbued with Homeric sacredness, carnivalesque blasphemy and anthropomorphic animality on the stage of Teatro San Ferdinando di Napoli. The powerful voice of the actor and director from Naples – a modern Atlas – echoes in the empty cosmos of the scene, where all characters whirl around a majestic globe that is, at the same time, ampoule, nucleus and planet.

Un pontile si incunea nella platea sventrata del Teatro San Ferdinando a Napoli. In fondo una specie di altare innalzato con un drappo dove si indovina una sacra figura sbiadita con i ceri accesi innanzi. Dall'altro lato scende oscillando una enorme sfera plumbea, pronta a squarciarsi e a far trapelare il tunnel d'ingresso di una cava di tufo. È il segno di un percorso spaziale che enuclea la vertigine di un vuoto primigenio, laddove le acque e le terre si amalgamano nel fango melmoso, putrido e fertile, germinante una origine vitale. È l'impianto scenico potente di *La Cupa*, il nuovo lavoro di Mimmo Borrelli per il Teatro Stabile di Napoli.

Un fluviale spettacolo diviso in due "giornate", ma fruibile idealmente come un unico *continuum* in cui il poema teatrale si sposa con il rito sanguigno, la festa crudele da un lato e con le cadenze romanzesche e tragiche di una sorta di saga popolare. È il popolo flegreo, cioè la genealogia familiare e collettiva delle genti che abitano i "Campi ardenti" tra Baia, Pozzuoli, Torregaveta, Bacoli, l'infemale Lago d'Averno. Quei Campi Flegrei alle porte di Napoli dove già nelle viscere della terra vaticinava la virgiliana Sibilla di Cuma, presiedendo a una *nekuia*, la discesa nel ventre terracqueo tra soffi di fuoco sotterranei lungo cui si inoltra Enea.

Quel territorio comunitario intriso di succhi densi e di getti violenti di umano, animale e divino e che fa emergere tra i "lavoratori del mare", gli scavatori del tufo, la genia popolare di ataviche "fratrie", tra i "lavoratori della terra", cavatori del giallo e poroso materiale tufaceo, tutto un magma terrigno e incandescente di gesti, corpi, movenze e soprattutto "versetti" di una lingua di blasfemie, turpiloqui, sacri e apotropaici appellativi, musicalità ululate o cadenzate, gutturali o stridenti, immerse nel dialetto flegreo che pare incarnare sonoramente e visivamente tutto un *corpus* di retaggi ancestrali. È il mondo di Borrelli fin dalla "Trinità dell'Acqua", tutta materno (*Nzularchia*, 2003; *A Sciaveca*, 2006; *La Madre: 'i figlie so' piezze 'i sfaccimma*, 2010) dove assistiamo al formarsi e al manifestarsi drammaturgico, rituale, musicale di un "teatro degli elementi", e delle forme di vita, delle "apprensioni" arcaiche e insieme immediatamente attuali di un intero popolo, della sua anima profonda, del suo svolgersi secolare lungo le latebre del tempo e dello spazio.

Questo *La Cupa* inaugura una trilogia della Terra nella forma frammentaria e fluida di una saga familiare (intorno al crisma della paternità) in cui colpe, agnizioni, assolvimenti, delitti, suicidi, grazie, crolli, sfruttamenti, deliqui, fraticidi si intersecano lungo la linea del *vuoto* e lungo l'arco di una *cosmogonia*, come una Bibbia del popolo, come la psicomachia di una religione atavica, lo *scavo* di un tempo-paesaggio millenario e perdurante. Dove vendette, retaggi tragici, commercio di organi, pulsioni di pedofilia e sfregio dell'umano, viaggi nelle tempeste tra terra e mare riportano alla mente tanto il teatro di Viviani, quanto il fabulare crudele di Basile, e provengono direttamente dall'impianto tragico (Eschilo), dal verso teatrale e dall'intrico shakespeariano, dalle peripezie iniziatiche del romanzo antico (Eliodoro, Apuleio, Petronio), dalla fluidità corrusca e materica del romanzesco moderno (Hugo, Zola, Verga), dai poemi rituali del sostrato orientale indoeuropeo. Un mondo "altrove", un globo (oculare e oscuramente infuocato),

una cosmogonia comunitaria e primigenia: “Dunque anche pensando ad un altro mondo, ad una cosmogonia, una comunità, si è preferito virare e percorrere le dinamiche di tutte le comunità primordiali e orientali del mondo” scrive Mimmo Borrelli, nel programma di sala.

Gli stessi appellativi dei corpi-persone-abitanti dello spazio e degli esseri antropomorfici dai tratti animali che come “guide ctonie” accompagnano le azioni, riportano a risorgenze di semi-divinità, di mostri o prodigi, di incarnazioni di uno “spirito del luogo”, di allegorie viventi: Giosafatte ‘Nzamamorte (il padre primitivo diventato fratello e poi trasformato in albero, in una metamorfosi ovidiana e dantesca accordata alle sopravvivenze delle antiche feste arboree del Sud), Tummasino Scippasalute (genialità maligna, sulfureo nemico, demonico spirito aleggiante), Maria delle Papere e Ciaccone, esseri umano-animali, in cui il grugnito e la movenza del maiale e lo stridio e lo zampettare dell’oca diventano “passi magici”, danze cerimoniali ed evocative, ombre fosforescenti che accompagnano i labirintici percorsi destinali dei personaggi.

Una straordinaria compagine attoriale compone e scompone gli episodi, i frammenti eruttati come lapilli dallo spazio scenico, intorno al corpo-voce possente e mitologico di un Titano-Attore-Poeta come Borrelli (che pare la scultura dell’Atlante di Capodimonte quando porta sulle spalle il gigantesco globo, che è insieme pianeta, luna, terra, nucleo incandescente metallizzato, alchemica ampolla), e si fanno corallità di una città-territorio porosi, come diceva Benjamin a proposito della tufacea Napoli. Si tratta di quel nesso *vuoto-abitare* messo in luce da Pierandrea Amato in un libro collettivo che estrae le “posizioni filosofiche” di Napoli:

La materializzazione del vuoto è la chance della dismissione. È la voragine del frammento post-industriale, quello abbandonato e improduttivo, il solco in cui tracciare un’ indefinita spazialità al tramonto dell’epoca dello spazio [...]. La retorica urbana del vuoto che derubrica a luogo insicuro e malfamato va capovolta a favore del suo carattere fecondo. [...] La gestualità urbana del vuoto a Napoli, rimane inesplorata. L’incontro con l’origine dello spazio è stato eluso. [...] Il frammento è la singolarità dell’abitare. [...] La frammentazione è l’aver luogo di Napoli come fedeltà a forme di vita tese a rifiutarne i privilegi spaziali canonizzati (Amato 2006).

Appunto uno svuotamento, un capovolgimento, una tellurica cavità scavata in uno spazio che va ribaltato entro un paesaggio di residui e resistenze culturali non consumabili dall’omologazione urbana e antropologica, che va sventrato, aperto, esposto, mostrato senza pudore, ma con una miracolosa *pietas* antica da Borrelli, che sottrae e preserva questo “oro filosofico” tratto dalla visita alle interiora della Terra, dallo sterminio del senso che si sta perpetrando. *Cupa* infatti è indice di “svango” che scava e perlustra come uno svuotamento (e “Vanghi”, come uno scavare nel terreno secco e umido, sono chiamati la ventina di episodi di questa sorta di “seriale” teatrale, nel senso delle puntate “feullietonesche” del romanzo ottocentesco, da Dumas a Mastriani).

Cupa è l’eco di un rombo sonoro-luminoso, “cupo” appunto, che (come nelle cosmogonie esiodee e indiane o nella filosofia taoista) manifesta il farsi del *mondo* dal caos “cavo” al formarsi del mistero naturale, a partire dallo spalancarsi di un suono che è immediatamente luce e spazio, un vuoto che permette il movimento come il mozzo di una ruota, il rotare cosmico dei mondi. E nello spettacolo ciò è materizzato dalla luce opalescente (di Cesare Accetta) e dai canti e litanie e dalle sonorità protrate e cerimoniali, corali e monodiche e dal tappeto musicale che rimanda all’orchestra in scena dei *gamelan* indonesiani, eseguite e salmodiate (con le voci di Borrelli e dei suoi straordinari attori-musici) da Antonio della Ragione e dai suoi musicisti inseriti a vista nello spazio.

E si pensa a come l’impianto della *skènè* nel teatro antico era costruito e aggettato su una cavità sottostante e risonante con anfore vuote e a come l’effetto-suono-mondo emergeva dalle voci ancestrali che fuoriuscivano dal cavo delle maschere, per cui tutti i corpi scenici erano strumenti da cui fluiva l’invisibile. «Posso scegliere uno spazio vuoto e decidere che è un palcoscenico vuoto: è sufficiente a dare inizio a un’azione teatrale» scriveva Peter Brook, e in *La Cupa* il vuoto risonante immerge lo spazio e l’azione ancestrale in un mondo *a parte*, lo lancia in un cosmo scenico unico e potente.

Riferimenti bibliografici

P. Amato, G. Borrelli, G. Di Marco, A. Martone, B. Moroncini, M. Zanardi, *Aporie napoletane. Sei posizioni filosofiche*, Cronopio, Napoli 2006.

W. Benjamin, *Immagini di città*, Einaudi, Torino 2007.

P. Brook, *Lo spazio vuoto*, Bulzoni, Roma 1998.



Amazon e la mucca

Felice Cimatti

Davanti alla legge. Umani e altri animali nella biopolitica di Cary Wolfe.

Philosophy – as Deleuze and Guattari state – invents concepts by gathering analogies among dissimilar concepts. Like a breeding cow, an Amazon worker, an electronic tag. The analogy reveals the concept: these three phenomena are bodies, precisely biopolitic bodies. In Cary Wolfe’s Before the Law: Humans and Other Animals in a Biopolitical Frame, the author inquires the present practices of body control through a reflection on the relation between life (zōē) and body. Today, paying attention to the practice of control of non-human, animal life would allow us to reflect on biopolitics from new perspectives and to think new kinds of resistance.

Secondo Deleuze e Guattari la filosofia «è l’arte di formare, di inventare, di fabbricare concetti». Ma cos’è, propriamente, un concetto? Una risposta potrebbe essere: la connessione fra due o più immagini, o meglio, la messa in connessione fra immagini che, di primo acchito, non sembrano avere nulla in comune. La filosofia vede, nel senso che istituisce, una possibile *analogia* fra fenomeni disparati, fra i quali ancora nessuno vede comunanze né somiglianze (il concetto è questa connessione). Ma per «fabbricare» un concetto, proseguono Deleuze e Guattari, servono dei «personaggi concettuali che contribuiscano alla loro», dei concetti, «definizione». Il primo «personaggio concettuale» del libro di Cary Wolfe (che insegna alla Rice University, in Texas, nel Department of English) *Davanti alla legge. Umani e altri animali nella biopolitica*, appena pubblicato in italiano con l’editore Mimesis a cura di Cristina Iuli, è la mucca che vedete qui a lato.

La mucca, dall’immagine non si capisce se si tratta di una vacca o di un toro, ci osserva come ci osservano, di solito, gli animali non umani; con indifferenza e una certa preoccupazione. Ma non di questo sguardo, o non solo, si occupa Cary Wolfe. Quello che gli interessa, ed è quello che interessa anche a noi, in Italia, dove ancora non si è capito di *che cosa* si parla quando si parla di animali e animalità, è cogliere quello che questa immagine ha in comune con quest’altra immagine, che sembra appartenere ad un mondo completamente diverso, quello dell’economia e di internet.

Si tratta di una questione di cui in Italia si è molto parlato qualche tempo fa, i cosiddetti braccialetti elettronici che Amazon fa indossare ai propri dipendenti negli enormi magazzini dove vengono smistate le merci che spedisce in tutto il mondo. Secondo Amazon lo scopo di questi congegni, così riporta un articolo sul *New York Times*, sarebbe quello di «semplificare le attività “che richiedono tempo” (*time consuming*), come rispondere agli ordini e impacchettarli per una consegna rapida. Con la guida di un braccialeto, i lavoratori potrebbero riempire gli ordini più velocemente». Una mucca non è un operaio, certo, e poi mentre le etichette identificative che pendono dalle orecchie della mucca non può certo staccarsele, l’operaio può sempre licenziarsi, e buttare via il braccialeto (che, fra l’altro, serve in realtà a registrare i suoi movimenti nello spazio, in modo di arrivare prima possibile a sostituire il suo lavoro con quello di un robot).

Tuttavia una terza immagine, quella conclusiva, permette di “formare” un concetto in cui, forse, la connessione fra animalità, economia e politica si comincia a scorgere. Si tratta di un dispositivo, collegato alla rete satellitare GPS (*Global Positioning System*), che permette di sapere – con un margine d’errore di pochi metri – dove si trova il *corpo* che è solidale con quello stesso dispositivo. Un dispositivo usato con le persone che sono condannate agli arresti domiciliari, in modo che sia sempre possibile sapere dove si trovano. Se un tempo i condannati venivano rinchiusi nelle carceri, ora il *corpo stesso* del detenuto diventa il carcere in cui è rinchiuso. Neanche il grande

Platone avrebbe potuto immaginare quanto fosse vero quello che, nel *Fedone*, dice Socrate a proposito del corpo: «purificazione non è dunque adoperarsi in ogni modo a tenere separata l'anima dal corpo, fuori da ogni elemento corporeo», cioè come «liberazione dal corpo come da catene?» (*Fedone*, XII, 67, c-d).

Cos'hanno in comune la mucca, l'operaio di Amazon, e la caviglia del prigioniero stretta dal "braccialetto" (sic) elettronico? Sono corpi, e in particolare sono corpi biopolitici, ossia corpi soggetti al potere di *un*controllo biopolitico. Spesso si pensa che la biopolitica sia una questione un po' remota, che ha a che fare con controlli polizieschi e grandi multinazionali (come il recentissimo caso di Facebook che ha venduto i dati personali di decine di milioni di utenti alla società di marketing e consulenza *Cambridge Analytica*). In realtà la biopolitica è una faccenda molto più "terra terra", come il pascolo in cui vive la mucca. Biopolitica significa che la politica, e l'economia, hanno come principale prestazione controllare e mettere a valore i *corpi*. Corpi in senso generico, non corpi umani, e nemmeno corpi animali, dal momento che la grande questione di questi anni, quella ambientale, ha a che fare con il controllo dell'intera biosfera terrestre.

La posta in gioco è il corpo, e il suo controllo. Ma attenzione, non c'è bisogno di una telecamera per controllare un corpo. Il corpo è, Platone ce lo ricorda, quell'entità che da sempre è controllata. Che cos'è, infatti, la distinzione fra mente e corpo se non quella fra padrone e schiavo? Fra chi controlla e ciò che è controllato? In realtà il corpo sta alla mente esattamente come la targhetta identificativa – targhetta che letteralmente significa totale *controllo* sul corpo dell'animale – sta alla mucca. In questo senso la questione dell'animalità non è una questione che riguarda solo quelle persone un po' buffe, e talvolta intolleranti, che si battono per i diritti animali: la questione dell'animalità è quella di come gli esseri umani si pongono rispetto a se stessi e al mondo. La mucca "dice" al nostro sguardo: "quello che fai a me lo fai a te stesso, al tuo corpo". In realtà la mucca è ancora più precisa: "siccome tratti il tuo corpo come qualcosa da controllare, allora puoi trattare me come tratti il tuo stesso corpo".

Qui si chiarisce la ragione del titolo del libro di Cary Wolfe, che riprende quello di un celebre racconto di Kafka: «vivere in condizioni di biopolitica significa vivere in una situazione nella quale siamo tutti sempre già (potenziali) "animali" davanti alla legge – non solo gli animali non umani, secondo la classificazione zoologica, ma qualsiasi gruppo di esseri viventi» (Wolfe 2018, p. 31). Il problema dell'animalità è solo marginalmente il problema dei "diritti" animali, è piuttosto il problema di come la *vita*, umana e non umana, animale e non animale, da sempre si trovi "di fronte alla legge", cioè al potere e al controllo. Perché biopolitica non significa altro, controllo della vita. Da questo punto di vista è anzi paradossale che chi si batte per i "diritti" animali non si renda conto che chiede proprio ciò che è all'origine del loro assoggettamento: chi è, infatti, il soggetto giuridico se non quell'entità che ha come primo scopo controllare il "proprio" stesso corpo? «La filosofia dei diritti degli animali continua, a dispetto delle proprie intenzioni, a fondarsi su un modello di soggettività specista (o meglio, forse, antropocentrico) nella definizione dei criteri con cui determina quali esseri meritino diritti» (*ivi*, p. 36). Non ci sarebbe il braccialetto di Amazon se non ci fosse la mucca con il marchio. *Davanti alla legge* significa, allora, che non c'è forma di vita che sfugga alla presa della biopolitica: i dispositivi che assoggettano la vita degli animali non umani

*sono parte di una matrice che, in condizioni di globalizzazione, individua sempre più il proprio oggetto nella vita stessa del pianeta, al livello della "carne", e costituiscono una biopolitica che ingloba e congiunge i regimi politici teoricamente opposti della democrazia liberale, fascismo e comunismo. Queste pratiche comportano l'espansione esponenziale e la routinizzazione di meccanismi e logiche che vanno dai mattatoi di Chicago a cavallo del secolo scorso, passano per le catene di montaggio sviluppate da Ford, arrivano ai campi di sterminio nazisti, e tornano ai mattatoi, attraversando ciò che oggi siamo obbligati a chiamare una comunità di viventi nuovamente allargata (*ivi*, p. 86).*

Mai come in questo tempo parlare di animali significa parlare delle nostre esistenze. Veniamo ora al secondo versante di questo libro, quello propositivo, strettamente connesso alla

prima parte, quella critica. Una politica che non sia immediatamente *tanatopolitica*, una «biopolitica affermativa», non può non partire da una radicale tematizzazione della questione animale come questione politica e filosofica generale:

Da questa prospettiva, ribellarsi agli allevamenti intensivi costituirebbe un “nuovo schema di politicizzazione”, non solo in quanto si opporrebbe resistenza ai dispositivi formativi della biopolitica moderna nella loro forma più sfrontata, ma anche in quanto ciò significherebbe articolare altre dimensioni di resistenza politica, come ad esempio l’opposizione alla mercificazione e alla proprietà privata al servizio del capitalismo maturo. In questa luce, prestare attenzione alla questione della vita animale non umana ha la potenzialità effettiva di radicalizzare il pensiero biopolitico oltre i suoi parametri classici (ivi, p. 84).

L’obiettivo è condivisibile, una politica che non significhi immediatamente controllo e morte. Tuttavia si pone un paradosso, di cui Wolfe è pienamente consapevole, ma di cui forse non riesce a scorgere la radicalità. Il paradosso è semplice: la mucca è vita sotto la presa della biopolitica, cioè sotto la presa di una forma di vita che si divide in mente e corpo, padrone e schiavo, controllore e controllato. Può salvare quella vita, cioè liberarla dalla morsa biopolitica, soltanto un soggetto umano, cioè appunto la principale manifestazione della biopolitica. Lo stesso vivente che incarna il prototipo dell’assoggettamento biopolitico dovrebbe liberare la mucca dalla biopolitica, cioè, in sostanza, da sé stesso.

Facciamo un esempio: si pone la questione di salvare la mucca dalla sua condizione di merce, perché si ritiene (molto plausibilmente) che la mucca soffra a vivere la vita degli allevamenti industriali. Cioè si *decide* della sua vita. Lasciando davanti alla legge altre forme di vita, ad esempio quella dei pesci, che al momento non vengono considerate vite meritevoli della stessa attenzione etica. Il paradosso è che questa decisione è una decisione radicalmente biopolitica. Alla fine Cary Wolfe è costretto ad appellarsi a quella stessa entità – il soggetto umano – che, da un altro punto di vista, è all’origine della questione biopolitica: «non è che non dobbiamo lottare per l’ospitalità incondizionata e cercare di essere pienamente responsabili; è semplicemente che far ciò significa necessariamente operare in modo selettivo e parziale [appunto, salvare le mucche e dannare le sardine], e quindi condizionato: il che, a sua volta, richiama la necessità di essere più pienamente responsabili di quanto non siamo mai stati» (ivi, p. 128).

Ma cos’è la “responsabilità” se non l’aspetto etico del soggetto biopolitico? L’etica non è contrapposta alla biopolitica, al contrario, l’aspetto “responsabile” della biopolitica si chiama appunto *etica*. Il libro di Wolfe si chiude con questa aporia, che è inevitabile, ma che non per questo smette di essere inquietante: «*dobbiamo scegliere, e per definizione non possiamo scegliere tutto e tutti allo stesso tempo. Ma questo è esattamente ciò che garantisce che, nel futuro, avremo avuto torto*» (ivi, p. 149). Chiudiamo permettendoci una osservazione completamente diversa: *Davanti alla legge* mostra il modo “americano” di fare filosofia, che cerca sempre, alla fine, una soluzione ai problemi che affronta. Per questo c’è sempre un risvolto etico, o pragmatico, in questi libri. E questo è nobile, ma anche molto ingenuo. Intanto la mucca ci guarda.

Riferimenti bibliografici

G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos’è la filosofia?*, Einaudi, Torino 2002.

C. Wolfe, *Davanti alla legge. Umani e altri animali nella biopolitica*, a cura di Cristina Iuli, Mimesis, Milano 2018.

Comprare fantasmi

Lucia Tozzi

Pagare o non pagare. L'evaporazione del denaro di Walter Siti.

The new work by Walter Siti, Pagare o non pagare. L'evaporazione del denaro is not a book on money but rather an analysis on the exchange relation between money and commodity. The question "to pay or not to pay" is the source of a critical, historical and social analysis.

Sul punto di concludere un affare immobiliare, l'acquisto della tenuta di Lord Canterville, il politico americano Mr. Otis viene avvertito dallo scrupoloso aristocratico inglese della presenza infestante di un fantasma nella magione. La sua risposta è leggendaria: «Farò valutare il fantasma insieme ai mobili. *Vengo da un paese moderno dove abbiamo tutto quello che il denaro può comprare*». Il resto del racconto di Oscar Wilde, si sa, sbeffeggia il pragmatismo della famiglia americana, che oppone al romantico repertorio horror del fantasma la volgarità di prodotti industriali: lubrificanti per oliare le catene, sciroppi per curare la voce roca e detersivi per pulire le macchie di sangue. Il denaro sconfigge la paura: gli Otis ammettono senza problemi l'esistenza del fantasma, ma il loro materialismo neutralizza il suo unico vero potere, quello di spaventare. Wilde però non prende il partito della difesa della tradizione – ci mancherebbe – perché il personaggio chiave del *Fantasma di Canterville* è Virginia Otis, la figlia sensibile, che attraverso il sentimento placa per sempre lo spettro e, sposando un aristocratico inglese, incrina le stolide certezze paterne.

Il nuovo libro di Walter Siti, *Pagare o non pagare. L'evaporazione del denaro* (Nottetempo 2018), è un'indagine non sul denaro, ma sullo scambio di denaro, sull'azione di scambiare il denaro con la merce, *in primis* il lavoro. È un tipo di azione che fino a poco fa era scontata, ma a poco a poco sta scomparendo, o meglio si sta assottigliando. Siti usa il verbo evaporare, che raffigura un movimento verso l'alto, quanto mai appropriato perché non si tratta di una dissoluzione, ma di una migrazione dalle classi basse e medie verso quelle alte. Non solo la ricchezza in sé si concentra nelle mani di pochi, ma anche l'uso di pagare ed essere pagati in denaro. Mentre i lavori più modesti (tra cui quelli intellettuali e "creativi") e le merci comuni vengono pagati sempre meno, in una tensione continua verso la gratuità e il ritorno a una premoderna economia del baratto, i ruoli di potere, i beni di lusso e naturalmente i profitti a monte acquistano sempre più valore, rigorosamente quantificato e scambiato in denaro.

Il libro si apre con un capitolo sul "piacere di pagare": un titolo che alle orecchie di alcuni, soprattutto giovani, suona come un ossimoro. Chi non ha mai conosciuto il *Welfare State* degli anni buoni, la mobilità sociale conquistata a morsi, il lavoro pagato davvero e in maniera durevole, non riesce a immaginarsi il significato di un piacere del genere. «Eppure io che ho settant'anni, e provengo da quella che una volta si chiamava la classe operaia, ricordo il *piacere di pagare*: una sensazione di trionfo, o almeno di soddisfazione profonda, le prime volte che potevo procurarmi, *pagando con soldi guadagnati da me*, qualche piccolo lusso». Pagare era «un'affermazione del diritto a incarnare i desideri», e più specificamente di «pretendere cose grandi» come chiunque altro.

All'opposto della retorica dei sacrifici, caratteristica della generazione precedente (fondata sulla memoria delle ristrettezze e dell'intensità dei desideri a lungo repressi) il racconto di Siti è quello di un'ascesa facile, lineare, dove tutto sommato gli sforzi erano commisurati ai risultati e la capacità di acquisto era enormemente aumentata rispetto a cinquanta o cento anni prima («per avere la stessa comodità di cose e servizi che aveva un alto-proletario piccolo-borghesizzato negli anni ottanta, duecento anni prima avresti dovuto nascere come minimo visconte o marchese»).

Di ogni cosa chiedere innanzitutto quanto costa

Certo, tutto questo era il prodotto di circostanze storiche, lotte politiche secolari, avanzamento tecnologico, ma paradossalmente questo picco di redistribuzione e uguaglianza era garantito dalla presenza fisica, misurabile, e finalmente diffusa, del denaro. Ogni cosa aveva un prezzo, o meglio il prezzo di ogni cosa era discusso, trattato, apertamente conteso, ed era non solo lecito, ma politicamente fondamentale parlarne. In questo contesto è stato possibile raggiungere la minima distanza storica tra le classi, e chi emergeva era realmente libero con il suo salario di comportarsi da formica, scalando più solidamente i gradini della scala sociale, o da cicala, pagando beni che lo ponevano sullo stesso piano simbolico di chi gli stava sopra.

Quello che è successo dopo, il nuovo corso impresso da Thatcher e Reagan, le crisi politiche e finanziarie, il sopravvento del digitale, il ritorno della rendita e della disuguaglianza, è stato accompagnato da una serie di fenomeni in apparente contraddizione tra di loro, che hanno annebbiato la percezione della realtà. La caduta libera dei salari (e prima dei diritti) ha coinciso con la caduta dei prezzi di moltissime cose: vestiti *fast fashion*, aerei *low cost*, elettrodomestici, mobili, apericene, *open bar*, internet, musica, film, abbonamenti telefonici, *gadget*, *app*, trasporti in *sharing*, spedizioni gratis. Ognuna di queste cose ha un prezzo nascosto – dal lavoro schiavile alla devastazione ambientale alla morte dell'industria culturale, oppure, su un piano diverso ma ancora più perturbante, il controllo e la mercificazione dei nostri dati e delle nostre attività – ma nessuno è più veramente in grado di chiederne conto, perché non esiste più alcun interesse collettivo a farlo. La cosiddetta “economia del gratis”, di natura profondamente ricattatoria, ha imposto un tabù fortissimo sul denaro agendo su fronti contrapposti: chi non è pagato, o è pagato male, assume di valere poco, e di non avere quindi alcun diritto a questionare, mentre la possibilità di consumare beni superflui *low cost* allontana la sensazione che sia il sistema a essere iniquo.

«Se non conosci il prezzo vero di nulla, alla fine non conosci nemmeno il tuo prezzo», dice Siti. E infatti nessuno rivela al proprio collega quanto guadagna, per un mix di vergogna, furbizia e obbedienza al padrone, che impone il segreto. È diventato accettabile il pagamento in “visibilità”, in righe di inutili *curriculum*, in “esperienza”, come accadeva per i volontari dell'EXPO o per le migliaia di artisti, designer, curatori, giornalisti, montatori su cui è fondata l'economia degli eventi grandi e piccoli, dalle *design week* ai festival letterari. La lotta per l'aumento si è trasformata in una lamentosa richiesta di elemosina individuale, e l'interrogazione sui bilanci, sull'allocazione del denaro pubblico – essenza della politica – appare ormai come polemica sterile, roba da grilli parlanti.

Elemosinare il privilegio

La figura dello scroccone, un tempo oggetto di satira, è oggi modello di vita: riuscire a imbucarsi nella festa vip vale più che trovarsi ospite d'onore nel proprio circuito. Accaparrarsi, a costo di notti insonni, il biglietto a un euro è meglio che pagare, potendoselo permettere, un *business* a prezzo pieno, e folle di persone che non hanno mai preso una penna in mano cercano di piazzare marchette su qualche blog per procurarsi gli accrediti a mostre e festival, nel plauso generale. Gli artisti o i curatori sono quasi più felici di essere invitati a passare un *weekend* nella villa o sul motoscafo del collezionista che di vendergli le opere ad alto prezzo. Gli studiosi insegnano gratis nelle università per potere spacciare il titolo.

Ma naturalmente la concessione di privilegi (che peraltro è sempre esistita) non è misurabile, e può essere revocata in qualsiasi momento, come aveva capito Luigi XIV formalizzando il sistema Versailles per impallinare le fronde. E il baratto lascerà sempre l'amaro in bocca al più debole. Come è stato possibile tornare, quasi volontariamente, a questa postura così poco eretta, al timore e al rispetto per i vecchi fantasmi nei castelli inglesi?

Certo, una grossa responsabilità la possiamo attribuire ai soliti fricchettoni dei garage della *Silicon Valley*, che hanno costruito questo capitalismo da incubo sull'ambivalenza del FREE. Molto

è stato scritto nell'ultimo decennio sulla distanza che separa la gratuità dalla libertà, eppure i *nerd* non sono gli unici a confondere i termini, ma si trovano in compagnia di apologeti delle comunità, teorici dei beni comuni e/o della decrescita felice, attivisti del mutualismo, associazionismo del terzo settore, specialisti della resilienza e degli insediamenti informali e molti altri. Circuiti incrociati dotati di un potere reale non gigantesco, ma con una notevole capacità mediatica, in grado di influenzare il discorso pubblico di quelle aree di pensiero identificate ancora come critiche o antagoniste.

Proprio là, dove potrebbero coagularsi forze in grado di smontare le retoriche che giustificano il taglio della spesa pubblica e privata, cioè la cancellazione dei diritti e del lavoro pagato, si propongono modelli sociali fondati sulla «ambigua generosità del dono», sul valore della solidarietà, dello scambio gratuito di tempo, cibo, prestazioni, servizi, pulizie, sulla condivisione di strumenti e spazi in un pittoresco equilibrio comunitario. Si tratta di modelli ottimistici apparentemente speculari a quelli del capitalismo arretrante, ma frutto della stessa coazione a pensare positivo, annacquando desideri, conflitti e pretese, e non a caso ampiamente saccheggiate da quella branca vorace del capitalismo chiamata «Innovazione sociale e culturale», che specula, per l'appunto, sulle energie dell'autorganizzazione, della «resilienza».

Bunga bunga

«In ogni caso, per me il piacere di pagare è finito così, tra il premier ceco Topolánek fotografato nudo a Villa Certosa e i processi del bunga bunga». Che c'entra Berlusconi, perché segna un punto di rottura?

Nella fantasia degli italiani (nella mia di sicuro) fu soprattutto il compratore assoluto, colui che, privo della tradizionale sobrietà delle famiglie del fu-capitalismo, poteva permettersi magioni ai Caraibi, soubrette, giudici, squadre di calcio, la Standa, giornali, colibrì col proprio nome, vulcani in giardino, case editrici, deputati [...] L'infinito, certo, ma non era l'infinito che io sognavo, o forse Berlusconi mi rivelava i miei stessi sogni in una forma troppo ovvia e troppo parodistica; realizzandoli li smitizzava, li riduceva a una fantasia da "cumenda", li spogliava di ogni aura misterica.

Il rapporto tra pagamento e appagamento sessuale è cruciale nell'opera di Siti, forse nessuno ha indagato questo nodo come lui. E il risultato di questa esplorazione, rivelato in migliaia di sue pagine, è in effetti completamente opposto all'universo del bunga bunga e di tutto quello che l'ha preceduto nei giri berlusconiani. La differenza però non è nel registro, o nell'oggetto, o nella scala delle possibilità: lo scarto fondamentale è nell'atto del pagare. L'azione di Siti, di pagare uomini dal corpo non comune, sintesi di umano ed extraumano, per andare a letto con lui è funzionale al desiderio, serve a mantenere la distanza, l'asimmetria tra lui e questi esseri divini, è «l'obolo necessario depresso ai piedi di un altare sconosciuto; pagare è una sottospecie del pregare».

Esattamente l'opposto di Berlusconi, che quando pateticamente negava di avere mai pagato una donna in cambio di sesso non cercava di difendere la propria fedina penale, bensì l'immagine di persona universalmente desiderata che voleva assolutamente convincersi di essere. Le cifre e i regalini che elargiva alle ragazze di turno ad Arcore o a Villa Certosa erano miserabili: lui, che avrebbe potuto pagare le *escort* più lussuose del pianeta, preferiva gratificarsi con l'idea che delle ragazze normali venissero a lui affascinate, anzi eccitate, dal suo *charme* e dalla sua ricchezza. Piuttosto che pagare le donne, preferì comprarsi una tv per «scoparle tutte». Altro che compratore assoluto, B. è stato il vero antesignano dell'economia del gratis.

Riferimenti bibliografici

W. Siti, *Pagare o non pagare. L'evaporazione del denaro*, Nottetempo, Milano 2018.

Scrivere su mia madre per metterla al mondo

Ilaria Piperno

Una donna di Annie Ernaux.

In A Woman's Story, Annie Ernaux arranges every word in an ideal order with sentimental care, looking for a new form of truth to depict her mother, to let her coming back to life. Notwithstanding the chronical style of the novel, Annie Ernaux's writing is extremely subjective, and it lets emerge the figure of that woman – and so of the woman – under the light of a wider gaze, giving back her birth and her growing up, her becoming a mother and a grandmother into a society.

Leggere i libri della scrittrice francese Annie Ernaux, tutti editi in Italia grazie a L'orma editore e magistralmente tradotti da Lorenzo Flabbi (suo co-editore, vincitore del Premio Stendhal per la traduzione 2018), ci ha abituato a una solida e inflessibile grandezza. È una grandezza fatta di minuzie, che prende vita in zone marginali della Francia, fra oggetti quotidiani, professioni ordinarie o umili, una grandezza che sboccia fra operai, piccoli commercianti, insegnanti. Non fa eccezione il bellissimo *Una donna*, recentemente pubblicato dalla medesima casa editrice, dedicato alla narrazione della malattia e morte della madre e al suo confronto con lei.

La scrittura di Ernaux, che in passato lei stessa ha voluto definire “semplice” ma che semplice non è affatto, è una scrittura in cui ogni parola brilla, acuminata, lucida, argentea ed entra a piccoli passi, con verità, nel cuore e nella storia degli uomini. Ogni piccolo passo verso la comprensione nei suoi libri è una parola e proprio quella parola, nessun'altra, è quel puntello imprescindibile nel portare a compimento il progetto letterario di *una scrittrice che vive la propria scrittura mentre le dà corpo*: «all'inizio ho creduto che avrei scritto in fretta. In realtà passo molto tempo a interrogarmi sull'ordine delle cose da dire, la scelta e la disposizione delle parole, come se esistesse un ordine ideale, l'unico capace di restituire una verità su mia madre – ma non so in cosa consista –, e nel momento in cui scrivo non conta nient'altro per me che la scoperta di quell'ordine».

Libri come *Una donna*, ma anche *Il posto*, dedicato alla morte del padre, *Gli anni*, *Memoria di ragazza*, *mémoire* sulla propria adolescenza, *L'altra figlia*, ovvero il racconto della scoperta e del confronto con una sorella nata ma deceduta prima della sua nascita, impongono una relazione stringente – e struggente – tra letteratura ed esistenza personale, dell'autrice e di ogni individuo, nell'aspirazione a sottomettere la propria esistenza a una prova impervia, quasi feroce, che travalica la vita, e forse anche la letteratura: far emergere le trame della storia, della società, del sistema, dai particolari minuti eppure così qualificanti di ogni singola vita. L'adolescenza, la propria famiglia, la malattia, la nascita, la morte, il sesso, il matrimonio, le classi sociali ed economiche trovano spazio in una *narrazione sinestetica in cui ogni parola è corpo analitico*, ovvero funzionale a un'analisi che investe il privato e il sociale nell'idea che l'uno non sia definibile senza l'altro, che il legame tra corpo personale e corpo della storia sia, fin nei più minimi dettagli, intimamente collegato, lì dove la *quête* individuale si fonde con quella collettiva.

La grandezza di Ernaux sta nel far rifulgere entrambi attraverso una scrittura che è vissuta e storicizzata nel momento in cui viene scritta:

cerco di non considerare la violenza, gli eccessi di tenerezza, i rimproveri di mia madre soltanto come tratti peculiari del suo carattere, ma di situarli all'interno della sua storia e della sua condizione sociale. Questa maniera di scrivere, che mi pare andare nella direzione della verità, mi aiuta a uscire dalla solitudine e dall'oscurità del ricordo individuale tramite la scoperta di un significato più generale.

«Mia madre è morta lunedì 7 aprile nella casa di riposo dell'ospedale di Pontoise, dove l'avevo portata due anni fa. Al telefono l'infermiere ha detto. “Sua madre si è spenta questa mattina,

dopo aver fatto colazione”. Erano circa le dieci.» Inizia così *Una donna*, e anche in questo titolo è racchiuso tanto della poetica di Ernaux: i titoli dei suoi libri sono così impunemente anonimi da essere profondamente universali, i titoli dei suoi libri includono tutte le donne, tutte le ragazze, tutte le figlie, tutti gli anni, tutti i posti, sono titoli-archetipi.

La narrazione apparentemente cronachistica è in verità profondo incardinarsi nella memoria e nella volontà di *capire di più* grazie alla scrittura, quel *di più* che definisce ogni singola vita, ma che ricerca anche l’archetipo, appunto, che storicizza e che esprime anche ciò che di mitologico incarna una donna, una madre:

ciò che spero di scrivere di più esatto si situa probabilmente all’intersezione tra familiare e sociale, tra mito e storia. Il mio progetto è di natura letteraria, poiché si tratta di cercare una verità su mia madre che può essere raggiunta solo attraverso le parole. (Una verità, dunque, che non mi può essere data né dalle foto, né dai ricordi, né dalle testimonianze dei parenti).

È allora necessario un atto di assoluta sincerità, per cercare la bambina che è stata prima di essere una donna, una bambina con un’infanzia trascorsa nella regione dov’è nata, l’Alta Normandia: «l’infanzia di mia madre è pressappoco questa: un appetito mai sazio»; da ragazzina, poi, «lo studio le è scivolato addosso senza accendere alcun desiderio. Nessuno “spingeva” i propri figli a studiare, bisognava “avercelo dentro”, e la scuola era soltanto un periodo da trascorrere in attesa di non essere più a carico della famiglia»; quella bambina è divenuta poi una ragazza che lavora, poi una donna e una moglie: «si sono sposati nel 1928. Sulla foto del matrimonio lei ha un viso regolare da madonna, pallido, con due riccioli tirabaci, sotto un velo che le stringe la testa e scende fino agli occhi». Nel ripercorrere la vita di una donna, che è stata bambina, ragazza, poi moglie, madre e quindi nonna, si mostra il centro gravitazionale della scrittura di Ernaux: perché una donna è divenuta proprio *quella donna* e poi proprio *quella madre*. «Ora mi sembra di scrivere su mia madre per, a mia volta, metterla al mondo».

Ma Ernaux, in questo libro, fa qualcosa di ancora superiore, se possibile. In epigrafe a *Una donna* si leggono queste parole di Hegel: «c’è chi dice che la contraddizione non si può pensare: ma essa nel dolore del vivente è piuttosto una esistenza reale.» Ad Annie Ernaux si deve una grandezza certamente letteraria, ma non soltanto, una grandezza così semplice eppure così imprescindibile e preziosa: saperci far avvicinare al dolore senza sentirci soli.

Riferimenti bibliografici

- A. Ernaux, *Il posto*, L’orma editore, Roma 2014.
- Ead., *Gli Anni*, L’orma editore, Roma 2015.
- Ead., *L’altra figlia*, L’orma editore, Roma 2016.
- Ead., *Memoria di ragazza*, L’orma editore, Roma 2017.
- Ead., *Una donna*, L’orma editore, Roma 2018.

Domotica audiovisiva

Adriano D'Aloia

Welcome Home di Spike Jonze.

Spike Jonze is renowned for films like Being John Malkovich (1999) and Her (2013).

Since 1992, he directed viral music videos and commercials, like the Kenzo's spot in 2016. Jonze finds expressive and experimental freedom in these shorter forms, as in his last work, a commercial spot for the Apple's HomePod.

Il talento creativo di Spike Jonze non si alimenta solo di cinema (*Essere John Malkovich*, 1999; *Il ladro di orchidee*, 2002; *Nel paese delle creature selvagge*, 2009; *Lei*, 2013), ma anche e soprattutto della libertà linguistica e dell'innovazione sperimentale concesse dai formati brevi. Dal 1992 Jonze ha firmato la regia di una sessantina di videoclip musicali, tra gli altri per Sonic Youth, Beastie Boys, Björk, Daft Punk, Chemical Brothers, Fatboy Slim, R.E.M e di una manciata di *spot* pubblicitari per aziende come Nike, Levi's, Ikea, Adidas, GAP, Nissan, fino al *commercial* per l'essenza "Kenzo World" che nel 2016 ha riaperto i riflettori su Jonze a tre anni dal successo di *Lei*. Il pubblico (soprattutto del web, ad oggi sono quasi 13 milioni le visualizzazioni del video sul canale YouTube ufficiale della casa di moda Kenzo, ma quando uscì ne fece 2 milioni in pochissimo tempo) osannò quello *spot* come una ventata d'aria fresca nel mondo della pubblicità.

La giovane attrice Margaret Qualley interpretava una contemporanea Alice che, annoiata e depressa, si allontana dalla sala in cui si sta svolgendo una serata di gala, raggiunge la hall deserta e si scatena in una danza ribelle e viscerale trascinata dal ritmo forsennato di un brano musicale – non a caso intitolato *Mutant Brain* – composto dal fratello di Jonze, Sam Spiegel. Fasciata in un elegante abito color verde foresta, la donna dà letteralmente *corpo alla musica*: viene posseduta dal ritmo incalzante e sincopato del brano, a cui si sincronizza fisicamente con una sequenza di smorfie facciali e spasmi corporei. Passando di fronte a una serie di ampi specchi gioca con la propria immagine riflessa; interagisce in modo dissacrante con un busto di metallo – simbolo maschile del potere e dell'istituzione a cui si ribella –; sale la scalinata sgranando con furia i gradini; abbatte a pugni (ma senza toccarlo) un uomo (di colore) in smoking; distrugge pareti e suppellettili a colpi di laser che scaturiscono dalle sue mani; cerca invano di controllare con un braccio il delirio dell'altro arto in preda alla musica; approda sul palco del teatro reinterpretando impetuosamente alcuni passi di danza classica; si ritrova all'esterno dell'edificio, dove vola letteralmente in un gigantesco occhio – simbolo della *maison* – fatto di fiori. La follia liberatoria di un corpo-suono incarna, rende visibile e celebra *l'essenza* della rivincita femminile sul potere, o più semplicemente sulla monotonia delle imposizioni della vita quotidiana.

Anche nel recente *spot* pubblicitario dell'*HomePod*, nuovo dispositivo smart di riproduzione musicale della Apple, Jonze sceglie una protagonista femminile (è la cantautrice, musicista e ballerina britannica FKA twigs, alias di Tahliah Debrett Barnett), anch'ella giovane e frustrata da un'esistenza routinaria, monotona e scolorita. Dopo una dura giornata di lavoro, un viaggio nell'affollata metropolitana, un ultimo tratto a piedi sotto la pioggia e infine in un affollato ascensore, testa china e occhi semichiusi per la stanchezza, la ragazza rientra nel proprio appartamento e chiede a Siri un brano che le piaccia. Siri obbedisce prontamente e diffonde *'Til It's Over*, nuovo singolo di Anderson .Paak.

La ragazza si accomoda sul divano con un bicchiere d'acqua ghiacciata e cerca di rilassarsi dondolando verso destra e sinistra a ritmo di musica. D'improvviso il tavolino su cui ha appoggiato il bicchiere, che tiene ancora in mano, si allunga da un lato portandosi dietro anche il braccio della donna, come se una prolunga, da sola, si fosse aperta. Stupita, compie un movimento ancora più

largo con il braccio, ottenendo un ulteriore prolungamento del tavolo. Si alza e con le mani invita il tavolino a raggiungerla, e così il tavolo e la rivista posata su di esso si allungano deformandosi linearmente. Tutta la casa – i mobili e le pareti – comincia a rispondere ai comandi corporei della ragazza, allungandosi nella direzione indicata dai movimenti, pur senza alcun contatto diretto.

La sezione di una parete comincia a rientrare in se stessa, fino ad aprire un varco che si estende in profondità formando un corridoio in cui la ragazza prosegue la sua danza; si imbatte in uno specchio, da cui si origina un dialogo di riflessi (proprio come nello *spot* di Kenzo) ma poi di sdoppiamento, quando la sua immagine diviene un altro corpo e il ballo solitario diviene un ballo di coppia – un ballo di *doppi*. Il gioco di identità e alterità termina dopo un ultimo sfondamento della parete, in un'ampia sala scura che riporta la donna sul divano, dove si risveglia dall'illusione, nel suo appartamento ora tornato nella norma del suo spazio ordinario.

La trasformazione del set è realizzata non grazie al computer, bensì a un'ingegnosa opera artigianale e meccanica di incastri e scorrimenti attivati da un sistema di leve nascoste (come mostra il video del *making-of* diffuso da Ad Week). Paradossalmente però l'effetto estetico è quello di una modificazione digitale dello spazio. L'allungamento delle superfici infatti si realizza trasformando i punti da cui si origina l'estensione in linee. Ogni linea è la "moltiplicazione" del medesimo punto e non lo "stretching" elastico degli oggetti. Si ha così l'impressione che la modificazione dell'ambiente non sia una deformazione fisica, bensì una riproduzione virtuale, come pixel puntuali che si linearizzano iterando se stessi.

Tali estensioni virtuali avvengono a partire da sezioni degli ambienti cromaticamente sature e accese (poster sulle pareti, tessuti colorati, ecc.), con l'effetto di creare coloratissimi *pattern* in netto contrasto espressivo con la fotografia cupa dell'*incipit*, dove dominavano invece i colori bruni e grigi della triste e routinaria realtà. Le pareti e il soffitto del corridoio immaginario che si apre nella parte centrale dello *spot* sono costituiti da lunghi "nastri" colorati che vibrano al pulsare della musica. Qui la bidimensionalità digitale lascia spazio a una plasticità quasi tessile, e non a caso si scorgono rimandi iconografici al mondo della moda: agli intarsi di Missoni o, ancora di più, le fantasie a righe sottili e colorate di Paul Smith. Una gamma sgargiante e ordinata di linee prospettiche si dispone a raggiera attorno al corpo della donna, quasi un'opera di astrattismo geometrico o di *optical art*. Durante l'illusione, il tempo e lo spazio della realtà vengono sostituiti dallo spazio-tempo sospesi – ovvero estesi – dell'illusione: allora viene in mente anche il *tesseracto* di *Interstellar* (Nolan, 2014), in cui alle tre dimensioni dello spazio si aggiunge quella del tempo i cui infiniti istanti sono rappresentati visivamente da fitte linee longitudinali e ortogonali.

L'aspetto più interessante di *Welcome Home* resta tuttavia il rapporto fra attività motoria (che nell'illusione o nel sogno materializza ed estende l'attività cognitiva inconscia) e la concordante modificazione dell'ambiente fisico, una deformazione armonica, bidimensionale e tridimensionale, della materia. Come in *Kenzo World*, il corpo e la musica sono sincronizzati, ma qui c'è qualcosa di più: i movimenti e i gesti dell'agente hanno infatti un effetto trasformativo dello spazio; anche lo spazio dunque risulta sincronizzato al corpo e alla musica. È come se, per mediazione della musica, la casa fosse il corpo della ragazza, o quantomeno un suo prolungamento, una proiezione ortogonale, un'estensione fisica e mentale. Si tratta del resto di una esteriorizzazione metaforica: grazie alla musica diffusa dall'*HomePod* la casa diviene luogo immaginario e illusivo, di cui le coordinate spaziali sono plasmate dinamicamente dalle necessità del corpo e della mente di farsi trasportare in un luogo e un tempo il più possibile lontani dalle preoccupazioni quotidiane, espandendo nell'immaginazione il proprio universo sensibile. Una domotica audiovisiva.

L'immortale è morto

Tommaso Matano

Gomorra – La serie. Terza stagione.

*Gomorra's world is made of contrasts and oppositions, and all dualisms find their resolution in the 3rd Season. The main point of view in all the series has been *Ciro Di Marzio's* – a «failed hero». Throughout the evolution of the «Immortal», the spectator assists to the merciless dynamics of crime organisations. In the last Season, *Ciro* cannot but face the tragic nature of his fate.*

La terza stagione di *Gomorra* sembra aver ribadito la potenza mitologica della serie: la specificità di quel mondo non ha esaurito la sua carica narrativa. L'universo costruito dagli sceneggiatori Stefano Bises, Leonardo Fasoli e Maddalena Ravagli con Roberto Saviano è vivo e ancora capace di produrre storie. Anzi, proprio smarcandosi in parte dalle linee delle prime due stagioni, il cosmo di *Gomorra* si è rigenerato, inserendo personaggi e trame completamente nuovi e spostando il fuoco delle sue azioni da Scampia al centro di Napoli. Se da un lato si è rinnovata, dall'altro la terza stagione ha messo in campo con il solito nitore l'andamento dialettico che caratterizza tutto l'impianto della serie.

Gomorra è un mondo che procede per contrasti, per giustapposizioni paradossali tese al conseguimento impossibile di un superamento, in una moltiplicazione continua di figure antitetiche. Ancora una volta, *Gomorra* affonda le sue radici e il nostro sguardo dentro la realtà e ci racconta il funzionamento del sistema camorristico spostando l'attenzione dalle piazze di spaccio della periferia al giro di droga della Napoli Bene. Quindi pone l'attenzione sul "mercato" del lavoro nell'epoca della crisi, esibendo le modalità attraverso cui la camorra rileva le aziende in difficoltà e mette in vendita posti di lavoro.

Insomma, la terza stagione conferma la vocazione realista di *Gomorra*. Ma lo fa mettendo in campo scene di straordinaria teatralità: non c'è scambio di informazioni che non si svolga in location contemporaneamente scenografiche e veritiere (fabbriche di ceramiche, chiese sconsecrate, discariche di rottami, capannoni industriali, agenzie funebri); non c'è dialogo che non nasconda dietro la naturalezza del dialetto un'epicità alla *Game of Thrones*; non c'è personaggio che non abbia insieme una statura fittizia ('*o Stregon*e e '*o Sciarmente* sono *bigger than life* già solo per il nome) e un'attitudine alla normalità (il loro aspetto, le loro abitudini); non c'è confronto tra i personaggi che non sprigioni insieme affettazione della prossemica e spontaneità psicologica.

Restando fedele al suo tratto specie-specifico, *Gomorra 3* mostra una ricerca disperata del potere per il potere e della forza per la forza, che fa sprofondare tutti i personaggi in una cupezza senza riscatto, un tunnel claustrofobico nel quale sembra che non si possa far altro che continuare a scavare. Anche i più giovani, i *guagliioncelli* di Enzo – il nuovo arrivato di questa stagione – si concedono come massimo edonismo un brindisi a base di birra tra un massacrante turno di impacchettamento della droga e l'altro. D'altronde nel sistema camorristico riecheggia il suo più generale modello ispiratore: il turbocapitalismo del lavoro per il lavoro.

Man mano che si vedono i personaggi affrontare sacrifici altissimi pur di espandere il proprio regno, viene da domandarsi "a che pro?", visto che nessuno si gode niente e il desiderio è sempre frustrato e rialimentato unicamente dalla sua stessa virtualità. Non c'è frivolezza e non ci sono distrazioni nel mondo di *Gomorra*. Ma le emozioni sì, e sono basilari, tribali. Genny rovescia il mondo pur di salvare sua moglie e suo figlio; Enzo fa saltare importanti accordi per vendicare la morte di sua sorella; Patrizia riscatta se stessa e il dolore per aver perso i suoi fratelli e l'amore di Pietro con una vendetta complessa in cui rischia tutto; *Ciro* si fa ammazzare pur di proteggere Genny.

Tutti i dualismi e le figure antitetiche che sono alla base di *Gomorra* trovano nella terza stagione il loro compimento: la teatralità e il documentarismo, gli intellettualismi degli intrighi di potere e le istanze affettive della famiglia, il narcisismo dell'Io e la continua ricerca degli Altri, il vitalismo della volontà di potenza e la morte che ne scaturisce a ogni movimento, la necessità perenne e insuperabile di *desiderare* e l'inutilità della soddisfazione del desiderio. La tensione tra questi due poli è la scarica che attraversa costantemente la serie, ciò che vivifica e rigenera il suo universo drammaturgico, tenendolo sempre sul filo. Di questo funambolico gioco dialettico, la serie ha avuto il suo fuoriclasse: *Ciro*.

All'inizio della prima stagione, *Ciro di Marzio* è il punto di vista privilegiato sulla storia. È quello che *Angela Maiello*, nella sua agile e accurata analisi della serie, ha definito «l'eroe mancato»: attraverso di lui assistiamo alle dinamiche feroci della camorra e siamo con lui nel momento in cui sta per compiere la telefonata alla polizia che potrebbe mettere fine al clan Savastano. All'inizio della storia, insomma, *Ciro* è *dentro* e *fuori* dalla camorra, così come è *dentro* e *fuori* dalla famiglia Savastano.

Non fare quella chiamata alla polizia segna il destino del personaggio: se prima stava per uscire dalle logiche della criminalità organizzata, ora vi si immerge, bevendo urine, superando qualunque maestro e sacrificando ragazzini, donne e perfino sua moglie. Alla fine della seconda stagione, soltanto la monolitica e insuperabile durezza del padre putativo *Pietro* lo mette all'angolo. *Genny* gli tende però la mano offrendogli l'occasione di una vendetta. E infatti nella terza stagione, *Ciro*, dopo una purificante sosta in Bulgaria, torna a Napoli e stringe una nuova alleanza con *Genny*. È l'ultimo tratto del viaggio di *Ciro*, quello che lo trasforma da guerriero a saggio, da protagonista a mentore.

La terza stagione ci presenta un *Ciro* che incarna alla perfezione la vuotezza del desiderio di potere di *Gomorra*. Ormai il personaggio è talmente compromesso e schiacciato da ciò che ha perso, che la corsa in cui si lancia per togliere al Sistema l'egemonia di Napoli centro non sembra avere per lui alcuna posta in gioco («l'Immortale è morto», dichiara a un certo punto). Ancora una volta riverbera in *Ciro* un dualismo che lo porta *dentro* ai giochi di potere, nelle più cervelotiche strategie, ma al contempo lo tiene emotivamente *fuori*, distaccato, assente.

Fondamentalmente, schiavo della logica a cui ha deciso di consacrarsi compiendo sacrifici altissimi, *Ciro* si trova incastrato in un movimento schizofrenico per cui ricostruisce un impero criminale quando l'unica cosa che gli interessa davvero è trovare il coraggio di andare al cimitero a visitare i suoi fantasmi. *Ciro* offre la sua affilata intelligenza a *Genny* e ad *Enzo*, rigenerando un triangolo di rapporti di fratellanza/paternità nei quali riveste stavolta il vertice della piramide: infatti, proprio come l'imperturbabile *Pietro Savastano*, *Ciro* assiste con compassata indifferenza alle scene di gelosia di *Genny* e alle dichiarazioni d'amore di *Enzo*. È *dentro* a quel triangolo, e insieme ne è *fuori* (come ricorda prima di morire, lui «non è figlio di re» come loro).

Nella risolutezza con cui si fa sparare da un commosso *Genny* (sia ricordato, solo a riprova della potenza del formato seriale, che *Ciro* nel corso del tempo ha ucciso la madre e il padre del giovane Savastano e a un certo punto gli ha sparato lasciandolo in fin di vita), c'è il compimento definitivo di *Gomorra*. Alla fine del suo viaggio, che è scosso dalla prima puntata da una continua tensione dialettica fatta di figure antitetiche e istanze contrastanti, a *Ciro* non resta che constatare l'assurda tragicità del suo destino. Nulla, di tutto il suo tortuoso cammino a spirale, ha avuto senso. Accettarlo e aprirsi a un'ultima possibilità, la morte (e il sacrificio), è ciò che compie il destino suo e della serie stessa. *Ciro* scarta di lato, si sottrae al sistema, maturando l'unico desiderio che possa sottrarlo al regresso infinito del desiderio del desiderio di cui tutti gli altri sono ancora schiavi: farla finita.

Si dice che *Gomorra* non permetta mai allo spettatore di distogliere lo sguardo, di uscire dall'inferno del suo mondo e riprendere fiato. Forse il riposo sta tutto lì, in quell'ultimo fotogramma, sott'acqua, in cui il cadavere di *Ciro* si inabissa. L'eroe si lascia sprofondare in una pace che con un lampo gli restituisce il senso della tragedia che è essere quello che è stato, lui e tutta *Gomorra*. L'*Aufhebung*, finalmente.

Riferimenti bibliografici

A. Maiello, *Gomorra - La serie*, Edizioni Estemporanee, Roma 2016.



I “resti mortali dei Pink Floyd”

Alessio Scarlato

The Pink Floyd Exhibition, la mostra al MACRO di Roma.

The history and the typical themes of the most influential progressive rock band of all the time are at the core of the chronological path proposed in Pink Floyd Exhibition, hosted by the MACRO (Rome). From Syd Barrett's lysergic creativity to the psychedelic orchestrations of early 1970s, from the quiet desperation of The Dark Side of the Moon to the comfortably numb of The Wall, through the core theme of the absence, the author proposes a solid overview of the Pink Floyd world.

«It's awfully considerate of you to think of me here», cantava Syd Barrett in *Jugband Blues*. Era il 1968, e questo brano, l'ultimo scritto da Barrett per i Pink Floyd, conclude l'album *A Saucerful of secrets*. In un video dell'epoca, il gruppo esegue la canzone con gli abituali vestiti floreali e alcuni semplici effetti psichedelici. Al centro c'è Barrett, che canta con lo sguardo sperso, in uno stato confusionale che lo aveva già condotto ai margini della vita del gruppo, da cui sarà costretto ad allontanarsi nello stesso anno per i frequenti episodi di alterazione mentale, tra gli stati catatonici durante i concerti, quando si fermava in silenzio davanti agli amplificatori per tutto il tempo, e le modifiche senza sosta degli accordi e delle melodie delle canzoni, impedendo di fatto le registrazioni in studio. A metà di *Jugband Blues*, senza nessi musicali con il resto, una melodia dell'Esercito della Salvezza, e allora le parole cantate da Barrett si rivelano per quello che sono: un commiato dal gruppo, ma al contempo la riflessione più lucida del progetto musicale che va sotto il nome di Pink Floyd: «And I'm much obliged to you for making it clear that I'm not here».

Per tutta la loro storia, i veri Pink Floyd sono indicati in qualcuno *attualmente* assente; in qualcuno che ne incarnerebbe la poetica, ma è stato allontanato, ha abbandonato il gruppo, o è morto. E da qui l'universo intermediale dei Pink Floyd si confronterà continuamente col tema dell'*assenza*, prima in forma più surreale, raccontando di personaggi disturbati che rubano vestiti per travestirsi (*Arnold Layne*), di gatti siamesi (*Lucifer Sam*), spaventapasseri (*The Scarecrow*) e gnomi (*The Gnome*), quindi addentrandosi nella *piacevole insensibilità* che oscilla tra l'anestetizzazione e il rifugio nostalgico nell'infanzia (*Comfortably Numb*), in un rapporto di fascinazione e compiacimento per la *quieta disperazione*, che nasce dal semplice scorrere del tempo (l'intero *The Dark Side of the Moon*) e confrontandosi a sua volta con l'assenza dei propri membri (*Wish You Were Here*, dedicato a Barrett; *The Division Bell*, sulle difficoltà di comunicazione con Waters, oramai separatosi dal gruppo; *The Endless River*, sorta di elegia funebre per lo scomparso Wright).

Che cosa significa proporre una mostra retrospettiva, *The Pink Floyd Exhibition: Their Mortal Remains*, su una delle rock band più famose a livello planetario (ora al MACRO di Roma, fino al 20 maggio, dopo essere stata presentata con un repertorio più ampio al Victoria and Albert Museum di Londra), ma i cui *resti mortali* non possono farsi, come era stato per la mostra su David Bowie (Victoria and Albert Museum, 2013), indagine di costume e sguardo sul rapporto tra l'io e le sue maschere? La mostra è curata da Aubrey “Po” Powell, direttore creativo del gruppo, e prevedibilmente propone uno sguardo *monumentale* e al contempo *archeologico* sulla storia del gruppo. Si celebra una memoria, dissimulando i momenti più oscuri (l'estromissione di Syd Barrett e per alcuni anni di Richard Wright o le controversie legali sul possesso del marchio), in modo che in quella memoria il fan si ritrovi, potendo a sua volta celebrare la propria identità di cultore di un mito. La potenzialità *critica* di questo sguardo retrospettivo è messa da parte: i *resti mortali*, per il fatto stesso di essere, sono di per sé oggetto d'ammirazione, più che di interrogazione.

Per indagare la storia musicale del gruppo, può essere allora più utile il lavoro di archeologia musicale che i vari *box set* negli ultimi anni hanno proposto, da *The Early Years 1965-1972* (27 dischi) alle edizioni *Immersion* dei dischi più celebri (*The Dark Side of the Moon*, *Wish You Were Here*, *The wall*), contenenti demo, versioni live, *outtakes*, inediti, in linea con quello che tutte le rock star di decenni passati stanno proponendo. Lo sguardo *critico* però emerge se interroghiamo la dimensione *intermediale* del gruppo, con la quale siamo spinti a confrontarci nel momento in cui riconosciamo la dimensione *immersiva* che la mostra costruisce attorno al visitatore. L'ambiente visivo e sonoro segue un percorso didattico, sottolineato dalla cadenza strettamente cronologica con la quale è raccontata la storia del gruppo. Questo significa che sonoramente l'ambiente ci accompagna dalle stralunate filastrocche e dalle sperimentazioni psichedeliche dell'epoca Barrett al muro sonoro degli anni di maggior successo, passando attraverso le forme aperte all'improvvisazione degli anni di *Ummagumma* (1969) e i tentativi orchestrali di *Atom Heart Mother* (1970).

Il modo con il quale questi ambienti sonori hanno interagito con la dimensione visiva può essere raccontato dal confronto tra due sezioni della mostra. Da una parte, la sala più attesa da molti visitatori, quella in cui campeggiano i gonfiabili di *The Wall* (1979), su tutti quella del maestro di *Another Brick in the Wall*, che racconta del tentativo più compiuto di opera rock, lì dove per album a volte musicalmente anche più riusciti, i Pink Floyd si erano limitati per i propri concerti alla preparazione di video o di effetti visivi, come il maiale gonfiabile di *Animals* (1977), che plana nel cielo. La natura intermediale di *The Wall* si chiarisce, ancor più che nei film tratti da esso (*Pink Floyd: The Wall* del 1982 di Alan Parker; *Roger Waters: The Wall* del 2014 di Roger Waters e Sean Evans) nei concerti dedicati alla sua completa messa in scena: un muro che si costruisce mattone dopo mattone a separare il palco dal pubblico, fino a nascondere i musicisti, mentre si proiettano su quella parete scritte, immagini, effetti luminosi.

Il muro dovrebbe rappresentare il crescente senso di alienazione della *rockstar* planetaria, il cui rapporto con la *massa* dei suoi *fan* è speculare alla fascinazione dei popoli verso i capi politici carismatici. Quella che vorrebbe porsi come politicizzazione dell'arte, accusando il modello totalitario di relazione tra il soggetto che decide e la comunità, rischia però facilmente di rovesciarsi in un'estetizzazione della politica, lì dove la parodia del *leader* fascista (*In the flesh*) rischia di confondersi con l'ennesima esaltazione del divo musicale che arringa il suo popolo, con un'esibizione di potenza audio-visiva sempre più imponente e al contempo più "piacevole", accompagnata da quella semplificazione della complessità del reale, ridotta a schemi di carattere dualistico-manicheo (noi e loro), tipici di un linguaggio populista, che contraddistingue spesso il leader totalitario.

L'alienazione della *rockstar* si riflette così nell'alienazione dello spettatore, nella sua *piacevole insensibilità* che, per combattere la propria fascinazione per l'autorità, è sedotto dal carisma di colui che si nasconde dietro il muro, di colui che chiede un atto di fiducia nella sua presenza. A questa piena orchestrazione audio-visiva, si contrappone un video dei primi anni settanta, il film-concerto *Pink Floyd: Live at Pompeii* (1972). Allo spettatore a cui è negata la vista del divo, si contrappone, in una prospettiva che vuole rovesciare il concerto alla Woodstock, il concerto *senza spettatori*. Il set è quello delle rovine di Pompei, la musica quella di alcuni capolavori della fase più sperimentale, da *Echoes* a *A Saucerful of Secrets* o *Careful With That Axe, Eugene*; lavori nei quali si assiste a una continua riscrittura, a larghe sezioni improvvisate o a momenti di musica concreta. In questo caso, vi è però un *vuoto visivo*. Vi è una scena immota, fatta appunto di rovine e di *fantasmi*, sepolti sotto la cenere. Sembra di assistere allo sguardo degli assenti, che gravitano intorno a quel teatro. Sembra di assistere a un tentativo di dialogo dei *Pink Floyd* con quell'invisibile, con quegli *spettatori assenti*: ma non è lo spettatore proprio a essere il fantasma di una musica a sua volta ancora *al di là da venire*? Musica che nella sua rielaborazione continua si sottrae alla riproducibilità meccanica delle registrazioni, che possono soltanto alludere alla *novità* dell'evento performativo, distinguendosi così da quel teatro musicale, nel quale invece

alla musica si chiede di riprodursi meccanicamente, senza variazioni, per poter essere orchestrata con gli effetti visivi.

La vertigine che può provocare tale lavoro sull'assenza audio-visiva era stata esplorata in un film, purtroppo assente dal materiale di repertorio proposto dalla mostra: *Zabriskie Point* (Antonioni, 1970). Mettendo da parte tutte le difficoltà di lavorazioni e la delusione dei Pink Floyd, che videro usata dal regista soltanto una parte minima del materiale registrato, il finale del film si propone come la *scena esemplare* di un'orchestrazione intermediale di una composizione dei *Pink Floyd*. Non casualmente il brano dalla struttura più aperta, *Careful with That Axe, Eugene*, qui con un titolo anche diverso, *Come in Number 51, Your Time Is Up*; brano che dal 1968 al 1973 ha continuamente variato quello che è un semplice *crescendo*, giocato su un unico accordo. La giovane protagonista vede-sogna-prevede la villa del suo datore di lavoro (e amante) esplodere: i mille oggetti del nostro mondo anestetizzato volteggiano nell'aria, tavolini da soggiorno guardaroba televisione libri frigoriferi cibo surgelato. *Come in Number 51, Your Time Is Up*, come ripeteva l'umorista inglese Gerry Mulligan agli altri comici che dovevano concludere i propri *sketch*, come appunto gli affitta-barche a coloro che dovevano terminare il proprio giro. Sta allo spettatore decidere se l'allucinazione della giovane sia soltanto una forma di risarcimento narcisistico, che prelude a una piacevole insensibilità, capace soltanto di illusorie fughe utopiche, o se quello sguardo piuttosto permetta di riconoscere l'infondatezza, l'assenza di necessità, che il mondo si riduca alla totalità degli oggetti di consumo. «And what exactly is a dream? And what exactly is a joke?» (*Jugband Blues*).

Riferimenti bibliografici

A. Besselva Averame, *Pink Floyd. The lunatic. Testi commentati*, Arcana, Roma 2009.

V. Broackes, a cura di, *Pink Floyd. Their mortal remains*, Skira, Milano 2017.

R. Calabretto, *Antonioni e la musica*, Marsilio, Venezia 2012.

F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Adelphi, Milano 1974.



Fuori stagione

Francesco Zucconi

Dove vanno le serie quando finiscono?

The autor asks where – in what kind of space-time dimension – the TV series go when, between a season and the following, or even when they stop to exist, they swing in the minds of the spectators during weeks, months, years. Like the ducks of the pond in J. D. Salinger's The Catcher in the Rye, they still could be in the South Central Park pond, or they could lie in our minds – just a little deeper.

Anche chi non ha letto *Il Giovane Holden*, ha comunque sentito parlare della storia delle anitre e del laghetto: la domanda che il protagonista si pone e pone a più riprese, nel corso del libro. Per la prima volta a un tassista di New York:

– Senta un po', - dissi. - Sa le anitre che stanno in quello stagno vicino a Central Park South? Quel laghetto? Mi saprebbe dire per caso dove vanno le anitre quando il lago gela? Lo sa, per caso? - Mi rendevo conto che c'era soltanto una probabilità su un milione.

Lui si girò a guardarmi come se fossi matto. - Che ti salta in testa, amico? - disse. - Mi prendi per fesso?

– No, mi interessava, ecco tutto.

La questione posta nel libro di Salinger è decisamente più poetica e forse anche più sensata di quella che vorrei proporre in questo articolo. Eppure, ieri sera, mi è venuto spontaneo pensare alle anitre; cercare una possibile analogia, qualcosa come una risposta alla mia domanda in quella del giovane Holden Caulfield. In ogni caso, non ho chiesto a nessuno di rispondere al mio dubbio. Né a un tassista, né a Google.

La questione è dunque questa: *dove vanno le serie televisive* – quelle che ci appassionano, quelle di cui parliamo e scriviamo – *tra una stagione e l'altra?* Ancora meglio: *dove vanno le serie* quando non c'è più nessun appuntamento settimanale da attendere, *quando finiscono?* Che cosa succede a un oggetto narrativo che si è dispiegato nel corso di diversi anni – accompagnandoti nel tuo percorso di formazione, facendoti compagnia nelle serate di malinconia oppure convogliando la socialità durante la pausa caffè, con i compagni d'ufficio – quando la produzione e diffusione si interrompono? Non mi sto chiedendo tanto se tale conclusione suscita o meno dispiacere, ma in quale “spazio-tempo” viene a trovarsi l'oggetto in questione una volta terminato. Quali sono le modalità di accesso e di fruizione dello stesso, al di fuori della condivisione/interconnessione della visione che sembra caratterizzare l'esperienza seriale contemporanea? Che tipo di “ambiente”, che tipo di “atmosfera” spettatoriale si profila, dunque, a tali condizioni?

Queste domande vengono fuori da un'esperienza di visione tutt'ora in corso e il ragionamento che segue non può che mantenere un tono scherzoso e rapsodico, più faceto che serio. In queste settimane di inizio 2018, sto guardando la serie culto *Mad Men* (dicono che così facendo si impari bene l'inglese). *Mad Men* ideata da Matthew Weiner e prodotta dal 2007 al 2015, per un totale di sette lunghe stagioni, novantadue episodi. All'epoca ne avevo visto solo qualcuno, qua e là, come tutti affascinato da Donald Draper, ma non sufficientemente da restare incollato per ore, settimane, anni, davanti alle vicende della Sterling & Cooper, nella New York degli anni Sessanta. A distanza di qualche anno dalla realizzazione, il fascino dei personaggi e la costruzione dell'intreccio resta invariata. I temi trattati e la qualità dello sguardo – al contempo “interno” ed “esterno” al decennio di maggiore trasformazione sociale della seconda metà del Novecento – idem. Forse, l'acceso dibattito sulle forme di “sexual harassment” degli ultimi mesi ci porta a osservare

alcuni personaggi e alcune vicende della serie con un occhio diverso. Ma non è questo il punto. Al di là dei contenuti dell'opera stessa e della loro attualità o caducità in riferimento al dibattito pubblico contemporaneo, l'impressione è che guardare una serie "fuori stagione", addirittura di qualche anno, costituisca in sé un'esperienza particolare, qualcosa di profondamente diverso dal guardarla durante la fase di produzione.

Come è stato sostenuto con efficacia in diverse ricerche e anche nelle pagine di questa rivista, la serialità televisiva di nuova generazione esprime la capacità di creare narrazioni estese: ecosistemi che si propagano oltre i limiti dell'oggetto narrativo stesso, influenzando – almeno per il periodo di durata della serie stessa – le forme di vita e suscitando a loro volta pratiche di appropriazione e riuso da parte degli spettatori.

Durante il lungo periodo di produzione e diffusione di *Mad Men* non era difficile riconoscere nella vita di tutti i giorni, nelle posture di amici, conoscenti o sconosciuti, improbabili e non sempre ironici atteggiamenti alla Don Draper. Restando all'Italia, sono noti e ampiamente dibattuti gli effetti di campo suscitati da serie di successo come *Romanzo Criminale*, prima, e *Gomorra*, poi: dall'apertura di locali intitolati al "Libanese" – che probabilmente hanno già cambiato nome, rincorrendo nuove mode e attualità – all'affermazione di tormentoni come "Stai senza pensieri", fino ai timori espressi da esponenti delle istituzioni pubbliche che tanta fascinazione nei confronti del male possa suscitare fenomeni di emulazione nella "vita reale".

Pensando alla recente conclusione della terza stagione di *Gomorra*, è evidente come la morte dell'"Immortale" sia avvenuta e sia stata elaborata allo stesso tempo dentro e fuori dall'oggetto-serie. Migliaia di utenti hanno commentato in diretta e in contemporanea l'episodio sui social network, come si trattasse di un evento "reale". Lo stesso Marco D'Amore si è reso protagonista di una performance interpretativa dentro e fuori dalla serie, interagendo con gli spettatori e con i fan, nonché postando contenuti inediti e commenti sui propri profili social. Si tratta di pratiche che toccano un picco quantitativo e qualitativo in prossimità dell'uscita della stagione o del singolo episodio e che lentamente scemano, fino a restare appannaggio di gruppi "esoterici", come nel caso di *Lostpedia*.

Ma ritorniamo al "fuori stagione", proviamo a considerare la condizione che comporta. Non si tratta di esaltarlo come una prassi snobistica, come il gusto di uno spettatore particolarmente cool che accetta sì di guardare le serie ma soltanto quando il clamore è scemato. Si tratta piuttosto di prendere atto di tale condizione di visione – che capita a tutti di sperimentare – e delle sue particolarità: la possibilità di trovarsi impegnati per giorni e settimane in un appassionato faccia a faccia con lo schermo, a distanza di anni dall'uscita dell'ultimo episodio di *Romanzo Criminale* (2008-2010), di *Mad Men*, di *Breaking Bad* (2008-2013), di *The Wire* (2002-2008) o addirittura di *Lost*. Per qualche motivo abbiamo deciso di guardare solo adesso una di queste serie, consapevoli che il "dibattito" è scemato. La guardiamo nella pressoché totale assenza, ormai, di commenti *live* su Facebook o Twitter di altri spettatori che come te stanno guardando quell'episodio o il successivo, sul filo dello *spoiler*. Dopo tanto rumore, dopo che tanto si è sentito parlare di quegli oggetti narrativi, quello che si produce a guardarle fuori stagione è dunque un senso di solitudine e di isolamento, ma anche una sorta di euforia della cura individuale: la visione serale come auto-somministrazione. È questa una condizione spettatoriale che sembra almeno in parte diversa da quella della classica cinefilia come dai tentativi, fatti da chiunque, di "rimettersi in pari" guardando quei film del passato che proprio non si può non avere visto.

Se tale scarto tra cinefilia e seriefilia si dà, non è tanto dovuto ad aprioristiche differenze di qualità che intercorrono tra un film e una serie tv. Come è stato notato, da *Heimat* (1984-2013) di Edgar Reitz a *Berlin Alexanderplatz* (1980) di Rainer Werner Fassbinder, fino alle serie compiute e mancate di David Lynch, il sentiero del cinema e quello della serialità si sono del resto intrecciati più volte. Piuttosto, l'effetto del "fuori stagione" – l'esperienza del passare del tempo davanti a una serie, per settimane, quando questa è stata dichiarata conclusa da tempo – sembra essere determinato da altri fattori: in primo luogo la temporalità durativa ma pur sempre circoscritta della produzione e diffusione dell'oggetto seriale; in secondo luogo, le condizioni nuovo-mediatiche che

caratterizzano la visione della serie stessa come un “evento” che ha una durata specifica e al quale è possibile prendere parte secondo modalità in buona parte inedite.

Se anche la storia del cinema è fatta di momenti di massima attenzione nei confronti di un’opera e di lunghi periodi di letargo, una certa “stagionalità” sembra caratterizzare in modo specifico la serialità, quantomeno in quest’epoca caratterizzata da una piena disponibilità dei contenuti in rete, ma anche da strategie di canalizzazione del flusso su determinati oggetti, in determinati momenti. Da tale punto di vista, è forse possibile sostenere che la temporalità della fruizione seriale non coincide con i limiti di reperibilità dell’oggetto narrativo stesso – del resto sempre disponibile in remoto – ma con la *stagione della sua piena socializzabilità*.

così rapidamente, tanto più all’interno di un articolo deliberatamente semi-serio. Meglio dunque ritornare alla domanda di partenza e al piano metaforico che ha avviato l’articolo: che cosa succede alle serie quando finiscono? E dove vanno alla fine dell’ultima stagione?

Aspettando di trovare una risposta, quella vera, è intanto possibile accontentarsi di quella che si trova nelle pagine del libro di Salinger. Una risposta, quest’ultima, che ci spinge a osservare noi stessi, i nostri gesti, individuali o collettivi, di fronte a questi oggetti narrativi che tanto ci appassionano. Ci spinge fino ai limiti di una “poetica della spettatorialità”.

Siamo nel capitolo XII del *Giovane Holden* quando il protagonista, imperterrito, pone di nuovo la stessa domanda, di nuovo a un tassista, questa volta ottenendo una risposta:

– *Be', sa le anitre che ci nuotano dentro? In primavera eccetera eccetera? Che per caso sa dove vanno d'inverno?*

– *Dove vanno chi?*

– *Le anitre. Lei lo sa, per caso? Voglia dire, vanno a prenderle con un camion o vattelapesca e le portano via, oppure volano via da sole, verso sud o vattelapesca?*

Il vecchio Horwitz si girò tutto di un pezzo sul sedile e mi guardò. Aveva l'aria d'essere un tipo nervosetto. Non era affatto malvagio, però. - E come diavolo faccio a saperlo? - disse. - Come diavolo faccio a sapere una stupidaggine così?

– *Be', non si arrabbi per questo, – dissi. Era arrabbiato o che so io.*

– *E chi si arrabbia? Nessuno si arrabbia.*

Io smisi subito di chiacchierare con lui, se doveva essere così maledettamente suscettibile. Ma fu lui stesso a riattaccare. Si girò tutto un'altra volta e disse: – I pesci non vanno in nessun posto. Restano dove sono, i pesci. Proprio in quel dannato lago.

Non credo che Salinger, con il suo romanzo, intendesse proporre una “teoria dei media ambientali” e, del resto, John Durham Peters, nel suo fantastico libro sul carattere mediale del mare, del fuoco e dell’aria non ha fatto alcun riferimento al *Giovane Holden*. Ma forse, quando la bella stagione è finita e la superficie del lago è congelata, quello che succede è che le “anitre” diventano “pesci”. Si immergono completamente. Stanno sott’acqua, dove è possibile sopravvivere in una specie di letargo indefinito, in attesa di un *sequel* o di un *prequel*, di una metamorfosi, di una nuova primavera. Sott’acqua, dove il contatto con l’esterno è ridotto, mediato dallo schermo opaco della lastra di ghiaccio. E noi, spettatori fuori stagione, a immergerci, sparpagliati e muti, come subacquei.

Riferimenti bibliografici

C. Bioni, V. Innocenti, G. Pescatore, *Il concetto di ecosistema narrativo e i media studies: un'introduzione*, in *Media Mutations. Gli ecosistemi narrativi nello scenario mediale contemporaneo. Spazi, modelli, usi sociali*, a cura di C.

Bioni, V. Innocenti, Mucchi, Modena 2013.

M. Coviello, *I destini della comunità nella serialità contemporanea*, in *Fata Morgana Web 2017. Un anno di visioni*, a cura di R. De Gaetano, N. Tucci, Pellegrini, Cosenza 2017.

J. Mittell, *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie tv*, a cura di F. Guarnaccia, L. Barra, Minimum fax, Roma 2017.

J.D. Peters, *The Marvelous Clouds. Towards a Philosophy of Elemental Media*, Chicago University Press, Chicago and London 2015.