Lo Sguardo.net
rivista di filosofia

Popsophia: *Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico*

N. 16, 2014 (III)

a cura di Lucrezia Ercoli

ISSN: 2036-6558

Lo Sguardo – Rivista di Filosofia

Aut. Tribunale di Roma n° 387/2011 - ISSN: 2036-6558
Edizioni di Storia e Letteratura

Comitato Scientifico:

Nunzio Allocca (sapienza Università di Roma) - Antonello D'Angelo (sapienza Università di Roma) - Paolo D'Angelo (Università degli studi Roma Tre) - Mário Santiago de Carvalho (Universidade de Coimbra) - Roberto Esposito (Istituto Italiano di Scienze Umane), - Miguel Angel Granada (Universidat Autònoma de Barcelona) - Thomas Macho (Humboldt Universität zu Berlin) - Marcello Musté (sapienza Università di Roma) - Maria Teresa Pansera (Università degli studi Roma Tre) - Fabio Polidori (Università degli studi di Trieste) - Lorena Preta (Psicanalista, membro ordinario SPI) - Paola Rodano (sapienza Università di Roma) - Wolfgang Rother (Universität Zürich) - Emanuela Scribano (Università di Venezia) - Francesco Saverio Trincia (sapienza Università di Roma) - Nicla Vassallo (Università degli Studi di Genova)

Caporedattori:

Simone Guidi (Coordinamento editoriale)
Antonio Lucci (Rapporti con stampa e editoria)

Redazione:

Federica Buongiorno, Marzia Caciolini, Marco Carassai, Andrea Pinazzi, Libera Pisano

Sito web: www.losguardo.net
Contatti: redazione@losguardo.net

"Lo Sguardo" è una rivista elettronica di filosofia *Open access* pubblicata da Edizioni di Storia e Letteratura. A partire dal 2010 la rivista pubblica con cadenza quadrimestrale numeri esclusivamente monotematici costituiti da articoli scientifici inediti, saggi-intervista, traduzioni di estratti da opere scientifiche significative e di recente pubblicazione o articoli rilevanti per la comunità scientifica, recensioni di libri ed eventi culturali.

Le sezioni che compongono "Lo Sguardo" sono:

"Articoli": la sezione ospita contributi scientifici prodotti e sottoposti su invito diretto della redazione. Tutti i contributi della detta sezione sono sottoposti a *peer review* dal Comitato dei lettori della rivista.

"Interviste": la sezione ospita saggi-intervista ad autori di opere o edizioni di opere rilevanti per il panorama scientifico e luminari di chiara fama sulle questioni di competenza dei singoli numeri.

"Contributi": la sezione, attiva a partire dal numero di Giugno (IX, 2012) ospita contributi scientifici prodotti e sottoposti in risposta ai *Call for papers* pubblicati per ogni singolo numero dai relativi curatori. Tutti i contributi della detta sezione sono sottoposti ad un doppio blind review da parte del Comitato dei lettori e altri collaboratori, esperti nelle materie in questione, selezionati per l'occasione dai responsabili della rivista.

"Testi": la sezione ospita prime traduzioni italiane di estratti da opere scientifiche significative e di recente pubblicazione o articoli rilevanti per la comunità scientifica e/o di difficile reperibilità.

"Recensioni, discussioni e note": la sezione ospita recensioni, note o discussioni che abbiano come oggetto pubblicazioni scientifiche.

N. 16, 2014 (III)
Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico
a cura di Lucrezia Ercoli

Indice:

Lo spettro della Popsophia
Editoriale di Lucrezia Ercoli . . . . . pp. 7-8

¶ Sezione Prima - *Che cos'è la* Popsophia?

Interviste/1: *On the wild side. L'amore perverso per la cultura di massa. Intervista a Simone Regazzoni,*
a cura di Lucrezia Ercoli. . . . . pp. 11-18

Testi/1: *La philosophia nasce come popsophia,*
di Umberto Curi . . . . . pp. 19-22

Articoli/1: *Thése sur la pop'philosophie,*
di Laurent De Sutter . . . . . pp. 23-26

Articoli/2: *La sophia del pop e la libertà post-metafisica,*
di Corrado Ocone . . . . . pp. 27-30

Interviste/2: *Philosophy is all around you (and that includes pop culture). Intervista a William Irwin,*
a cura di Federica Nardi. . . . . pp. 31-33

Interviste/3: *La semaine de la Pop Philosophie. Intervista a Jacques Serrano,*
a cura di Federica Nardi. . . . . pp. 35-37

Testi/2: *I filosofi italiani fuori dall'Accademia. Festival, televisione e dibattito internazionale,*
di Roberto Esposito pp.39-41

¶ Sezione Seconda - *Esercizi di stile Pop-filosofico*

{ Musica

Articoli/3: *Il jazzista è un eroe,*
di Massimo Donà . . . . . pp. 47-50

Testi/3: *E il naufragar m'è dolce in queste note...*
Nichilismo e canzonette,
di Marcello Veneziani . . . . . pp. 51-54

Testi/4: *I pop à penser raccontano un mondo.*
Analizzare i cantanti ci aiuta a capire il nostro immaginario,
di Maurizio Ferraris pp.55-56

Articoli/4: *Rihanna o dell'opera d'arte collettiva,*
di Salvatore Patriarca . . . . . pp. 57-61

{ Sport

Articoli/5: *Epica e Calcio. La filosofia del goleador,*
di Elio Matassi . . . . . pp. 65-67

Articoli/6: *La posizione Ultrà: gradinata, nichilismo e mentalità,*
di Davide Grossi . . . . . pp. 69-74

{ Fiction

Articoli/7: *Aristotele U.S.A. e getta.*
Il sale delle merci, le nuove serie tv e lo spettacolo della società,
di Tommaso Ariemma . . . . . pp. 77-83

Articoli/8: *"Downton Abbey" o della Bellezza perduta,*
di Cesare Catà . . . . . pp. 85-100

Interviste/4: *La filosofia di "True detective",*
conversazione tra Marco Filoni e Salvatore Patriarca . . . . . pp. 93-100

Interviste/5: *"Breaking Bad" o del diventare se stessi*
conversazione tra Alessandro Alfieri e Salvatore Patriarca pp.101-107

Articoli/9: *Homo Homini Zombie. Su morale e stato di natura,*
da Thomas Hobbes a "The walking dead",
di Antonio Lucci pp.109-115

Articoli/10: *Il ritorno dei vampiri. Antropologia mostruosa e immaginario vulnerato,*
di Monia Andreani pp.117-122

Articoli/11: *Nostalgia del presente tra cinema e serie tv,*
di Enrico Ghezzi pp.123-129

Testi/5: *Fins de séries,*
di Laura Odello e Peter Szendy pp.131-135

{ Fumetti

Interviste/6: *La filosofia di Dylan Dog. Intervista a Giulio Giorello,*
a cura di Lucrezia Ercoli. pp.139-143

Articoli/12: *Il potere del fumetto. Topolino tra sogno e realtà,*
di Ilaria Cozzaglio pp.145-149

Articoli/13: *E nessuno ha mai detto che poi avremmo dormito sonni tranquilli. Un'etica da X-Men,*
di Stefano Petruccioli pp.151-155

{ Pop-capitalismo

Articoli/14: *Iperrealismo morale applicato: la città, le cose, il bene,*
di Flavio Michele Ceci. pp.159-162

Articoli/15: *Il più profondo è il make-up,*
di Debora Dolci e Francesca Gallerani pp.163-165

Articoli/16: *La nostalgia nell'era della sua riproducibilità tecnica,*
di Paolo Pagliaro pp.167-171

Recensioni, discussioni e note pp.175-192

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Editoriale

Lo spettro della Popsophia

di Lucrezia Ercoli

Tutte le potenze del vecchio mondo si sono alleate per una caccia spietata allo spettro della popsophia: le università, le accademie, gli istituti di cultura, le case editrici, i giornalisti impegnati, gli intellettuali da salotto.

La popsophia, però, dilaga come una malattia endemica del mondo contemporaneo. Disgrega la nobiltà della cultura irridendo le grandi narrazioni e sbeffeggiando l'assistenzialismo delle cattedre. La pop filosofia assiste le vittime dell'erudizione accademica - che ha trasformato la filosofia, come temeva Hegel, in una "scienza superfluissima e noiosissima" - e le ricovera nella *popular culture*.

Ma la popsophia – come l'Essere di Aristotele – "si dice in molti modi" e si espone alle contraddizioni, alle critiche e ai fraintendimenti.

Le contaminazioni prodotte dalla popsophia hanno generano un terremoto che ha costretto anche gli studiosi più cauti e diffidenti a sporcarsi con i *mille piani* sdrucciolevoli della realtà contemporanea.

La prima ripartizione degli articoli che seguono – dal titolo *che cos'è la popsophia?* – contiene democraticamente interpretazioni diverse e contrastanti: un vaso pieno di aghi di ferro su cui la popsophia agisce come un magnete capace di attrarre rappresentazioni inedite e inaspettate ma tra loro dialetticamente inconciliabili.

La popsophia significa ritorno all'origine autentica della filosofia prima della sua codificazione accademica oppure rappresenta una vera novità che scaturisce dai cambiamenti veicolati dalla società di massa?

Stiamo parlando della necessaria riconfigurazione di una disciplina che deve semplicemente ripensare i suoi presupposti o, rischio ben più grave, di un declino spettacolare sul crinale populistico di argomenti *prêt-à-porter*?

La popsophia, in ultima analisi, produce nuovi paradigmi che articolano la complessità del mondo contemporaneo o si limita a semplificare le domande sempiterne della filosofia rendendole comprensibili a un pubblico di massa?

Con queste domande si sono confrontate realtà e tradizioni diverse: filosofi apicali nell'accademia, ma anche una nuova generazione di pensatori cresciuta ibridando i classici della filosofia con le opere d'arte di massa, oltre a giornalisti, editori, animatori e organizzatori culturali che hanno trasformato la popsophia in un evento culturale ed editoriale di successo.

Ma se la prima sezione della rivista si limita a interpretare lo statuto teorico ed epistemologico di un nuovo genere filosofico, la seconda sezione – gli *esercizi di stile pop filosofico* – tenta il passo ulteriore. Non basta teorizzare l'esistenza di nuove bussole per orientare la navigazione, bisogna uscire e utilizzarle nel mare in tempesta della contemporaneità.

La popsophia – parafrasando impunemente il Socrate del *Teeteto* – assomiglia all'arte delle levatrici, pur operando sulle pop-star, sulle fiction, sui programmi tv, sui fumetti, sui best-sellers, sul reality show e non sulle partorienti.

Gli esercizi di stile sono un *mash-up* in cui intellettuali diversi – per età anagrafica, provenienza culturale e posizione accademica – si cimentano con fenomeni pop apparentemente irrilevanti.

Dall'omicidio di *Twin Peaks* a quello di *True detective,* dalla cuoca di *Downton Abbey* al cuoco di *Breaking bad*, dai canti da stadio dei tifosi del Napoli alla voce elettronicamente migliorata di Rihanna, dall'eroismo individualista degli *X-men* all'ossessione collettiva di un'apocalisse *zombie*: un groviglio informe di spunti che, senza alcun timore reverenziale, si presentano come sismografo filosofico del presente.

Come scrive Enrico Ghezzi nell'articolo conclusivo: "Se il presente lo lasciamo come atto in mano a qualcuno, non ha nulla a che vedere con noi, o meglio, noi non abbiamo nulla a che vedere con lui".

Unicuique suum; la realizzazione di questa rivista non sarebbe stata possibile senza il quinquennale appuntamento di *Popsophia, festival del contemporaneo*. Gli articoli e le interviste di questa collettanea – che ho raccolto con la preziosa collaborazione della dott.ssa Federica Nardi – sono il prodotto degli incontri e delle discussioni nati nella fucina del festival. A dimostrazione del fatto che un evento *di* e *su* la "società dello spettacolo" può essere un crocevia di generazioni, tradizioni e linguaggi diversi che si affrontano e si scontrano tra le meraviglie e i pericoli della contemporaneità.

Ringraziamo, non da ultimo, il comitato editoriale della rivista "Lo Sguardo" che, pur esercitando un approccio metodologico e teoretico differente da quello pop-filosofico, ha voluto dare spazio a una rassegna sulla *Popsophia,* ritenendo quest'ultima una pratica ormai assurta a livello internazionale, di crescente interesse storico e teoretico, e un elemento degno di considerazione per una completa mappatura filosofica del contemporaneo.

La parola *Popsophia* diventa, in queste pagine, una presuntuosa sfida culturale al mondo accademico che genera appassionati consensi ed accorati dissensi nel fertile sconfinamento tra ciò che è pensabile e ciò che non lo è.

¶ Sezione Prima

Che cos'è la *Popsophia*?

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Interviste/1

On the wild side. L'amore perverso per la cultura di massa

Intervista a Simone Regazzoni

a cura di Lucrezia Ercoli

Abstract: Simone Regazzoni has been agitating for years the Italian debate that surrounds the many contaminations of pop philosophy and he is always on the front line when it comes to accept the challenges posed toward and against the academic world. The following interview is the synthesis of many public lectures given during Popsophia Festival's various editions.

***

Simone Regazzoni anima da anni il dibattito italiano sulla contaminazione tra la filosofia e la cultura di massa sperimentando in prima persona nuove sfide contro l'accademismo. Dai saggi popfilosofici come *La filosofia di Dr. House* e *Pornosofia*, al suo primo romanzo, *Abyss*, un action-thriller sulle dottrine non scritte di Platone, fino al soggetto per una serie tv sul *Segreto di Michelangelo*.

L'intervista che segue è la sintesi di numerosi incontri pubblici avvenuti in occasione degli appuntamenti di *Popsophia, festival del contemporaneo*.

La parola "popsophia" è entrata di diritto nel dibattito contemporaneo. Tuttavia il suo significato non è univoco e condiviso, è impigliato in pregiudizi e fraintendimenti. È necessario un passo indietro teorico? Che cos'è quest'ossimoro che mette insieme due termini opposti?

Regazzoni: Nella domanda c'è già una risposta: la popsophia è un *ossimoro*. In greco, *oxymoron* vuol dire "acuta follia". C'è, infatti, dell'acuta follia a mettere insieme termini in apparenza così distanti e inconciliabili come il *pop*, cioè il popolare, e la *filosofia*, la disciplina in apparenza elitaria, almeno se la si pensa in termini di disciplina accademica riservata ai professionisti del pensiero. Ma se si esce da questa visione angusta e mortifera, che concepisce la filosofia come un discorso fatto da cerchie ristrette di filosofi per cerchie ristrette di altri filosofi che non sempre si capiscono tra di loro, ecco che allora l'ossimoro non sarà più tale.

La filosofia fin dall'origine si è posta il problema del "popolare": pensiamo all'uso platonico del genere letterario diffuso dai "discorsi

socratici" o ancor di più alla diatriba cinico-stoica per cui è stata evocata la formula di "filosofia popolare". Per non parlare di ciò che accade durante l'illuminismo.

Certo è che però non si può risolvere la questione della pop filosofia dicendo che esiste da sempre e che quindi non c'è nulla di nuovo, che la pop filosofia è filosofia nel senso originario del termine. Può funzionare strategicamente, in un primo momento, come strategia di legittimazione. Ma nulla di più.

La pop filosofia nasce nello spazio postmoderno e risponde a un cambiamento in atto nei saperi, nella cultura, nei media. Il divenire pop della filosofia è una risposta a questa trasformazione in atto.

Perché la filosofia deve rispondere a questa trasformazione? Qual è il cambiamento avvenuto nel nostro tempo a cui la pop filosofia deve rispondere?

Regazzoni: Nel secondo dopoguerra lo spazio della cultura va incontro a una trasformazione radicale, a un cambio di paradigma: la distinzione, fino a quel momento invalsa, tra una supposta cultura alta fatta di oggetti nobili, e una cultura bassa, volgare e popolare non sussiste più. Inizia quella forma di democratizzazione della cultura esorcizzata dai filosofi chiamata *cultura di massa*.

La filosofia deve rispondere a questa trasformazione radicale, evitando ogni possibile esorcismo. Inutile continuare a vivere nel fantasma di una "cultura alta" come unico spazio in cui muovere l'interrogazione, stigmatizzando tutto il resto come una degenerazione che rischia di "rendere stupidi" i giovani.

C'è una generazione che è cresciuta con la cultura di massa, io stesso sono figlio di questa cultura: non è un caso che la pop filosofia trovi la sua prima declinazione in una nuova generazione filosofica che è nata a contatto non soltanto con i classici, ma anche con la cultura di massa.

La pop filosofia, quindi, risponde alle trasformazioni in atto nella cultura del nostro tempo, interroga le nuove questioni che circolano nello spazio pubblico e le sottopone alla prova del pensiero.

Emergono le prime obiezioni: se la filosofia comincia a occuparsi di serie tv, di Harry Potter o, peggio ancora, del porno, non rischia di svilirsi, di perdere il suo valore?

Questa, però, non dovrebbe essere una preoccupazione del filosofo. Un "buon pensiero" non si definisce come tale a partire dall'oggetto che interroga. Non è l'oggetto a stabilire se ho articolato un ragionamento che si può definire "buono", ma è l'articolazione del ragionamento stesso. Interrogarsi sugli oggetti della cultura di massa – anche quelli in apparenza meno nobili – non intacca lo statuto di scientificità della filosofia.

Ma se ci fermassimo qui, diremmo solo che la pop filosofia è una forma rigorosa di filosofia (intendendo con "rigorosa", al fondo, una forma saggistico-argomentativa) applicata alla cultura di massa. Questa è

sicuramente una forma di pop filosofia, presente in particolare in ambito anglo-americano. Ma per parte mia ha poco o nessun interesse. La mia idea di pop filosofia è radicalmente diversa.

Bisogna pensare *con* la cultura di massa, *con* le serie tv, *con* la fiction.

Dico "pensare *con"* perché non credo che sia interesse della popfilosofia applicare dei pensieri già preconfezionati alla cultura di massa. Certo, lo si può fare, come *divertissement* a cui si dedicano i filosofi dopo le attività serie, ma ha poco a che fare con la creazione di un pensiero. Si tratta, invece, di capire se è possibile pensare *con* e *attraverso* la cultura di massa, se è possibile produrre un pensiero nuovo nel rapporto con il pop. In questo senso credo che oggi la pop filosofia debba privilegiare rispetto alla forma del saggio una certa contaminazione con la fiction.

Che cosa accade in questo passaggio dalla filosofia alla pop filosofia? Come si struttura un pensiero che si lascia interrogare dal pop?

Regazzoni: In realtà, altre discipline – ben prima della filosofia – si sono occupate della cultura di massa. Negli anni '60 sociologi come Edgar Morin, semiologi come Umberto Eco si sono interessarsi di cultura di massa distruggendo le resistenze dell'intellighenzia "colta".

La filosofia, però, non deve ripercorrere questa strada già battuta. Per questo credo che il momento dei saggi filosofici "su" serie tv o prodotti pop sia chiuso e ormai senza interesse alcuno. Piuttosto, la pop filosofia deve trovare una modalità specifica senza aver paura di contaminare il proprio lessico. Lavorando sulla propria pratica di esposizione, infatti, può diventare essa stessa un oggetto di cultura di massa e circolare nello spazio pubblico. Come un Blockbuster o una serie tv.

Questo è il lato provocatorio e rischioso della pop filosofia. La filosofia "s'imbastardisce" diventando pop filosofia. Ma l'*imbastardimento*, nel senso della contaminazione, della commistione di generi diversi, non è qualcosa di pericoloso da esorcizzare: può essere foriero delle creazioni migliori, più originali, più fruttifere. La purezza, in tutti i campi, rischia di essere sterile.

La pop filosofia deve oggi abbandonare la classica scrittura saggistica e incorporare (e creare) stili diversi, come la pop-art che ha inserito gli oggetti della cultura di massa all'interno delle proprie creazioni diventando essa stessa un'opera della cultura di massa.

La pop filosofia riesce a riconoscere, all'interno della cultura di massa, le opere che meritano di essere interrogate dal pensiero? A quali nuovi canoni estetici appigliarsi?

Regazzoni: Nello spazio della cultura di massa troviamo opere con uno statuto estetico e un valore intrinseco di artisticità paragonabili a quelle che consideriamo, semplicemente perché già canonizzate, "opere d'arte".

Purtroppo c'è ancora un pregiudizio che si fonda su un'equivalenza errata tra il valore di un'opera e la sua fruizione elitaria. Di conseguenza,

un'opera che ha un apprezzamento da parte di un vasto pubblico non è un'opera di grande valore artistico.

Eppure, le "opere d'arte di massa" possiedono una qualità estetica che non ha nulla da invidiare alle opere d'arte classiche, ma hanno un'incidenza nello spazio pubblico che è incommensurabile rispetto al passato. Il discrimine rispetto all'arte del passato è quel "di massa": queste opere d'arte sono pervasive nello spazio globale.

L'esempio principe è la serialità televisiva americana.

Certo, se c'è un oggetto *perturbante* per il filosofo questo è la televisione. Il filosofo, secondo il suo *habitus* culturale nello spazio pubblico, è colui che non guarda la televisione. Il filosofo ostenta quest'ostilità nei confronti della televisione come un elemento che lo caratterizza come intellettuale.

In realtà, ci troviamo di fronte a un oggetto perturbante – la televisione – che non ha prodotto l'"istupidimento di massa", ma ha generato la forma di arte visiva più significativa e rivoluzionaria degli ultimi dieci anni.

Anche i *Cahier du cinema,* la rivista che ha accompagnato la legittimazione del cinema come opera d'arte, ha dedicando la sua copertina a *Mad men* dichiarando che la nuova serialità americana ha superato il cinema sia per impatto sulle masse sia per qualità estetica.

La televisione deve diventare uno spazio di pensiero della filosofia. Invece è ancora considerata, come nei film horror, un luogo da cui fuoriescono mostri. Ma il mostruoso è tale soltanto perché è qualcosa di nuovo e inedito: bisogna creare nuove categorie per interpretarlo.

Non c'è una differenza qualitativa tra Martin Heidegger che, nell'*Origine dell'opera d'arte*, interroga un quadro di Van Gogh e un filosofo contemporaneo che, nell'epoca della riproducibilità tecnica e della serialità televisiva, interroga una fiction.

È solo questione di cornici e di codici sociali: la serie tv fa parte della tradizione culturale del nostro tempo anche se non è ancora "canonizzata".

La nuova serialità americana, quindi, è una vera e propria "opera d'arte di massa". Ma quali sono le caratteristiche che la rendono una novità culturale assoluta, incomparabile con le opere d'arte del passato? La pop filosofia può azzardare una definizione di questo nuovo oggetto di studio?

Regazzoni: La definizione di opera d'arte che fornisce Heidegger – "la messa in opera di una verità come esposizione di un mondo e ritrarsi di una terra" – è utilizzabile anche per parlare di serie tv. Traducendo in termini pop il linguaggio esoterico heideggeriano: un'opera d'arte è tale quando ha la capacità di costruire un mondo talmente articolato da permetterci di abitarlo durante la sua fruizione.

La serialità americana ha questa capacità di esporre un mondo e di renderlo abitabile. I mondi della fiction entrano a far parte della nostra quotidianità, diventano intrinseci al nostro vissuto: rimaniamo talmente legati che aspettiamo con ansia la puntata successiva per rientrarvi dentro.

Umberto Eco ha parlato di "mondi possibili" che vengono messi in scena: questo è il nostro mondo, il mondo reale in cui abitiamo, e quelli sono i mondi fittizi, possibili ma non realizzati, che fruiamo durante la visione di una serie tv. Questa definizione, a mio avviso, è troppo debole.

La fiction, intesa come opera d'arte in senso heideggeriano, è la "messa in atto di una verità". I suoi mondi sono mondi "in atto" che disarticolano l'idea di mondo come realtà unica e monolitica e ci inducono a pensare la realtà come un sistema complesso fatto di più mondi.

Il "mondo" non è la realtà esterna nella sua materialità su cui si depositano, come fatti inessenziali, le rappresentazioni della serialità. La fiction di massa non si affianca a un mondo già costituito, ma incide sulla sua strutturazione.

Non si tratta uno schermo che si accende per qualche secondo e poi scompare, come i sogni che la mattina spazziamo dalle stanze della nostra mente per metterci in contatto col mondo reale. Queste finzioni entrano nel tessuto del mondo "reale" e gli danno una piega nuova che prima non aveva. La finzione, intesa in questo modo, è qualcosa di più di una finzione: ha una portata di verità.

La pop filosofia, quindi, è una forma di sapere che si occupa delle opere d'arte di massa che hanno una qualità artistica e, in più, hanno una portata di verità che produce un pezzo di mondo con cui ci relazioniamo.

La fiction, intesa in questo modo, obbliga la filosofia a confrontarsi con qualcosa di qualitativamente diverso dall'arte "tradizionale". Ma qual è la differenza rispetto al cinema? Non si tratta, anche in questo caso, della creazione di un "mondo" abitabile dallo spettatore?

Regazzoni: Una delle caratteristiche che rendono della serialità americana rivoluzionaria è l'idea di narrazione: in una serie tv viene narrata più di una storia, nello svolgimento si incontrano molteplici narrazioni che si rapportano tra di loro.

Le opere cinematografiche raccontano una sola storia: un protagonista si muove da un punto ideale a un altro e muta in questo passaggio. Al massimo troviamo più storie che, però, evolvono in un tempo e in uno spazio limitato.

La serialità americana, invece, è multilineare. Fino all'esempio estremo di *Lost* dove i protagonisti e le storie si moltiplicano e lo spazio-tempo esplode. Lo spettatore si perde, ma impara ad abitare questa erranza.

Si tratta di un oggetto nuovo che sfida ciò che la narrazione ha prodotto fino ad oggi: narrazioni corali che hanno bisogno di un tempo dilatato per svilupparsi.

Non solo: la serie ha una durata incompiuta che non prevede un termine prefissato. Sono opere ontologicamente aperte che posso andare avanti anni, se il pubblico le gradisce, o smettere subito, se il pubblico non le gradisce.

Questa forma di narrazione "aperta", quindi, prevede una forma diversa di fruizione da parte dello spettatore.

Regazzoni: Un film dura in media 90 minuti, mentre una serie tv può durare 6-7 stagioni: 120 ore spalmate su 6-7 anni. Siamo di fronte a qualcosa che – solo dal punto di vista dell'attenzione richiesta allo spettatore – è incommensurabile con il passato.

Nell'epoca della riproducibilità tecnica, dice Benjamin, le opere d'arte sono secolarizzate e si fruiscono in maniera distratta. Eppure, con la tanto vituperata televisione, ritorniamo a una fruizione di tipo rituale, al vero e proprio culto.

La temporalità del nostro mondo, infatti, si articola insieme alla temporalità della serie tv. Ogni settimana, per esempio, c'è la serata dedicata alla visione rituale dell'ultima puntata della nostra serie preferita. Oppure, quando si avvicina il Natale, la puntata della fiction che seguiamo è sincronizzata su quel periodo dell'anno. Ogni serie è legata a un periodo di tempo preciso, rimane iscritta nell'immaginario della generazione che l'ha fruita "in diretta".

Ci contaminiamo, insomma, con questi personaggi che hanno la forza di bucare lo schermo e penetrare all'interno del nostro tempo.

Neanche i filosofi sono immuni da questo processo. Ricordo che il filosofo più importante nella mia formazione, Jacques Derrida, non si perdeva una puntata di *Dallas*.

Anche se non ha mai scritto su *Dallas* – e, probabilmente, avrebbe provato ribrezzo alla sola idea di farlo – Derrida nelle sue opere ha confessato che guardava molta televisione: non ha esorcizzato la televisione, ma l'ha iscritta nel suo pensiero.

Una volta, negli Stati Uniti, gli hanno chiesto: "Che cos'è la decostruzione? La decostruzione è una sit-com?" Lui era inorridito di fronte a una simile domanda. Eppure dei suoi allievi americani stanno lavorando sul rapporto "sit-com e decostruzione"...

Ai margini della grande serialità c'è il genere televisivo più bistrattato: la sit-com. Eppure, se prendiamo esempi come Friends *o* Will&Grace*, le sit-com hanno introdotto un'educazione sentimentale alternativa a quella tradizionale.*

Regazzoni: La sit-com, un prodotto che nasce via radio e poi arriva alla televisione, è apparentemente il prodotto più frivolo della cultura di massa. Un conto sono le serie tv, si dice, e un conto sono le sit-com, dove c'è poco di "artistico".

Eppure la sit-com non è altro che la reinvenzione del genere dialogico-comico, che ha una rispettabile tradizione filosofica che va dalla diatriba alla satira. È un ingranaggio perfetto, un macchinario estremamente complesso e raffinato dove gli attori producono battute in tempi di fruizione strettissimi.

In tempi condensati, 20-30 minuti al massimo, gli autori riescono a indurre la risata, quella che Lacan definisce "fettina di godimento".

La sit-com è un'opera d'arte che produce queste "fettine di godimento" catartiche e liberatorie spesso coadiuvate dalla risata di *voice over*, una proiezione del pubblico che sta già ridendo prima di ridere.

Veniamo alla domanda scomoda: una sit-com può produrre l'educazione sentimentale contemporanea?

Di certo, al di là del fatto che possa o meno, lo ha fatto e continua a farlo. Così come il cinema ha prodotto l'educazione sentimentale della generazione precedente. Come, ancora prima, lo hanno fatto i romanzi.

All'inizio anche la letteratura è stata considerata "pericolosa": l'educazione sentimentale scorretta veicolata dai romanzi può produrre comportamenti scorretti (nelle ragazze in particolare). La stessa paura che si ha oggi nei confronti della televisione. Ogni generazione ha i suoi timori rispetto a un cambio di paradigma culturale. Anche Platone nella *Repubblica,* spaventato dal tipo di *paideia* legata all'epica nell'Atene del IV secolo, voleva espellere i poeti dallo spazio pubblico.

Il limite di questo ragionamento, però, è pensare che il soggetto che fruisce un'opera – anche se si tratta di un "mito d'oggi" come la fiction – sia un contenitore vuoto che percepisce un senso già strutturato e si comporta di conseguenza, un soggetto passivo che subisce input esterni che non è in grado di rielaborare.

Dobbiamo mettere in discussione questo pregiudizio e parlare di uno "spettatore emancipato". La televisione, infatti, non trasmette messaggi già elaborati e lo spettatore è qualcosa di più di una spugna inerte.

Lo spettatore partecipa attivamente alla fruizione del testo audiovisivo, vi proietta i suoi fantasmi e i suoi desideri. L'opera d'arte come "apertura di un mondo" non è già pronta, c'è bisogno dello spettatore perché questo mondo "si apra".

L'educazione sentimentale, quindi, si produce nell'interazione tra l'opera d'arte e i soggetti che partecipano alla costruzione del mondo che mette in atto l'opera stessa.

In che forma e attraverso quali strumenti avviene questa interazione aperta tra fiction televisiva e "spettatore emancipato"?

Regazzoni: Quando parliamo di fiction non dobbiamo pensare che la visione di questo prodotto sia legata soltanto alla scatola attorno alla quale si condensa quello che Umberto Eco ha definito il *misterium televisionis* che affascina e spaventa gli intellettuali.

La televisione è solo una delle modalità in cui si esprime la fiction. La fruizione, oggi, passa attraverso altre modalità tecnologiche di riproduzione dell'immagine e produce un infinito commentario critico che amplifica la narrazione. Abbiamo una forma di interpretazione che non si limita a guardare il "testo televisivo" (inteso come vero e proprio testo semiotico), ma produce altre infinite scritture.

La televisione ha prodotto uno spettatore che non beve semplicemente le immagini, ma le rielabora producendo dei nuovi testi da interpretare. I giovani che guardano serie tv spesso scrivono in rete, producono fanfiction, elaborano altri testi, commentano le scene, le rimontano, le ritraducono in altre lingue. La fruizione diviene vera e propria riscrittura dell'opera.

Ed è molto interessante per la filosofia analizzare queste nuove modalità di fruizione che sono in perfetta consonanza con il pensiero della decostruzione: la lettura di un testo è scrittura di altri testi, è interpretazione attiva.

Al contrario, la totale sfiducia nelle capacità interpretative degli spettatori ha dato nuovo vigore alle critiche. Le serie tv dell'ultima generazione non smettono di alimentare polemiche perché espongono al "male" e alla "crudeltà" senza esprimere un giudizio morale che orienti l'opinione del pubblico.

Regazzoni: L'opera d'arte, non dobbiamo dimenticarlo, è "al di là del bene e del male". Se ci chiediamo se il messaggio che veicola è "buono", creiamo una limitazione alla sua libertà di interrogazione senza copertura che squaderna i problemi e ne esamina tutte le contraddizioni.

Tentare di contenere la serialità con una "moralina", come la chiamava Nietzsche, non funziona. Anzi, produce della "cattiva" arte. Le serie tv italiane, per esempio, peccano di piccola pedagogia e cadono in banalità moralistiche. Si diventa più buoni se si guarda *Un medico in famiglia* invece di *Dr. House*? Oppure si rischia soltanto di vedere una brutta opera d'arte televisiva?

Poi ci sono i casi limite forieri di polemiche. *I soprano* rappresentavano, in maniera complessa e articolata, la mafia italo-americana e lo spettatore si identificava con i protagonisti e con i loro problemi, entrava a far parte della famiglia mafiosa.

In questo caso il soggetto si trova di fronte a un'opera d'arte che sonda la propria complessità, che indaga la fascinazione per un certo tipo di comportamenti. Se evitiamo di confrontarci con questa articolazione che comprende la nostra pericolosa attrazione per il male, lasciamo che questi problemi si ripresentino in forme non rielaborate e violente.

Una serie come *Dexter,* per esempio, dove il protagonista è un serial killer e un poliziotto, pone questioni enormi che non possono essere eluse. Torna in mente Benjamin che si interroga circa la fascinazione del popolo per "il grande criminale" in rapporto alla legge e alla sua trasgressione

L'opera d'arte, insomma, è un modo di confrontarsi, senza sconti e senza la copertura della "moralina", con il male innervato nel reale.

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Testi/1

La philosophia *nasce come popsophia**

di Umberto Curi

Articolo sottoposto a peer-review. Ricevuto il 26/08/2014. Accettato il 01/12/2014.

Abstract: Philosophy has not always been considered as a technique, nor it has always been an elitist subject. As Professor Curi points out in his article, philosophy was born in ancient Greece precisely as pop philosophy: "philosophy" due to its ability to instill the wonder in people's mind (the thauma); "popular" because of the relation between ancient philosophers and their daily living environment, the polis. Therefore, philosophy cannot be considered in no other way then as pop philosophy.

***

Nelle sue origini, e nel suo statuto più proprio, la filosofia è pop-sophia.

Anzi: se vuole davvero restare fedele alla sua ispirazione iniziale, e intende valorizzare ciò che peculiarmente la caratterizza, rispetto ad altre attività intellettuali, la filosofia non può essere altro che pop-sophia.

Proviamo a liberarci, magari anche solo provvisoriamente, dallo stereotipo deformante, col quale ci è stata proposta la ricostruzione della genesi della filosofia nel mondo greco. E proviamo, invece, a recuperare la genuinità di un'interrogazione razionale che nulla aveva di astrattamente accademico o di intellettualistico, e che si immedesimava piuttosto con un'attitudine generale, con un modo di vita.

La filosofia nasce pop. I primi filosofi erano, in realtà, *sophoi*, e cioè sapienti, e tali erano considerati dai loro contemporanei e concittadini non già perché coltivassero lo studio di una disciplina particolare, distinta dalle indagini "naturalistiche", ma perché vivevano nella loro comunità come soggetti impegnati a far prevalere la riflessione razionale, rispetto all'ignoranza, alla superstizione o all'idolatria. Da questo punto di vista, non soltanto la filosofia delle origini non ha nulla a che fare con l'immagine di un sapere astratto, rigorosamente regionalizzato, coltivato da santoni avulsi dal contesto sociale – come tanta manualistica si ostina a voler accreditare – ma coincide piuttosto con un modo di essere presenti nella società di riferimento come coscienza critica, intenta a scandagliare i diversi aspetti della realtà fisica e sociale.

* Il testo è contenuto nel saggio *Prolegomeni per una popsophia* (Mimesis, Milano 2013), pubblicato nella collana "Popsophia" curata da Lucrezia Ercoli.

Al centro di questo approccio, secondo il quale dunque la filosofia è un modo di vita, anziché una forma istituzionalizzata di conoscenza, vi sono i due "oggetti" sui quali si concentra l'indagine dei pensatori arcaici: la *physis* e la *polis*.

Come dovrebbe essere ormai assodato (ma non si direbbe lo sia, stando a tanta pubblicistica accademica), la *physis* è concepita non già come quella "parte" o "settore" della realtà, identificabile con la natura *naturalisticamente* intesa. Essa è piuttosto il *tutto dell'ente*, e dunque tutto ciò che è, di cui si indaga la genesi, si analizzano le forme, si scruta il dinamismo. E dunque Anassimandro e Eraclito, Parmenide e Anassagora sono certamente *physici* o *physiologoi* (come li definisce Aristotele), ma non perché limitino programmaticamente la loro indagine alla natura in senso fisico, bensì perché si interrogano sulla totalità di ciò che si presenta davanti a noi, e che i pensatori arcaici chiamavano appunto *physis*.

Ancora più decisiva la precisazione relativa alla *polis*. Le vicende esistenziali dei primi filosofi – si pensi a Talete e Pitagora, a Eraclito ed Empedocle – e più ancora il loro stesso pensiero, restano incomprensibili se sganciate dal modo in cui essi hanno agito nella *polis*. *Poli-tica*, per quei *sophoi*, non è un campo di attività tecnicamente definito, distinto e autonomo, rispetto a una presunta vita civile pre- o a- politica. Intensivamente politico – perché sempre riferito al contesto della *polis* – è quel modo di vita, quell'attitudine concreta, secondo la quale il saggio non può che rapportarsi, magari anche in maniera virulentemente polemica, con coloro che assieme a lui formano quella comunità organica che è la *polis*.

Ma vi è un'ulteriore precisazione preliminare da fare, onde chiarire meglio il contesto originario nel quale gradualmente si afferma ciò che verrà poi chiamato filosofia. L'impiego dell'espressione "filosofia presocratica", per alludere al pensiero dei personaggi che cronologicamente precedono Platone, è sbagliata e gravemente fuorviante non solo nell'aggettivo, ma anche e forse ancor di più nel sostantivo. Già nel saggio sulla "parola di Anassimandro", compreso negli *Holzwege*, Heidegger aveva notato che il termine "presocratico" impiegato da Hermann Diels (o l'analogo "preplatonico", coniato da Nietzsche), doveva essere considerato abusivo, dal punto di vista filologico e storiografico, poiché riconduceva impropriamente a Socrate (o a Platone) una ricerca intellettuale che si sviluppa lungo circa due secoli, ovviamente di per sé del tutto ignara di quanto verrà poi affermato da Socrate o da Platone.

Ma ancor più deformante è l'uso di un termine – *philosophia* – che viene utilizzato per la prima volta nella sua accezione "tecnica", vale a dire nel modo col quale esso ricorre nella tradizione culturale occidentale da Platone e fino ai giorni nostri, soltanto nei *Dialoghi* platonici. Di "filosofia" avrebbe parlato per la prima volta – come ottusamente ripetono legioni di pseudostudiosi – Pitagora. Con questa affermazione, desunta da una testimonianza indiretta di Diogene Laerzio, vissuto quasi settecento anni dopo il Samio, si ignorano tre dati fondamentali.

Il primo consiste nel fatto che, per sua scelta (come, peraltro, Talete e Socrate) Pitagora non ha scritto nulla, sicché il conio del termine "philosophia" si riferirebbe semplicemente a un uso orale del termine, tramandato da una fonte che sopravviene ben sette secoli più tardi.

Il secondo riferimento riguarda la consuetudine, ampiamente diffusa nel mondo greco arcaico, ad attribuire a figure semileggendarie di *protoi euretai*, o "primi inventori", le "scoperte" più diverse. E come Prometeo e Palamede, anche Pitagora è annoverato fra i personaggi accreditati, ma senza alcun fondamento che non sia l'alone mitico da cui sono circondati, di aver "inventato" le innovazioni più mirabolanti – in questo caso la "filosofia".

Ancor più decisivo un terzo dato di fatto. È intuitivo, e perfino elementare, notare che, ove davvero il Samio avesse per primo introdotto il termine *philosophia*, ne troveremmo attestazioni in altri autori coevi o immediatamente successivi. Ebbene, una sia pur sommaria esplorazione delle fonti letterarie del VI e del V secolo a.C. testimonia in maniera incontrovertibile non solo né semplicemente l'assenza di questo termine, ma addirittura indica che esso ricorre con un significato del tutto diverso da quello che assumerà con e dopo Platone. In Eraclito, ad esempio, i *philosophous andras*, gli "uomini filosofi", sono caratterizzati come "indagatori di moltissime cose", con una connotazione indubitabilmente spregiativa, visto che, secondo le parole dell'Efesio, "il sapere molte cose non insegna ad avere intelligenza". Mentre successivamente, in Erodoto, Tucidide e fino a Isocrate, il sostantivo *philosophia*, e il verbo *philosophein*, stanno a indicare un generico "amore per la cultura", una disposizione intellettuale protesa verso la conoscenza, senza alcuna connotazione specifica, quale è quella che troveremo nei *Dialoghi*, e che poi assurgerà a vero e proprio contrassegno "disciplinare" con Aristotele.

Si può allora motivatamente concludere che, in tutto il periodo arcaico, non si trova traccia del termine *philosophia*, se non in una accezione irriducibile a quella platonico-aristotelica. Inoltre, è possibile individuare negli scritti dell'Ateniese il primo esplicito impegno a descrivere le caratteristiche peculiari di quella specifica forma di attività intellettuale che, da quel momento, sarà chiamata "filosofia".

Cosa emerge dalla ricognizione fin qui compiuta? Cosa essa ci "dice", per quanto riguarda il significato della "pop-sophia"? Molto schematicamente, si possono fissare due punti salienti.

Anzitutto, risulta evidente che, nella sua forma aurorale, nei testi dei pensatori arcaici, e dunque prima ancora di essere "battezzata" col nome che assumerà successivamente, la filosofia nasce e si diffonde non come una forma di sapere tecnicizzato, ma come un modo di vita, e più specificamente come un modo di stare nella *polis*, e come una forma di interrogazione di quel "tutto" che si esprime col termine *physis*. Essa nasce, dunque, davvero come filosofia *popolare*, non già perché si distingua e si contrapponga rispetto a un sapere "alto" o più sofisticato, ma perché essa si sviluppa nella relazione vitale con i problemi presenti in una comunità.

Il secondo aspetto che merita di essere sottolineato riguarda la seconda fase del processo storico a cui ci stiamo riferendo, quello nel quale la filosofia in senso specifico assume la sua peculiare configurazione. Al di là delle molte "definizioni" offerte nei *Dialoghi* ("amore per la contemplazione della verità", "*metaxy* tra ignoranza e sapienza", "amore per il bello", "esercitarsi a morire", ecc.) – anzi, proprio riflettendo sul significato di queste definizioni – è possibile rilevare che, in particolare in Platone, pur assumendo uno statuto in qualche modo "tecnicizzato", la filosofia conserva almeno una fra le caratteristiche fondamentali dell'indagine arcaica. Essa si genera, infatti, e si alimenta di ciò che l'Ateniese chiamava il *thauma*, vale a dire quella sorta di *mysterium tremendum et fascinans*, quella condizione emotivo/affettiva in cui lo stupore si congiunge al timore, che resta all'origine del filosofare.

In altre parole, anche nel fondamentale passaggio concettuale della riflessione platonica, la filosofia conserva, e per certi aspetti ulteriormente valorizza, il nesso vitale con la *physis* e la *polis* che abbiamo individuato nella sua "preistoria" arcaica.

Un discorso diverso si dovrebbe fare in riferimento a ciò che accade con e dopo Aristotele, allorché la filosofia assume la configurazione canonica di una forma di sapere, distinto rispetto ad altre forme di conoscenza (le *epistemai*), e tuttavia anch'essa provvista di una ben definita struttura paradigmatica e di una propria specifica metodologia. Il consolidamento di questa accezione "disciplinare" della filosofia – maturato non casualmente nel contesto di attività di scuole, come l'Accademia e il Peripato – condurrà gradualmente alla costituzione della filosofia come un sapere altamente tecnicizzato, in quanto tale spesso remoto rispetto a ogni declinazione popolare.

Il culmine di questo processo può essere individuato nell'epoca contemporanea, dove la filosofia compare come "materia" di insegnamento, o come settore disciplinare, con una spiccata configurazione autoreferenziale.

Senza tuttavia dimenticare che, proprio nel cuore del Novecento, a questa variante "accademica" della filosofia, isterilitasi come lavoro storiografico fine a se stesso, fa riscontro una riscossa della filosofia come rilancio di una ricerca che dalla vita trae alimento e alla vita costantemente ritorna, come radicale interrogazione sul "senso".

Una filosofia che recupera, dunque, il suo non potere essere altro che *popsophia*.

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Articoli/1

Thèse sur la pop'philosophie

di Laurent de Sutter

Articolo sottoposto a peer-review. Ricevuto il 10/10/2014. Accettato il 03/12/2014.

Abstract: The French philosopher Laurent de Sutter outlines five thesis on "pop'philosophie" starting with the theorisation of the concept proposed by Gilles Deleuze: a new "reading practice" capable of awakening philosophy from the catatonic dream in which she fell. We are not facing, according to Sutter, a popularisation of philosophy, but on the contrary, a more higher and aristocratic form. The finals argumentations overtake Deleuze and propose a more radical pop'philosophie which vampirizes and destroy the very same concept of philosophy.

***

I.

Lorsque Gilles Deleuze inventa le concept de "pop'philosophie", il ne pouvait qu'ignorer les conséquences qu'allait produire la conjonction de l'autorité attachée à son nom et de l'érotique du concept qu'il proposait. A ses yeux, la "pop'philosophie" n'était presque rien: une incise dans un texte parlant d'autre chose – et une incise qui était comme le commentaire ou le slogan d'une tâche philosophique bien plus importante que celui-ci. Cette tâche, c'était celle de la mise en œuvre de nouvelles formes d'*intensité* dans la pensée, de nouveaux branchements, de nouveaux passages, de nouvelles conventions entre objets de pensée[1]. Il n'y avait rien de *pop* dans l'idée exprimée par le concept de "pop'philosophie"; il n'y avait là que la réaffirmation, sous un mode neuf, de l'éternel but de la plus aristocratique des philosophies – à savoir, précisément, l'invention de concepts. La nouveauté de ce mode philosophique, ajoutait Deleuze, n'était en somme qu'un "style": le mode "pop'philosophique" était une manière ne prétendant à rien d'autre qu'à la définition d'une nouvelle *esthétique de la pensée*. Mais une telle esthétique impliquait des transformations de nature méthodologique; elle impliquait une nouvelle manière de faire de la philosophie, d'en machiner les catégories en vue d'atteindre les intensités de concept que Deleuze prétendait lui assigner. Cette nouvelle manière de faire désignait une pratique très précise: elle désignait l'acte de lire – la "pop'philosophie" était en réalité le programme d'un renouvellement de l'acte de lecture. Deleuze écrivait: «les bonnes manières de lire aujourd'hui, c'est d'arriver à traiter un livre comme

[1] G. Deleuze et C. Parnet, *Dialogues*, 2ème éd., Paris 1996, p. 10.

on écoute un disque, comme on regarde un film ou une émission de télé, comme on reçoit une chanson»[2]. Cela signifiait deux choses. D'une part, la "pop'philosophie", comme pratique de lecture, ne concernait ni les disques, ni les films, ni les émissions de télé, ni les chansons, mais seulement les livres, dont Deleuze attendait qu'on apprenne à la lire d'une autre façon. D'autre part, cette autre façon, apprise au contact du matériau hétérogène que sont les disques, les films, etc., ne désignait qu'une espèce d'analogie conservant intacte la différence d'avec les livres. La "pop'philosophie" ne désignait pas une méthode d'hybridation: elle ne désignait qu'une méthode de branchement dont seul le média propre à la philosophie (le livre) devait tirer bénéfice.

II.

Il y avait quelque chose de l'ordre du *phagocytage* dans le concept de "pop'philosophie": il s'agissait d'intégrer à la philosophie toute une matière étran- gère en vue de la mettre à son service. La "pop'philosophie" était un esclavagisme. La seule chose qui importait n'était pas cette matière étrangère, mais la possibilité qu'elle puisse rendre à la philosophie une faveur que celle-ci était devenue incapable de se rendre en propre. Plutôt qu'un esclavagisme, peut- être même fallait-il dire que la "pop'philosophie" était un vampirisme – un vol de force vitale destiné à redresser la vigueur déclinante d'une discipline millénaire. Telle était la tâche que Deleuze assignait à la "pop'philosophie": *réveiller la philosophie de son sommeil catatonique* – et partir en quête de jeunes filles susceptibles de lui redonner des forces. C'est la raison pour laquelle ceux qui ont interprété la "pop'philosophie" comme une manière de *populariser* la philosophie, de la rapprocher d'une culture populaire qu'elle aurait oubliée, se sont tant trompés. Ecouter des disques, regarder des films ou fredonner des chansons ne visait pas à inscrire ou réinscrire la philosophie dans un substrat populaire qu'elle aurait oublié, ou, pire, qu'elle mépriserait. Cela visait à l'en éloigner encore davantage – à utiliser la culture populaire comme un tremplin pour devenir toujours moins populaire, toujours plus aristocratique, ainsi que le sont les vampires. Les films, les disques, les chansons ou les émissions de télé devaient constituer, pour le "pop'philosophe", autant de modalités d'accès au plus haut et au plus grand, autant de manière d'inventer un au-delà encore supérieur à la philosophie. *La "pop'philosophie" est sortie de la philosophie par le haut,* et non par le bas: elle est son dépassement dans une sortie d'épiphanie du livre, englobant en son sein les possibilités de pensée propre à tous les autres médias. De ce dépassement, Deleuze lui-même a donné de nombreux exemples, consacrant ainsi deux forts volumes à une nouvelle théorie du temps extraite, dérobée, sucée, avec l'aide de Quine et Bergson, à l'histoire du cinéma. Mais fallait-il s'arrêter là? Devait-on se contenter de considérer la "pop'philosophie" comme la poursuite de la philosophie par d'autres

[2] *Ibid.*

moyens? Ne pouvait-on pas imaginer que le dépassement de la philosophie dont il y était question débouchât sur son évanouissement? A ces questions, Deleuze n'a jamais répondu, ni voulu répondre.

III.

Dans son introduction à *Matrix, machine philosophique*, Elie During suggéra naguère qu'il se pourrait bien que le concept de "pop'philosophie" fût dépassé – ou, du moins, que son lien avec une certaine époque fût devenu trop visible. «En parlant de 'Pop'philosophie', Deleuze était bien de son époque: il s'agissait alors de se brancher sur les intensités libérées par un désir circulant dans toute la machine sociale. L'âge n'est plus à la 'pop', mais à la 'techno', et le romantisme des flux cède effectivement le pas aux machines»[3]. Pourtant, si l'époque a changé, la tâche que Deleuze assignait à la "pop'philosophie", parce qu'il s'agissait d'une tâche vouée à une certaine éternité de la philosophie, restait, elle, d'actualité – une actualité ne devant pas plus à la "techno" qu'elle ne l'avait dû à la "pop". Plutôt qu'un *plug-in* visant à assurer la mise à jour du concept de "pop'philosophie", il aurait mieux fallu s'interroger sur les stratégies par lesquelles parvenir à contourner les attendus du cahier des charges que Deleuze lui avait imposé. Parmi ces stratégies, la première était peut-être celle de *symétrisation:* là où Deleuze n'imaginait qu'une seule forme de distribution des intensités, dont le livre constituait le bénéficiaire exclusif, il fallait défendre le principe d'une distribution générale. Non seulement faut-il apprendre à lire un livre comme s'il était un disque, une chanson, un film ou une émission de télé, mais sans doute faut-il aussi apprendre à regarder un film comme s'il était une chanson, un film, etc. Peut-être même faut-il aller plus loin, et apprendre à lire un livre comme s'il était une salade, un rocher comme s'il était un dieu, une jeune fille comme si elle était un tyrannosaure, un joystick comme s'il était une émulsion – et vice-versa. Il faut symétriser le recours au dehors: symétriser la possibilité que l'invention de nouvelles intensités locales passe par la connexion avec *n'importe quel* autre lieu, quel qu'en soit la distance ou l'étrangeté. L'hypothèse que poursuivrait une telle stratégie de symétrisation serait la suivante: il n'y a de dedans que pour autant qu'il y ait un dehors pour lui donner une intensité – celle-ci étant son seul contenu. Brancher ensemble un film, une salade, un rocher, un dieu, une jeune fille, un tyrannosaure, un joystick et une émulsion, ne vise pas à tenter d'en extraire un contenu quel qu'il soit. Le branchement n'est pas affaire de sens; il est une affaire de structure et d'opérations – une structure d'intensité.

[3] Cf. E. During, «Introduction. La machine à philosophies», in A. Badiou, Th. Benatouil, et alii, *Matrix, machine philosophique*, Paris 2003, p. 8.

IV.

Une seconde stratégie qu'il serait possible de défendre afin d'extraire le concept de "pop'philosophie" de la formulation stricte qu'en a donnée Deleuze serait une stratégie de *généricisation*. Plutôt qu'admettre l'éternel retour de la philosophie dans l'acte de son dépassement, pourquoi ne pas imaginer que l'au-delà de la philosophie puisse être tout autre chose qu'elle-même? Pourquoi, en particulier, ne pas imaginer que la pratique intellectuelle des branchements intensifs entre êtres hétérogènes puisse enfin être dite de toute pratique de pensée, quelle qu'en soit la discipline? Il y a quelque chose de si- nistre dans la perspective que les intensités "pop'philosophiques" finissent toujours par reconduire à la philosophie – ses grands auteurs, ses grandes questions, ses grandes angoisses. Regarder des films pour illustrer les thèses des maîtres; assister à une corrida pour y voir à l'œuvre le théâtre des thèmes éternels; décrocher son téléphone portable pour en faire un exemple de jeu de langage. Quel ennui. Est-ce cela, la philosophie? *Alors, la philosophie, on l'emmerde:* telle pourrait être la vérité du cri "pop'philosophique", celui par lequel la philosophie, en se dépassant, se débarrasserait d'elle-même une bonne fois pour toutes. Il faut qu'en vampirisant ce qu'elle trouve sur son chemin, la philosophie finisse par comprendre qu'il lui faudrait commencer par se vampiriser elle-même pour pouvoir déployer les nouvelles intensités de pensée dont elle rêve. Ou plutôt: il lui faudrait commencer par accepter de se *faire* vampiriser par les autres – se faire piller comme une épave à l'égard de laquelle on n'éprouverait de respect que pour autant qu'il y resterait encore quelque chose à piller[4]. La généricité de la pensée rejoindrait ainsi la généralité des objets dans un principe d'équivalence intégrale, que seules les intensités respectives des actes de pensée et des objets de pensée permettraient de différencier. Alors, non seulement toute chose ne pourrait prétendre à un dedans que pour autant qu'existerait un dehors pour lui conférer une intensité, mais la procédure de branchement permettant ce transfert d'intensité serait elle-même toujours dehors, ailleurs. C'est en tant que la philo- sophie ne serait plus la philosophie, et que chaque chose ne serait telle qu'autant qu'une autre chose lui en donnerait l'intensité, que celle-ci, un jour, pourra enfin se réclamer de cet étrange syntagme et de sa non moins étrange apostrophe : "pop'".

V.

D'où cette thèse: la "pop'philosophie" sera l'autodestruction de la philosophie – ou elle ne sera rien.

[4] Cf. L. de Sutter, «Piracy as Method: Nine Theses on Law and Literature», dans *Law and Humanities*, vol. 5, n° 1, 2011, p. 63 *sq*.

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Articoli/2

La sophia del pop e la libertà post-metafisica

di Corrado Ocone

Articolo sottoposto a peer-review. Ricevuto il 18/11/2014. Accettato il 02/12/2014.

Abstract: Our post-metaphysics age demands a new perspective on philosophy. Starting from the work of Benedetto Croce (who aims to define philosophy as the "methodology of historiography"), Corrado Ocone points out the main prejudices that have surrounded philosophy for centuries. Philosophy must now face Reality: everything is suitable for it. Still, the author prefers to address this new approach not as "pop philosophy" but as "sophia of pop", where thoughts are raised from apparently futile subjects.

***

Il movimento più evidente del pensiero degli ultimi secoli è quello che ha sempre più portato a eliminare la dicotomia fra il mondo ideale, fatto di strutture più o meno stabili per quanto diversamente concepite dai diversi filosofi, e il mondo reale, soggetto al mutamento e alla finitezza. Come Nietzsche scrive nel *Crepuscolo degli idoli* (1888), tratteggiando quella che considera la "storia di un errore", "a certo punto il 'mondo vero' finì per diventare favola". Era stato Platone a identificare nelle "idee" quella "realtà vera" che gli uomini, chiusi in una caverna, vedono solo attraverso ombre. Era allora iniziata una storia, quella della Metafisica, che è, nel bene e nel male, la storia stessa dell'Occidente.

Ma la Metafisica, per lo più, oggi ci sembra poco plausibile. E questa poca plausibilità fa si che, con essa, poco plausibile sembra essere la stessa filosofia. In effetti, la Metafisica è stata sempre identificata come la filosofia prima, la filosofia senz'altro. È possibile continuare allora a filosofare e in che modo, con quale senso, nell'epoca della "fine della filosofia"? È una delle domande, forse *la* domanda, che ha percorso il Novecento filosofico. Le risposte sono state diversissime: hanno coperto un'ampia e differenziata gamma di "soluzioni". C'è stato chi ha annullato la filosofia nel sapere scientifico concreto; chi l'ha vista come una sorta di collettore dei saperi particolari; chi ne ha decretato semplicemente la fine per palese esaurimento o "inattualità" o semplicemente per necessità epocale di convertire la teoria nella prassi. Soprattutto quest'ultima "soluzione", che accomuna i marxisti ai gentiliani e ad altre forme di pragmatismo filosofico, può avere conseguenze "pericolose" in quanto abdica alla "comprensione" delle cose nel pensiero.

Interessante a me sembra invece, anche per cercare di delineare uno o il possibile oggetto della popsophia, considerare la conclusione a cui giunse

Benedetto Croce dopo essersi posto le suddette domande. Per il filosofo napoletano, la filosofia può ancora avere oggi un senso, ma deve porsi semplicemente come "metodologia della storiografia". È una definizione che in verità qualche problema teorico lo crea, ma che, per intanto, va considerata come un tentativo radicale di superare la tradizionale dicotomia fra verità di ragione e verità di fatto. Dando al pensiero l'unico compito di giudicare e/o qualificare i fatti del reale. Ma ancora più significativa è sempre a me sembrata la conseguenza che Croce traeva dalla sua concezione, giusto un secolo fa (la prima edizione di *Teoria e storia della storiografia* uscì in tedesco nel 1915), per quel che concerne il ruolo del filosofo o in generale dell'intellettuale, diciamo pure così, post-metafisico. Secondo il filosofo napoletano, ci sono sei pregiudizi che vanno finalmente smontati, in quanto residui del passato.

1) Il primo preconcetto è quello che possa esistere "un problema fondamentale della filosofia", ad esempio quello dell'Essere, che si riproduce intatto nei secoli e che tocca solamente rinfocolare ogni volta. Al contrario, esistono, per Croce, i sempre nuovi problemi che sgorgano dalla storia, con cui dobbiamo confrontarci, e che esigono risposte sempre altrettanto nuove e adeguate. Nessun oggetto in quanto tale è indegno di essere fatto oggetto di pensiero, così come nessun problema: ovviamente c'è un pensiero diretto, diciamo così, che è per Croce la filosofia in atto, la filosofia-storia. E c'è il momento, più propriamente filosofico, in cui a essere oggetto di pensiero è non la realtà ma le strutture stesse con cui la pensiamo. In ogni caso, non esiste una scorciatoia che porti a pensare qualcosa fuori dal reale, una trascendenza assoluta e non relativa.

2) Il secondo pregiudizio, anch'esso di origine metafisica e teologica, consiste nell'anteporre l'unità alla pluralità, la conciliazione alla scissione. Il compito del filosofo diventa perciò proprio quello di ritrovare l'uno nel molteplice, la verità oltre le infinite apparenze del mondo reale. Il filosofo spregia così "la distinzione per l'unità", conformandosi così al concetto teologico, che tutte le distinzioni si unificano sommergendosi in Dio, e all'atteggiamento religioso, che nella visione di Dio dimentica il mondo e le sue necessità".

3) C'è poi la tendenza che si sforza ancora di trovare la "filosofia definitiva", quella che metterebbe fine alla sequela di filosofie che si sono susseguite e contraddette nella storia. L'idea è in qualche modo, dice Croce, quella di "tornare dalla filosofia alla religione e riposarsi in Dio".

4) C'è poi un pregiudizio che discende da questo modo di pensare, cioè dall'idea che tenendosi lontani dalle passioni del mondo si possa conquistare uno sguardo puro e disinteressato in grado di farci cogliere la "verità". È quello che ci fa vedere "la figura del filosofo", ma potremmo dire dell'intellettuale in genere, "quasi Buddha o 'risvegliato', che si pone superiore agli altri (e a se stesso, nei momenti nei quali non è filosofo), perché, merce la filosofia, si tiene ormai liberato dalle umane illusioni, passioni e agitazioni". Croce continua osservando che è un po' l'atteggiamento del mistico o dell'amante, aggiungendo che però la nuova filosofia deve negare il primato che la

vecchia metafisica dava alla vita contemplativa, o genericamente teorica, rispetto a quella pratica, puntando a rappresentare "la vita nella sua integralità, che è a una pensiero e azione". È a questo punto che Croce fa la sua nota equiparazione del *purus philosophus* al *purus asinus*. Di esso, che "è in più parti erede del 'maestro di teologia' delle università medievali", Croce si augura la scomparsa, in modo che, dissolvendosi la stessa filosofia nelle discipline o attività particolari, gli studiosi tutti, e in genere tutte le teste pensanti, diventino "consapevoli e disciplinati filosofi; e il filosofo in generale, il *purus philosophus* non trovi più luogo tra le specificazioni professionali del sapere".

5) Un altro pregiudizio da smontare è, in conseguenza, quello che concerne la modalità di studio "che gli studiosi di filosofia si sogliono dare e che consiste nel frugare quasi esclusivamente i libri dei filosofi, anzi dei filosofi 'in generale', dei sistematori della metafisica: così come il dotto in teologia si formava sui sacri testi".

6) Ne consegue infine che bisogna abbattere l'ultimo pregiudizio, quello concernente la forma espositiva della filosofia, che, secondo la vecchia concezione, deve avere "ora la forma architettonica, quasi di un tempio consacrato all'Eterno, ora quella calorosa e poetica, quasi di un inno o salmo cantato all'Eterno". Passare dal "sistema" al filosofare come metodologia del pensare in atto da una parte e pensare in atto tout court dall'altra, significa privilegiare le forme della discussione, della polemica, del saggio, persino dell'articolo in atto (anche secondo l'idea collingwoodiana della logica della domanda e risposta). Croce era ben consapevole del fatto che quella che egli proponeva era una tranquilla "rivoluzione filosofica".

Quindi, seguendo la traccia di Croce, ma gli esempi potrebbero essere tanti altri, possiamo dire che il pensiero, terminata l'età della Metafisica, non può che porsi come pensiero del reale: pensiero di contenuti immanenti e non trascendenti, come possono esseri quelli concernenti Dio o l'Essere. Ogni contenuto, nel momento in cui è pensato, è filosofico. Anche se, in un ulteriore senso, filosofico in senso stretto è, per così dire, quel pensiero che ha per contenuto le strutture formali del pensare stesso, il pensiero nella sua attività. Tutto è degno di essere o farsi filosofia, senza distinzione di alto o basso, di "colto" o "popolare": ciò che lo qualifica come filosofico non è null'altro che il fatto di essere pensato con rigore e coerenza. Fare quindi filosofia della cultura popolare, del pop, è legittimo e doveroso. A maggior ragione oggi che questa cultura forgia il mondo e l'esperienza in somma parte. Un pensiero che non pensi il reale, e quindi anche il quotidiano, semplicemente non sarebbe pensiero ma astrazione metafisica.

Però, per un'ottica come quella crociana a cui io mi richiamo, "popsophia" è termine che può essere inteso solo e propriamente come "sophia del pop". Ed è una distinzione importante. Se si fa della stessa cultura pop una filosofia, casomai insistendo sul carattere attivo o performativo che dovrebbe avere la filosofia, si compie una commistione che è sicuramente portatrice di esiti non piacevoli. A considerar bene, nemmeno per la stessa

attività cultural-popolare che, essendo una forma artistica, ha necessità di estrinsecarsi in piena o totale libertà: senza limiti o briglie "filosofiche".

La popsophia come sophia del pop, a ben vedere, per come concepisco io le cose, finisce per essere non una modalità fra le tante del fare filosofia, ma l'unica che possa avere un senso se ci si colloca in una dimensione post-metafisica. In tale ordine di discorso, la popsophia si riconnette anche a quello che è stato da sempre lo spirito più profondo del filosofare: la libertà. Che, nel Novecento, si è come offuscato per un processo che potremmo definire di "tradimento dei chierici". La filosofia si è asservita al potere, contravvenendo al suo spirito profondo di attività che non rassicura ma inquieta, che non asseconda il potere ma ne mette in luce i limiti e le contraddizioni, che non costruisce edifici veritativi o sistemi politici ma ne mette in evidenza le contraddizioni quando qualcuno pretende di mettere mano a essi. La filosofia dà un senso al mondo e un orientamento a esso, ma il mondo si costruisce poi in assoluta libertà. Commerciando con quegli enti (ed eventi) che un tempo venivano visti come l'ambito dell'impuro, dell'imperfetto e del precario, ma che oggi, proprio per le considerazioni qui fatte, vengono finalmente riconsiderati in tutta la loro ricchezza possibilità umane.

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Interviste/2

Philosophy is all around you (and that includes pop culture)

Intervista a William Irwin

a cura di Federica Nardi

Abstract: One of the many ways in which pop philosophy has reach the contemporary cultural life of every one of us is through publishing. In this interview professor Irwin, known for his work for the Open Court Publishing's Popular Culture and Philosophy and the Blackwell Philosophy and Pop Culture Series, gives his point of view on the vast and complex phenomenon of pop philosophy in the American culture life.

***

La Pop filosofia ha da sempre vissuto un rapporto privilegiato con il mondo dell'editoria. Il titolo ammiccante della *filosofia che si fa pop* (*I Simpson e la filosofia*, *Il caffè e la filosofia* e via dicendo) consente a lettori e scrittori di giocare al gioco della contaminazione dei generi senza dover mai svelare tutte le carte. Da qui una serie di domande che da sempre interessano il dibattito intorno a questo tipo di prodotti editoriali e al richiamo *popular* di cui si fanno portatori: questo modo di filosofare è troppo banalizzante o troppo rigoroso? Serio o giocoso? Filosofico o popolare?

Per tentare di trovare una chiave interpretativa del rapporto tra editoria e Pop filosofia e per cercare di individuare da quali premesse muove la Pop filosofia (soprattutto in America, dove l'editoria in tal senso è stata da sempre prolifica) e con quali riscontri, abbiamo scelto di raccogliere la testimonianza di William Irwin, filosofo ed editore, noto tra le altre cose proprio per la sua indagine filosofica che unisce la riflessione classica ai fenomeni di massa.

William Irwin è professore di Filosofia presso il King's College. Oltre ad aver conseguito brillanti risultati accademici è soprattutto noto per il suo lavoro come curatore delle due celebri collane editoriali americane dedicate alla filosofia e ai fenomeni della cultura di massa: la *Popular Culture and Philosophy* della Open Court Publishing e la *Blackwell Philosophy and Pop Culture series*. È coautore insieme a David Kyle Johnson del blog pop filosofico *Plato on Pop*.

"Pop Philosophy" is a term whose origins date back in 1970 with the Anti-Oedipus *by Deleuze and Guattari. Since then, this new approach to contemporary issues has grown worldwide. Nevertheless many still wonder about its precise definition. So we start from this point: what Pop Philosophy is really about and how does it differ from other approaches to philosophy?*

Irwin: Pop Philosophy can be many different things, but I believe that what all instances have in common is the intention to reach a non-academic audience. In this sense Pop Philosophy plays a role like that of popular science. It takes the work of experts and makes it available for non-experts. As examples of Pop Philosophy I think of *The Philosophers' Magazine* and *Philosophy Now*, periodicals aimed at a general readership. In addition, of course, I would include the various philosophy and pop culture books that I have edited, beginning with *Seinfeld and Philosophy* in 1999. Pop Philosophy would also include books that employ the techniques of analytic philosophy for a broad audience, like *Assholes: A Theory*, and books that apply the history of philosophy to modern problems, like Alain de Botton's *The Consolations of Philosophy*.

Pop Philosophy has split the academic world in two sides in Italy. One side addresses Pop Philosophy as a pseudo-philosophy, which would bring philosophy to become eventually a mere show, giving up the inner complexity of though and lexicon. The other side is formed by those philosophers who have proven to be capable of join popular culture with philosophy to tackle classical philosophical issues as well as contemporary cultural products (tv shows, art, comics and so on), not renouncing to the sharpness of analysis. Being a professor yourself, how do you think Pop Philosophy is perceived in the United States cultural life? Is the academic world ready to welcome the new questions posed by popular culture?

Irwin: In the United States there is a similar split in the perception of Pop Philosophy. When I first started combining the analysis of popular culture and philosophy fifteen years ago I met much more resistance than I do today. Many academic philosophers jumped to the mistaken conclusion that I was offering the analysis of popular culture and philosophy as a substitute for traditional philosophy. But it has become clear over the years that my intention is quite different, and the criticism has become less common. The books in my philosophy and pop culture series are intended to reach people who might not otherwise be interested in philosophy. Ideally, the books can show such people the relevance of philosophy and get them interested in the subject. There are still some orthodox purists who do not like the analysis of popular culture and philosophy, but they have no cogent arguments against it to offer. It is simply a matter of taste. Pop philosophy, however, doesn't really raise any new questions. Rather, it addresses perennial philosophical

questions by drawing on examples from pop culture. And I should add that the writing involved is difficult. People sometimes mistakenly assume that because pop philosophy reads easily that it was written easily. The truth is that a great deal of effort goes into writing in an accessible way, and not all philosophers have the skill set necessary for this kind of writing.

From coffee to the last HBO show, from fashion to metaphysical questions, from Beethoven to Rihanna, everything seems to fall in the field of interest of Pop Philosophy. How does it work? Can every object potentially lead to a philosophical matter?

Irwin: Anything of interest to human beings is a potential subject for philosophy and philosophers; in that sense, there is some philosophy behind everything. Of course, some subjects are more philosophically rich than others. Science fiction films, for example, often naturally raise philosophical issues whereas talent competitions like *American Idol* do not raise philosophical issues quite as easily. So I don't rule out anything in advance when it comes to potential topics in my philosophy and pop culture series.

Many mainstream tv-show and narrative fiction's screenwriters (such as The Big Bang Theory *and* True Detective*) are philosophy graduated or have openly claimed to be inspired by the works of philosophers like Nietzsche, Foucault, Agostino and so on. Is* fiction *the future of philosophy?*

Irwin: Fiction is a very powerful tool of mass communication. It seems like we have seen an increase in self-consciously philosophical movies and television shows since *The Matrix* was released in 1999. This is a trend that will likely continue. It would be terrific if a major contemporary philosopher would produce a work of fiction that would reach a mass audience. Writing fiction and writing philosophy require different sets of talents, though. So at the moment we have fiction writers who know some philosophy but who are not really philosophers. Luckily, that makes work for people like me, who come along and interpret, apply, and explain their works of fiction from a philosophical point of view.

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Interviste/3

La Semaine de la Pop Philosophie

Intervista a Jacques Serrano

a cura di Federica Nardi

Abstract: The public sphere of festivals is the ideal environment for pop philosophy to be discussed and spread. In this interview Jacques Serrano discuss the concept of popular philosophy from the earlier definition given by Deleuze drawing from his experience as art director at La Semaine de la Pop Philosophie of Marseille and Bruxelles.

***

La filosofia è materiale da piazza o da diatriba pubblica? È meglio interrogarla *vis a vis* o piuttosto farla vivere nelle note di ampi volumi specialistici? La risposta non vuole e non può essere univoca ma negli ultimi anni un dato si è reso evidente: la filosofia ha trovato nella possibilità di svolgersi come evento e di declinarsi come spettacolo nuova linfa vitale. Se una delle spinte del pensiero è certamente quella ad innovarsi piuttosto che replicarsi, i festival di filosofia sono da questo punto di vista terreni fertili per l'innovazione e il progresso del dibattito contemporaneo.

La Pop filosofia non a caso trova in quella pubblica del festival la sua dimensione ideale, come dimostra non solo l'esperienza nostrana ma anche quella di altre manifestazioni internazionali, una su tutte la *Semaine de la Pop Philosophie* di Marsiglia e Bruxelles. Nella breve intervista che segue ci siamo confrontati con il direttore artistico della manifestazione Jacques Serrano proprio riguardo lo statuto della Pop filosofia (a partire dalla definizione di Deleuze) e in merito alle sue personali riflessioni sul genere, maturate in anni di esperienza nel campo teorico e in quello dell'organizzazione di eventi culturali.

Jacques Serrano è il direttore artistico della *Semaine de la Pop Philosophie*, appuntamento che dal 2009 riunisce filosofi, scrittori, giornalisti e sociologi per confrontarsi sul rapporto tra filosofia e cultura mediatica. Il festival, dedicato al pensiero contemporaneo, ha come intento quello di rivelare, sostenere e assistere una nuova fase della filosofia e di ripensare le modalità dello scambio intellettuale.

La Pop-philosophie est un genre dont la définition n'est pas encore cristallisé et elle semble se modifier selon les différents contextes dans

lesquels elle est utilisé. Pour certains, la philosophie est pop quand c'est l'objet de son enquête à l'être. Pour d'autres, la philosophie est né pop et le renouveau du genre pop-philosophique pouvaient être considérés comme une réappropriation par les philosophes contemporains de l'esprit originaire de la philosophie. Pour Deleuze, comme rappelle De Sutter dans la définition de la Pop Philosophie qui se trouve dans le portail de la Semain de la Pop Philosophie, la Pop-philosophie c'était, plutôt qu'une question d'objet, une question d'intensité. Y at-il un moyen de définir univoquement la philosophie Pop?

Serrano: L'objet traité est incontestablement un vecteur de popularité, toutefois ce qui me parait intéressant c'est que cette philosophie, tout en étant produite par une élite capable de repenser des concepts, rencontre très rapidement un public. Cette production intellectuelle et sa rapide appropriation par un plus large public est une situation qui, me semble-t-il, relève d'une nouvelle organisation des attentes et d'une sensibilité contemporaine où la hiérarchisation des produits culturels est perçue différemment. Quant à l'intensité, nous pouvons la trouver dans un grand nombre de productions artistiques et intellectuelles d'hier et d'aujourd'hui dans la mesure où l'expérience est révélée par l'artiste ou le philosophe.

La Semain de la Pop Philosophie est dejà à sa sixième édition. Quels étaient les objectifs qui ont généré l'événement? Et de quelle façon la culture internationale a répondu au cours des années à cette "défi culturel"?

Serrano: La conception de ce festival remonte à plusieurs années avant sa première édition, à Marseille en 2009.

En 2002 ou 2003 - je ne me souviens plus très bien - j'avais souhaité organiser un week-end télé qui aurait pu réunir des intellectuels Nord-Américains amenés à travailler sur des séries télé comme Starsky & Hutch, Mike Gyver ou La Croisière s'amuse.

Comme ce projet avait reçu, à l'époque, un très mauvais accueil de la part des institutions susceptibles de le soutenir financièrement, je l'avais mis de côté.

Quelques années plus tard, j'en ai parlé à un ami, le philosophe Elie During, qui m'a alors encouragé à le relancer et ce projet de week-end télé est devenu la Semaine de la Pop-Philosophie que vous connaissez. Très rapidement cet événement a bénéficié d'une exceptionnelle reconnaissance de la part du public et d'une grande partie du monde de la philosophie et des médiateurs de la pensée contemporaine en France et à l'étranger.

Ce festival de la pensée contemporaine a pour ambition de révéler, soutenir et accompagner un nouveau moment de la philosophie. Il se distingue aussi par le fait qu'il est souvent perçu comme une proposition artistique.

C'est un point de vue généralement valable que chaque discipline produit un motif particulier de pensée: celle économique, celle juridique, celle musicale, celle artistique et, bien sûr, celle philosophique. Doit aussi la Pop-philosophie respecter cette division régionale ou plutôt devrait tendre vers la contamination des genres?

Serrano: Une des ambitions de la semaine de la pop philosophie est de repenser les formats d'échange intellectuel. Peu à peu j'ai été amené à proposer à des auteurs des situations de conférences atypiques.

Ainsi j'ai proposé à francis Métivier de donner sa conférence «Je pense donc je jouis» dans un night-club en déambulant dans la foule et en posant des questions au public sur ses pratiques sexuelles. Autre exemple: en référence à Pythagore donnant ses cours derrière un rideau afin que ses élèves ne soient pas distraits par sa gestuelle et souhaitant qu'une conférence porte sur la déperdition du regard et de l'écoute, j'ai proposé à Laurent de Sutter d'intervenir au côté d'une stripteaseuse pour sa conférence «poétique du striptease». Ce fut un grand moment de pop philosophie.

Enfin, je pense que, bien que cela ne soit pas la priorité du festival, la production de concepts ne peut que servir l'économie de demain, à savoir l'économie immatérielle.

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Testi/2

I filosofi italiani fuori dall'Accademia

*Festival, televisione e dibattito internazionale**

di Roberto Esposito

Articolo sottoposto a peer-review. Ricevuto il 28/10/2014. Accettato il 26/11/2014

Abstract: Esposito believes that the contemporary Italian philosopher is finding a way out to reach a more vast and complex audience than the only academic one. The ways through which he is doing this are mainly three: pop philosophy, television's debates and the spreading of his thought into the global world. Each one brings a risk within: when knowledge widens to the point of losing its boundaries it may also implode eventually.

***

Un tempo facevano soprattutto i professori di filosofia. Certo non solo questo. Alcuni di essi partecipavano al dibattito pubblico e anche alla vita dei partiti, in particolare di quello comunista. Ma nel complesso l'attività largamente prevalente dei filosofi italiani, a partire dal dopoguerra, era quella dell'insegnamento. Ciò significa che il canale di trasmissione del loro sapere, ma anche l'esercizio del loro potere, erano quasi completamente interni all'accademia. Il loro rango, oltre che dalla qualità delle loro opere, era misurato dalla capacità di promuovere i propri allievi più e prima degli altri. Poi, dall'inizio degli anni Novanta, lo statuto del filosofo, non solo italiano, ha sperimentato un progressivo cambiamento. Non che l'attività accademica, compresa la pratica concorsuale, sia venuta meno. Ma quella che, per così dire, era la moneta ufficiale nel regno dei filosofi si è quasi di colpo svalutata. Per quanto necessario, non è più quello il tavolo su cui si misura il loro prestigio. Cosicché i filosofi, pur senza abbandonarlo del tutto, si sono rivolti altrove. E in particolare in tre direzioni diverse, ciascuna delle quali provvista di buone ragioni, ma anche esposta ad una serie di rischi.

La prima di esse è quella cosiddetta della "pop filosofia" – cui Simone Regazzoni ha dedicato un libro dal titolo omonimo, edito da Il Nuovo Melangolo (2010). Si tratta dell'apertura del discorso filosofico ad ambiti considerati esterni – dal cinema alle serie televisive, dal vino al calcio.

* Roberto Esposito ha pubblicato quest'articolo su *La Repubblica* in data 28 agosto 2013 e ha aperto un dibattito, rimbalzato su diverse pagine culturali nazionali, sulle buone ragioni e i rischi della *Popsophia* in Italia.

Supportata da vari festival – come quelli nati nelle Marche che hanno il nome di "Popsophia" – tale posizione guadagna sempre più sostenitori fino a diventare un vero e proprio genere filosofico, non alternativo, ma complementare rispetto a quelli tradizionali. Come è stato non a torto sostenuto, per esempio, da Umberto Curi, non solo esprime una carica innovativa rispetto alle rigide griglie della filosofia accademica, ma costituisce, in un certo senso, un ritorno all'origine della *sophia*, quando appunto i pensatori interrogavano la natura senza perdere il contatto con la polis.

Ciò detto è difficile non vedere in tale tendenza un pericolo di indistinzione. Quando il campo di un sapere si allarga al punto da smarrire ogni confine, rischia di estinguersi in quanto tale. È la soglia oltre la quale un'espansione tematica e anche stilistica, in sé produttiva, può anche portare ad una sorta di implosione. Nel momento in cui tralascia del tutto il proprio canone disciplinare, fornito dalla tradizione, ed anche un certo strumentario tecnico, il discorso filosofico perde la necessità dell'aggettivo, per farsi semplice discorso, naturalmente legittimo e utile, ma sfornito di ogni qualificazione caratterizzante.

La seconda "via di uscita" dei filosofi italiani stanchi delle liturgie accademiche è quella fornita dalla televisione. Non mi riferisco alle trasmissioni dedicate alla filosofia, spesso registrate e diffuse con i quotidiani, come quelle curate da Maurizio Ferraris, destinate a un'utile divulgazione di tematiche filosofiche. Ma ai dibattiti politici cui intervengono filosofi e filosofe. Anche in questo caso si tratta di un'opportunità non irrilevante: quella di presentare a un pubblico più ampio volti e argomenti fino a qualche tempo fa poco noti. Del resto l'impegno politico ha sempre costituito un carattere peculiare della filosofia italiana. Ed è bene che continui ad esserlo. Non si può tacere, tuttavia, che l'esito di queste prestazioni è spesso deludente. Non tanto per responsabilità dei filosofi partecipanti. Ma per la difficoltà di conciliare un'argomentazione articolata con la velocità cui il mezzo televisivo costringe.

Salvo qualche raro caso – come quello di Massimo Cacciari – in cui il pensatore tiene testa ai propri interlocutori, usando le loro stesse tecniche comunicative, in genere i filosofi sono destinati a soccombere di fronte ad operatori più esperti nello spezzare il discorso altrui o piegarlo nella direzione a loro conveniente. Non resta, spesso, che la possibilità di rifugiarsi in una serie di ammonimenti – bisogna essere onesti, rispettare la dignità delle persone, combattere le disuguaglianze. Naturalmente tutte cose sacrosante, ma che non richiedono particolare elaborazione teorica per essere apprezzate.

Resta, infine, la terza possibilità per il filosofo non accademico. Si tratta della diffusione del proprio discorso in un ambito globale. È la via sicuramente più difficile, perché non basta l'offerta, in assenza di una domanda che deve venire dall'esterno. Essa richiede, oltre che una qualche attitudine creativa e una buona dose di presunzione, una forte autodisciplina. Costruire un percorso filosofico compatto e riconoscibile, traducibile in

altri contesti, non è operazione banale. Bisogna, per non perdere il filo del proprio ragionamento, non farsi distrarre dalle tante occasioni di deviazione, comprese quelle di cui sopra. Non solo, ma cogliere in anticipo la direzione dello spirito del tempo, conservando al contempo la propria autonomia di pensiero. È quanto hanno fatto, già negli anni Ottanta, Umberto Eco e Gianni Vattimo, prima di altri, pochissimi, autori che li hanno seguiti su questa strada. Naturalmente anche in questo caso non mancano i pericoli e le controindicazioni. Intanto quello, più volte richiamato da Ernesto Galli della Loggia, di perdere i contatti con la propria realtà nazionale per inseguire le richieste utopiche e antagonistiche dei campus americani. Non si può negare che sia anche così – a meno che non si abbia addirittura la forza di imporre all'estero contenuti e stili del pensiero italiano. Ma in questo caso, per chi ha la capacità e l'ossessione necessarie, mi pare si tratti di un rischio che vale la pensa di correre.

¶ Sezione Seconda

Esercizi di stile popfilosofico

Musica

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Articoli/3

Il jazzista è un eroe

di Massimo Donà

Articolo sottoposto a peer-review. Ricevuto il 31/10/2014. Accettato il 20/11/2014

Abstract: The main difference between the classical and the jazz approach to music can be found in the respective conception of time and space. Classical music relies on the music page as philosophy has relied on universal concepts. In front of the static and silent "space" of the score, the interpreter can only try to get close to the perfection of written music. Jazz musician, however, gets rid of this subjection to space and rather plays a different equally valid truth every time he deals with the score: he is a hero against destiny, history and settled truths.

***

Potremmo cominciare col chiederci cosa distingua davvero lo spirito caratterizzante una tradizione così importante come quella della musica "colta" e quello del jazz. Perché credo che, solo chi si dimostri capace di chiarire questa differenza – ossia, solo chi sia in grado di mostrare con precisione la natura di una *ferita* che di fatto divide e distingue due fondamentali approcci musicali –, possa finanche riconoscere la ragione che sembra fare, del jazzista, l'unico vero e proprio *eroe* della tradizione musicale occidentale[1].

Il fatto è che la musica colta è sempre stata tormentata da un problema. Il musicista della tradizione occidentale, infatti – a partire da Bach e da Mozart... sino ai vari Berio e Nono –, ha sempre vissuto *il tempo* (quello in cui la musica, inevitabilmente, si dispiega) come un vero e proprio "inciampo". Il tempo è sempre stato, per lui, una vera e propria maledizione. Perciò il suo sogno è sempre stato quello di poter eseguire tutti i suoni "in simultanea"; di potersi muovere, cioè, in una sorta di perfetta "sincronicità"... in modo tale che tutte le note possano manifestarsi in un medesimo e sempre identico "presente". Insomma, egli ha sempre sognato una musica – da ultimo – ridotta a puro "spazio".

D'altro canto, nel fare una qualsivoglia esperienza musicale (cioè, quando andiamo ad un concerto in veste di ascoltatori, o quando suoniamo), non possiamo fare a meno di rilevare come l'opera musicale "nella sua compiutezza" si dia solo quando la medesima non è più, ossia, quando la medesima, compiendosi, si sia fatta puro "passato". Sì, perché – insistiamo

[1] Massimo Donà ha tenuto una conferenza su questo tema durante l'edizione del festival *Popsophia* dedicata al tema "Eroi e antieroi" tenutasi a Pesaro nel luglio 2013.

– l'opera sarà qui… davanti a noi, "tutta intera", solo quando *avrà compiuto il suo svolgimento*. Quando, cioè, la sua esecuzione si sarà compiutamente realizzata.

Mentre la ascoltiamo o la suoniamo, infatti, essa è presente nella sua costitutiva "imperfezione". Stante che, quando c'è e si lascia esperire, la medesima non è mai ancora compiuta. Perciò, nell'ascoltarla e nel suonarla, abbiamo a che fare con una semplice "parzialità". Solo con una parte, cioè, dell'opera in questione.

La musica ha dunque questa caratteristica fondamentale: di lasciarsi esperire in modo ineludibilmente "astratto". Ed è proprio questa natura originariamente *paradossale* della musica che i musicisti classici vivono come vera e propria "dannazione". D'altro canto, anche per l'immaginario comune, la vera opera musicale non viene certo restituita dall'interpretazione di Toscanini, e neppure da quella di Barenboim – le cui esecuzioni esprimeranno sempre e comunque un punto di vista parziale, nonché soggettivo, sull'opera in questione; a partire dal quale, solamente, quest'ultima sembra lasciarsi comunque interpretare.

Perciò l'opera, o meglio la "vera" opera, nell'immaginario di chiunque, è piuttosto quella simbolizzata da determinati segni incisi sul foglio della partitura: che circoscrivono uno spazio essenzialmente funereo, morto e silente… che non suona affatto.

Ed è proprio assoggettandosi a tale "*perfectio*" – quella disegnata e custodita nel silenzio della partitura –, che i musicisti si sono sempre più decisamente trasformati in meri esecutori… ossia, in autori di una parzialissima e comunque sempre imperfetta "lettura" del testo.

Da qui inizia il dominio incontrastato dello "spazio"; entro i cui confini, di fatto, l'opera non suona mai. Ma vive, secondo verità, in una *scrittura essenzialmente muta* che esclude – come imperfette e parziali – tutte le sue possibili interpretazioni. Fermo restando che, escludendole, lo spazio della partitura esclude dall'opera sempre anche "il tempo" – quello stesso in virtù del quale, solamente, essa si rende concretamente riconoscibile (facendosi finalmente esperire come canto, ossia, come vera e propria armonia musicale).

D'altronde, solo in questa prospettiva, all'opera viene consentito di rivendicare una sorta di "assoluta univocità" – che nessuno potrà, con la propria interpretazione, esaurire davvero… o meglio, dire *vera-mente*, escludendo per l'appunto "il tempo".

A questa visione della musica corrisponde peraltro una visione filosofica che è quella tipicamente occidentale; fondata *in primis* sul "principio di non contraddizione". In rapporto al quale, sembra poter essere definita "verità" solo quella capace di *escludere* tutte le proprie "negazioni", ossia, tutte le voci diverse o in qualche modo "alternative" rispetto alla medesima.

Una verità che si trasforma in mera "esclusione spaziale", dunque; da cui un'idea di spazio concepito come semplice forma in relazione a cui il *principio di non contraddizione* sembra destinato a mostrare ed esibire una

natura originariamente "escludente". Fermo restando che la forma spaziale, in quanto tale, *esclude* sempre anche il tempo.

D'altro canto, una verità come quella che nientifica tutte le proprie "negazioni", perdendo finanche la semplice possibilità di identificarsi, non potrà mai avere nulla *al di fuori di sé*. Perciò la verità trionfa sì, ma si fa nello stesso tempo risolutamente impotente, non potendo "neppure identificarsi"... perché non v'è alcun errore che si trovi al di fuori della medesima. Che possa in qualche modo de-terminarla. E dunque non v'è voce alternativa. Il trionfo della verità coincide quindi con il suo originario e ineludibile inabissamento. Da cui una verità afona, che è poi l'*analogon* del "silenzio" della partitura musicale.

Trionfando, insomma, la verità naufraga; trasformandosi così in puro "silenzio"... d'altronde, la stessa musica diventa silenzio, nel farsi opera compiuta – sulla partitura.

Nel jazz, invece, le cose si danno in tutt'altro modo.

Per questo si può e si deve parlare di "eroismo" del jazzista; ché solo quest'ultimo si azzarda a consegnare l'opera musicale all'enigma del "tempo". Il jazzista, infatti, non teme affatto il tempo, perché non lo concepisce come espressione di una "caduta"; anzi, egli si fa forte dell'*imperfezione* al medesimo costitutivamente connessa. Trasformando l'erranza temporale nella forma più alta e paradossale di verità.

Allo spazio della partitura, quindi, il jazzista si rapporta come ci si rapporterebbe ad un semplice "pretesto"... rispetto al quale venga appunto consentito di errare.

Ad esempio, c'è un brano molto famoso, composto da Charlie Parker, che si intitola *Ornithology*: ecco, vedete... se lo suonate traducendo correttamente quanto è scritto sul rigo, esercitandovi pazientemente sulla partitura, ne verrà fuori una banalissima marcetta.

Insomma, per suonarlo davvero "correttamente", bisognerà di fatto violare il suo dettato, anticipando e posticipando le note del tema, in modo tale da deviarle dalla regolarità di un ritmo che risulterebbe assolutamente fatale.

Certo, il jazzista riconsegna lo spazio della partitura ad un *tempo sempre rigorosamente individuale*. Ma proprio così facendo, consente ai segni mortiferi e cimiteriali della partitura *di vivere*; proprio così egli *vivifica la musica*, consentendo a quest'ultima di consegnarsi *al tempo* suo proprio.

Il fatto è che la partitura funge da vero e proprio *universale*; quasi una sorta di "regola"... che il jazzista deve comunque sempre sforzarsi di confutare, cercando di smentirla, sino a violarne finanche *violentemente* il dettato. Se non la vìola, da un certo punto di vista suona correttamente, ma dal punto di vista del "vero", sbaglia. Sicuramente.

Eccolo, dunque, il *paradosso dei paradossi*.

Il vero jazzista non vuole mai la perfezione dell'opera, perché non vuole la "compiutezza", e dunque non vuole neppure la *totalità*.

Il jazzista vuole piuttosto l'*incompiutezza*, sperando che al prossimo passo *nuove cose* possano essere ancora fatte. Perciò egli non sarà mai

soddisfatto, e vorrà sempre tornare a suonare… cioè, vorrà sempre ancora poter continuare.

Insomma, egli riconsegna lo spazio ad un tempo che non si farà mai assoggettare e tantomeno inscrivere nel dominio della "storia" – stante che la storia viene di norma concepita come un vero e proprio, nonché rigoroso, "tempo spazializzato"; come una sorta di vero e proprio disegno del "destino".

Ecco perché, nel presente, il jazzista suona quel che *non è ancora*, volgendo il passato ad un mai esauribile "futuro"; quello stesso che, peraltro, sta alla base di ogni forma di "speranza". Sì, perché si è privi di speranze solo quando si finisce per incatenare il tempo alla roccia della "storia", in conformità ad una visione come quella greca… che avrebbe consentito di trasformare la storia in "destino", in accordo con una ciclicità che non poteva prospettare alcuna possibile irruzione "deviante" e nessuna erranza di sorta.

Si tratta cioè di reimparare a suonare… e di abbandonare questo assoggettamento supino nei confronti dello spazio, o del "destino", ossia, della *storia* e della *scrittura*, a favore di una vivificante riacquisizione del "tempo"; di un tempo che sarà comunque sempre rigorosamente "individuale".

Perciò la "verità" non può che risolversi nell'*individualissima* e irripetibile interpretazione di questo o quel musicista; ad esempio di Charlie Parker; che si farà "esemplare" (paradosso dei paradossi!) solo là dove l'allievo sia riuscito a confutarlo, proponendo un'*altra interpretazione di un determinato brano* – che… sarà a sua volta "vera" e corretta proprio in quanto n*uova* e "altra"; e capace di aprirsi anch'essa a sempre nuove interpretazioni… nessuna delle quali si ritroverà comunque costretta a dire *in modo semplicemente soggettivo* il "testo originario". Se non altro perché un tale testo, di fatto, non c'è mai stato.

Da cui la *scrittura infinita*, quale modo d'essere indipendentemente dal quale, all'individuo – quello stesso che ognuno di noi sempre anche è –, sembra non restare altro che *disperazione*.

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Testi/3

E il naufragar m'è dolce in queste note...

*Nichilismo e canzonette**

di Marcello Veneziani

Articolo sottoposto a peer-review. Ricevuto il 27/10/2014. Accettato il 25/11/2014

Abstract: In this article, Marcello Veneziani, an Italian philosopher and journalist, thinks over the relationship between nihilism and Italian pop-music. Music reflects their times and we can find many pop songs with nihilistic themes and ideas such as suicide, God's death, "spleen" and so on. Starting from the nihilism's thesis, which says that life is without an objective meaning, purpose or intrinsic value, it makes sense to be devoted to pleasure and hedonism. According to Veneziani, Vasco Rossi, maybe the most important Italian singer, supports a practical nihilism singing about a life full of drugs, excesses and transgression even though meaningless.

***

Se la canzone incontra la filosofia, si spara un colpo alla tempia? Che rapporto c'è tra pensiero e discoteca, tra nichilismo e musica leggera? Si può poggiare la *gravitas* del filosofo sulle leggerezza fatua di una canzonetta o quantomeno è possibile figurare una specie insolita di simbiosi mutualistica, come quella che intercorre tra il paguro e l'attinia, per compensare pesantezza e vacuità, ovvero per dare un'insospettata lievità al pensiero e una sorprendente consistenza alla canzone? È uno dei quesiti impropri e all'apparenza assurdi su cui si esercita la pop-filosofia, che ibrida il pensiero con la vita quotidiana e cerca un luogo d'incontro tra la cultura e il popolare che non sia disdicevole per ambedue. Ne abbiamo parlato, tra canzoni e filmati, nelle sedute pensierose e spensierate di *Popsophia*[1]. L'accostamento così stridente tra nichilismo e canzonette sembra a prima vista cercare un effetto comico, paradossale, quasi umoristico, come sempre accade quando si accostano due mondi assai diversi e dal loro stridore sorge il sentimento del contrario, fondamento dell'umorismo secondo Pirandello. Ma se è vero che il nichilismo s'è fatto universale, di massa, permea la vita quotidiana, i

* Una versione ridotta dell'articolo è uscita sulle pagine culturali de "Il Giornale" il 1 settembre 2014.

[1] L'incontro "Il Sorriso di Medusa, nichilismo e canzonette da Domenico Modugno a Vasco Rossi" si è svolto al Castello della Rancia di Tolentino il 29 agosto 2014 e online è disponibile il video integrale: https://www.youtube.com/watch?v=8w3RTZ0kv7s

consumi, i linguaggi, le vacanze, contagia i media, un nesso ci dev'essere e si deve pur pensare che l'uno attraversi l'altro campo contagiando e restandone contagiato.

Qualche anno fa il filosofo nichilista Manlio Sgalambro, amico e paroliere di Franco Battiato, scrisse un libretto dedicato alla *Teoria della Canzone* in cui sostenne che la canzone non è la pappa del cuore, tutta romanticherie, ma riflette il tema del secolo, la morte dello spirito. La canzone sostituisce l'attimo con l'eterno e la discoteca è una palestra di nirvana in versione attuale-occidentale. Diamine, che parolone, direte voi. Tutti abbiamo presente la fatuità delle canzonette, le rime di cuore e amore, il recinto privato dei sentimenti, il trionfo dei languori, la storia ridotta a vita intima. Ma Sgalambro insiste e dice che i corpi sputano l'anima sotto le note, e un buon cantante è un misto di uomo e di animale. La canzone promuove una forma d'involuzionismo, di regressione animalesca. Ma Sgalambro non lo dice per denigrare la musica leggera, anzi se ne compiace.

Nel viaggio tra nichilismo e canzonette, tra musiche, filmati e recitazioni, a Popsophia siamo partiti da un cantante che tutto sembra ispirare meno che il nichilismo. Dico Domenico Modugno. A Popsophia hanno riproposto due sue canzoni, *L'uomo in frac* e *Meraviglioso*. Noi non ci facciamo caso, tanto sono gradevoli e orecchiabili, ma narrano ambedue di suicidio e una sembra la prosecuzione dell'altra. La prima è intrisa di un nichilismo magico e onirico, con un personaggio in frac fuori dal tempo che si dissolve nelle acque, in una forma di trasognata eutanasia. Tutti amiamo quella canzone ma non facciamo caso alla tragedia che descrive. *Meraviglioso* è invece la risposta al suicidio, la riscoperta della vita e della sua luce, delle sue gioie e dei suoi stupori. È una canzone del '68, presentata a Sanremo dove fu bocciata, e voleva essere una risposta al suicidio di Luigi Tenco a Sanremo nell'anno precedente. Riscopre l'incanto e la bellezza della vita, parole di Riccardo Pazzaglia, il filosofo arboriano del brodo primordiale (Arbore è stato il caposcuola di una corrente filosofica pop e meridionale, tra Pazzaglia e il neosocratico Luciano De Crescenzo, il filosofo dell'ovvio o luogocomunista Max Catalano e il filosofo dell'assurdo Nino Frassica). Ma anche questa canzone un po' ruffiana, gioiosa e un po' retorica, risponde in realtà alla tentazione nichilista di togliersi la vita. È la scoperta del mondo e della luce per fugare i cani neri del nichilismo che riduce la vita a un niente versato nel vuoto. Il superficiale mondo delle canzonette, in pieno boom economico e poi in pieno impegno ideologico, svela il sottofondo tragico e disperato di una società opulenta e baldanzosa, presa dal fervore della vita lieve, dall'exploit dei consumi, dalla voglia di vivere e di divertirsi.

Più tragicamente compiuto sarà il percorso di un tormentato cantautore come Luigi Tenco; nelle sue canzoni la malinconia della vita oscilla come il pendolo di Schopenhauer tra la noia e il dolore, il perdersi nel tempo e il vuotarsi dei motivi per vivere. Poi, l'epilogo tragico del suicidio infonde a Tenco l'aura nichilista e il sigillo tragico della disperazione. È il lato d'ombra della musica leggera che talvolta si affaccia, per restare ai cantautori italiani,

in Bruno Lauzi, in Gino Paoli, in Paolo Conte, in Rino Gaetano, Zucchero e perfino Jovanotti.

Il manifesto musicale del nichilismo resta però *Dio è morto* di Francesco Guccini, che esplicita il nichilismo e lo cala dalla filosofia nella storia, anche se si conclude con un barlume di resurrezione.

L'epica nichilista è invece esaltata in Vasco Rossi, con la sua vita spericolata e piena di guai, il caso e il caos in cui annega l'esistenza, il suo vivere per niente e l'istigazione a perdersi nel fiume della trasgressione. Vasco è un cantante esistenziale e ha avuto una lunga e larga influenza come maestro del pensiero spensierato. È uno dei testimonial del nichilismo pratico in voga: velocità, droga, vita spericolata e piena di guai ma vuota di senso. Vivere al massimo, perché la vita è un nulla nelle mani del caso. Non esistono verità eterne, meglio donarsi al diavolo, sostiene Vasco nel suo manifesto futurista. Poi però quando canta, il cattivo maestro sa essere accattivante e sa entrare nell'anima, pur dicendo che l'anima è solo chimica.

Qui il nichilismo assume quasi tratti nietzscheani, non solo perché ricordano il vivi pericolosamente. La musica leggera sembra avverare la profezia di Nietzsche: verrà un giorno una musica dionisiaca. Quando scrissi di questo sfondo nichilistico in Vasco, lui mi rispose piccato, da un verso rigettando il nichilismo che aveva quasi confuso con una sostanza stupefacente e dall'altro inventandosi un improbabile autoritratto di uomo dedito alla famiglia e ai figli, con un quadro fiscale, sanitario e giudiziario irreprensibile. Ma perché vergognarsi dei messaggi veicolati nelle sue canzoni e dei modelli di vita indossati fin dentro l'anima? La parabola di Vasco, da pioniere della trasgressione a canone di vita esagerata, mostra che può sorgere anche il conformismo della trasgressione, lo stereotipo del nichilista. Molti pensano che il ribelle sia lui, Vasco, ma lui in realtà induce a conformarsi a questa società emotiva e disperata, che vuol vivere al massimo e pensare al minimo: vivere la vita come un'esplosione di energie e una discarica di eccessi, sregolata e insensata. Vasco riceve in giro lauree *honoris causa* o meglio *canoris causa*.

Però il ribelle non è Vasco. Perché pensare ad alta voce è oggi il vero atto osceno in luogo pubblico. Con Vasco e non solo con lui, la musica leggera si vota a Dioniso, sposa il delirio e la trasgressione, la notte e la perdita dell'identità, vive l'ebbrezza e si lascia possedere da un vitalismo assoluto. Il nichilismo del rock incita a ridisegnare l'universo delle certezze antiche, venerando déi estemporanei, patrie provvisorie e famiglie generazionali. Vivere a orecchio, sostituire il pensiero con l'emozione e la vibrazione, percorrendo il cammino inverso dell'illuminismo kantiano: non elevare l'uomo da mezzo a fine, ma il contrario, rinunciare all'universo teleologico-razionale e vivere di energie e impulsi, fino a farsi strumento. L'uomo si fa chitarra, batteria, suono e percussione, veicolo musicale.

Più facile sarebbe ravvisare il nichilismo nella musica rock americana e nelle sue varianti hard o heavy e trovare riscontro in certe vite e certe morti precoci o suicide, all'insegna di droga, sesso e rock and roll. Ma qui parliamo di musica italiana e in larga parte di melodia. Non è esercizio

inutile o eccessivo ravvisare dietro la vena sentimentale e intima, dietro l'amoreggiare della musica leggera e del suo stucchevole frasario, l'unghia dell'*ospite inquietante*. Per accorgersi che proprio là, nel cuore dell'evasione, serpeggia quella perdita di senso e di scopo, quel rifugio nelle pulsioni e nelle emozioni. La canzone trasborda il nichilismo nella vita quotidiana delle masse, il nichilismo esonda dai libri e dai filosofi per raggiungere ragazzi e discoteche. Così le canzonette, magari senza volerlo, diventano la scuola elementare del nichilismo, di cui fornisce i primi rudimenti. Un leopardismo primordiale, *basic instinct*, lampeggia in discoteca. Perché la musica rispecchia il suo tempo e propaga le sue ossessioni. E il naufragar m'è dolce in queste note...

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Testi/4

I pop à penser *raccontano un mondo*

*Analizzare i cantanti ci aiuta a capire il nostro immaginario**

di Maurizio Ferraris

Articolo sottoposto a peer-review. Ricevuto il 28/10/2014. Accettato il 26/11/2014

Abstract: From philosophy, to linguistic, to anthropology, popular music seems to be able to revive the contemporary thought in unexpected ways. The most famous philosophers – as Nietzsche, Wittgenstein, Derrida – were passionate in the music of their time. According to Maurizio Ferraris, nowadays those philosophers would have probably relied on pop music as a kind of mythology of the outside world.

***

From a Logical Point of View (1953), forse il libro più famoso di un grande filosofo del secolo scorso, Willard van Orman Quine (1908-2000), prende il suo titolo dal verso di un calypso, Ugly Woman: «From a logical point of view Always marry a woman uglier than you» (se ne trova facilmente su YouTube l'esecuzione di Robert Mitchum). E un tema caro a Jacques Derrida la *nostalgérie* (nostalgia della natale Algeria), viene dal titolo di un'altra canzone, *Nostalgérie*, appunto, di Jean-Pax Méfret, giornalista e compositore (leggiamo su Wikipedia) fautore dell'Algeria francese. Visto che Schopenhauer, Kierkegaard, Wittgenstein erano melomani, ci sono fondati sospetti per pensare che, se ai loro tempi fossero già esistite le canzonette, se ne sarebbero serviti.

Come fece Nietzsche che, quando Overbeck lo caricò sul treno che da Torino, dove era impazzito, avrebbe dovuto portarlo a Basilea, in clinica, intonò una canzone napoletana (*Piscatore'e Pusilleco*). Non è dato di sapere se fosse la stessa che (ricordo di aver letto in un vecchio articolo di Beniamino Placido), stava ascoltando alla radio Giovanni Gentile convinto di esser solo una volta che degli ammiratori si recarono in visita al Pensatore.

Ci si può chiedere perché persone così originali e intelligenti condividessero dei tormentoni comuni a milioni di altre persone, ma la vera domanda è piuttosto perché non avrebbero dovuto condividerli. In effetti, le canzonette e il pop in generale sono la versione corrente del mito, di cui condividono l'ubiquità e la suggestione. E il mito, così come il pop che lo rilancia (ecco la "nuova mitologia" dei romantici dell'Ottocento),

* L'articolo di Maurizio Ferraris è comparso il 12 settembre 2013 su *La Repubblica*.

raccontano la vita umana nella sua universalità, cioè anzitutto nella sua ovvietà e medietà, per cui gli autori pop sono *maîtres à penser* non perché additino l'eccentrico o l'originale ma, proprio al contrario, perché colgono meglio di altri il sentire comune, e lo fanno, direbbe Vico, «con animo perturbato e commosso». E non è un caso che Umberto Curi, studioso del mito, sia anche l'autore dei *Prolegomeni per una popsophia* (Mimesis 2013) e tra gli animatori del fortunato festival marchigiano dedicato appunto alla Popsophia.

Ma se la filosofia trova nel pop una delle tante possibili vie di riconciliazione con il mondo, ci sono altre discipline che gli sono legate da vincoli molto più stretti e decisivi. In particolare la linguistica. Il pop, nei film e soprattutto nelle canzonette, fornisce il più grande repertorio di lingua contemporanea che sia mai esistito, con la garanzia della sua influenza data dagli ascolti e dalle riprese sui giornali e nel web. È a questa impresa di antropologia linguistica che si è dedicato Giuseppe Antonelli che insegna Linguistica italiana nell'Università di Cassino, autore di *Ma cosa vuoi che sia una canzone. Mezzo secolo di italiano cantato* (il Mulino 2010), e che oggi pubblica da Laterza una sua lunga conversazione con Ligabue (il cantante), *La vita non è in rima*.

Cosa sia l'italiano medio (anzi, "ipermedio" secondo il titolo di un precedente lavoro di Antonelli) emerge sicuramente con maggiore nettezza da Ligabue o da Jovanotti che non da Gadda. Con una avvertenza, però. L'autore di canzonette non è semplicemente un tramite che traspone in versi e musica la lingua media, ma è, appunto, un autore come un altro, con gusti, preferenze, letture. Per esempio è ricorrente in Ligabue il riferimento a Pier Vittorio Tondelli, suo compaesano e di cinque anni più vecchio di lui, ed è un fatto che in Tondelli non cessava di raccomandare agli amici i classici della letteratura. Ed è così che non solo le canzonette possono far da titolo a libri di filosofia, ma può accadere che la letteratura anche aulica possa circolare magari all'insaputa dei parlanti nel linguaggio comune (dal notissimo Ronsard che riemerge in «vivesti solo un giorno come le rose» di De André al meno noto endecasillabo «niente nessuno in nessun luogo mai» di Vittorio Sereni citato dai Virginiana Miller). In questo senso, ci troviamo in una situazione affine a quella registrata da Gian Luigi Beccaria in *Sicuterat. Il latino di chi non lo sa: Bibbia e liturgia nell'italiano e nei dialetti* (Garzanti, 1999) di parlanti che citano e storpiano, senza saperlo e spesso senza capirle, delle fonti illustri. Non so se verrà il giorno in cui "No entity without identity", uno dei più famosi slogan filosofici di Quine, entrerà in un rap. Di sicuro, Jim Morrison si ispirava alla *Nascita della tragedia*, "Wittgenstein" è anche il nome di una band berlinese, a Guccini è capitato di citare Schopenhauer in una canzone, sul numero di luglio-agosto di *Philosophy Now* c'è un lungo articolo su Bono (il leader degli U2) come appassionato lettore di Kierkegaard, e un gruppo rock californiano si è chiamato, in onore di Derrida, *Deconstruction*.

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Articoli/4

Rihanna o dell'opera d'arte collettiva

di Salvatore Patriarca

Articolo sottoposto a peer-review. Ricevuto il 15/11/2014 Accettato il 03/12/2014

Abstract: In this article the author aims to give a different interpretation of the mass art concept through the analysis of one of the most relevant contemporary mass phenomenon: the pop star Rihanna. Four classical philosophical dichotomies – singular/plural, biological/artistic, individual/universal, real/performing – change their meaning when confronted with contemporary products such as pop music.

***

Even as a child I remember thinking,
She can beat me, but she cannot beat my outfit.

(Rihanna)

L'omnipervasività è il tratto caratteristico dei fenomeni pop, l'elemento da cui si parte – quasi indifferentemente – per elaborare una riflessione sul valore oppure sul disvalore di essi. All'interno di questo grande universo, accessibile a chiunque e carico di una ricchezza significativa proprio relativa alla capacità di raggiungere ciascun individuo, un posto particolare lo merita il fenomeno della pop star musicale. Da Elvis Presley in poi la cultura pop vive di stelle, si indentifica con esse e si nutre del mondo rappresentativo che creano. La stella che incarna meglio di chiunque altra la contemporaneità in cui siamo immersi attualmente è di certo la cantanta delle Barbados, americana d'adozione, Robyn Rihanna Fenty. Ora il tentativo di queste brevi riflessioni è quello di provare a dare un contorno un po' più definito al fenomeno "Rihanna", ricorrendo all'utilizzo rimodulato della categoria estetica "opera d'arte collettiva". L'analisi avverrà attraverso la breve ricognizione di alcune dicotomie categoriali che, nel caso della pop star, perdono il loro valore esclusivo per assumere una nuova, e a tratti contraddittoria, valenza implicativa.

1. Singolare/Collettivo

Si parte da quella che dovrebbe essere la più scontata: la singolarità. È lei, Rihanna, la star. È lei che ha il talento, la voce, la bellezza. E tuttavia, la voce, la bellezza necessitano di un sistema che le riesca a valorizzare, che le costruisca fino a diventare veicolo comunicativo. Ci sono allora i personal

trainer per modellare il fisico, i dietisti per controllare l'alimentazione, i truccatori per i tratti del volto, i parrucchieri, i fotografi e gli stilisti. Fondamentali, quest'ultimi: l'abito, come ripete spesso la stessa cantante, è la forma di corporeità che si espone all'esterno. Ma non solo. Ci sono i manager, coloro che ne gestiscono l'immagine e la produzione musicale, coloro che decidono come calibrare le presenze (i red carpet), i tour da effettuare o gli eventi ai quali presenziare. Senza dimenticare i musicisti, gli arrangiatori. Quanti scrivono i testi delle canzoni o creano le coreografie degli spettaccoli o immaginano i videoclip con i quali popolare la rete. Ci sono infine coloro che si occupano dei social network: milioni di persone sparse per il mondo che aspettano la foto, la battuta, la presa di posizione della star. Ecco dunque che la singolarità di Robyn Fenty, nel momento in cui ci si relaziona alla pop-star, Rihanna, diventa una singolarità collettiva o una collettività singolare che convoglia le molteplici capacità, i molteplici talenti verso un unico punto, verso un fine condiviso: la star Rihanna.

Qui c'è un primo punto teorico importante: la complessità della contemporaneità ha spezzato ogni effettiva valenza della contrapposizione singolarità-collettività. Ogni realizzazione pubblica, ogni successo necessita del contributo plurimo di un insieme di persone che concorrono a realizzarlo. La velocità e la concorrenzialità di un mondo in cui tutti sanno e possono fare tutto ha ristretto enormemente lo spazio di differenziazione del talento autonomo. Il livellamento verso l'alto (con buona pace dei critici della contemporaneità) della cultura pop crea una nuova categoria estetica, di cui la pop star è l'espressione più evidente. Rihanna, lei più di tutte, è una singolarità collettiva, è un sistema nel quale ognuno apporta il proprio talento per creare l'unicità della stella singolare. Di queste due anime (singolare e collettiva) vive la star. E questa dimensione duplice è ciò che la rende espressione perfetta del mondo globalizzato e pluralizzato contemporaneo.

2. Biologico/Artistico

È molto acceso in questi ultimi anni il dibattito relativo al fenomeno che usualmente si definisce come "porno pop". Per farla breve, è l'accusa che vede nella sessualizzazione del musica popolare da parte delle star una forma di velata pornografia e, soprattutto, una precisa strategia commerciale finalizzata a lasciare in secondo piano il contenuto artistico a favore del piano fisico e dell'ammiccamento sessuale. Liberando il tema da ogni intento giudicativo e/o moralistico, diventa evidente come, anche in questo caso, ci sia una particolare situazione nella quale due dimensioni, considerate tra loro contrapposte, contribuiscono alla completa realizzazione di un unico fenomeno. In questo caso, i due piani sono il piano biologico, incarnato dal corpo fisico, e il piano artistico, rappresentato dalla capacità di cantare, ballare e recitare. Seguendo l'assunto dicotomico, il talento espressivo sarebbe l'unico da prendere in considerazione nella

valutazione di una pop star musicale o di un idolo della cultura popolare. La recente evoluzione include invece – e con la stessa rilevanza – anche la dimensione dell'avvenenza fisica, la capacità di seduzione e di richiamo sessuale. È questo il punto: include, non esclude. La nuova stella pop è un talento artistico (inteso ovviamente nel senso di talento collettivo prima stabilito) ed è insieme un talento fisico, una corporeità sessualizzata capace di accendere le fantasie istintuali e di giocare con la propria esposizione.

Si badi bene: la coimplicazione dei due piani non esclude certo la possibilità che si possa avere successo, puntando solo sulle capacità artistiche o solo su quelle fisiche (come ad esempio accade per altre star proprie della contemporaneite, come sono le modelle). Quello che emerge in questa peculiare evoluzione della cultura pop è che la costruzione della stella è una costruzione inclusiva e non esclusiva. Per essere davvero una stella oggi bisogna essere "corpi" oltre che "talenti". E ciò vale tanto per le donne, quanto per gli uomini – al di là quindi di ogni presunto sessimo di genere.

3. Individuale/Universale

In un certo senso questa è la dicotomia più facilmente comprensibile, soprattutto perché è quella su cui si basa la possibilità stessa che esista la figura artistica capace di staccarsi, con il proprio talento, dal mero vissuto individuale e di proiettarsi, attraverso l'elaborazione dell'esperienza personale, verso una dimensione universale. È ciò che hanno fatto i pittori, i poeti, gli scrittori e i musicisti nel corso dei secoli, lasciando una traccia elaborata in maniera tale che riuscisse di volta in volta a superare i confini della semplice storia personale, divenendo un serbatoio di significatività al quale ognuno, con la propria storia di vita e con il proprio tempo storico, fosse in grado di attingervi.

Si tratta, attualizzata, dell'esperienza che nutre il carattere misteriosamente universale delle canzoni che non sono fino in fondo né qualcosa di inviduale, né qualcosa di universale, bensì formano una particolare terzietà dove sono presenti, allo stesso tempo, le intenzioni biografiche primarie di coloro che hanno composto la musica, elaborato il testo e le proiezioni personali di tutti coloro che si trovano ad ascoltare il brano. Punto d'incontro di questa individuale universalità ovvero universale individualità è appunto la pop star. Rihanna è l'intersezione vivente, tangibile, fisica, reale nella quale letteralmente si concretizza e si configura il confluire di singolare e universale. La pop star assume le fattezze di una terzietà che le permette di parlare a tutti, essendo se stessa. La pop star è il punto zero, il catalizzatore iniziale a partire dal quale è possibile dipanare la molteplicità di storie personali (inclusa quella della stessa Robyn Rihanna Fenty). È la scintilla che apre il mondo di condivisione universale, è l'immagine primaria che fornisce la grammatica comune, a partire della

quale ognuno può ordire il proprio racconto emotivo personale e arricchire così le potenzialità creative offerte dal catalizzatore iniziale.

E qui c'è un ulteriore implicazione della figura di Rihanna come pop star: tanto più si realizza il processo di universalizzazione del senso (cioè "il successo"), tanto più esso permette alla singolarità che lo incarna di essere espressione di qualcosa di eccedente (cioè "di successo"). È una sorta di accrescimento esponenziale che nutre la singolarità della pop star anche al di là dell'effettiva esistenza fisica (basti pensare a tal proposito a figure come Elvis Presley, Marilyn Monroe o Michael Jackson).

4. Reale/Rappresentativo

L'ultimo punto che si vuole toccare è proprio quello che si è appena sfiorato in precedenza, vale a dire la totale trasfigurazione della pop star, rispetto alla quale diventa del tutto impossibile, oltre che obsoleto, differenziare i piani della realtà e della rappresentazione. Qui c'è forse la questione filosoficamente più interessante: a differenza dei personaggi di fantasia che possono popolare il mondo significativo delle produzioni artistiche, dalla scultura all'opera lirica, dalla novellistica alla cinematografia, dalla narrazione televisiva a quella videoludica, la pop star esiste, è reale, ha una componente fisica, è biologicamente viva. Al mondo Rihanna c'è, è fisicamente visibile. Si può incontrare, si può vedere in spazi della vita concreta. E tuttavia, Rihanna è espressione di una dimensione completamente rappresentativa. Per intenderci, Robyn Rihanna Fenty non è Rihanna, è una parte di Rihanna, non tutto. La pop star Rihanna eccede evidentemente la vita reale della giovane Fenty. La include e la eccede. L'eccedenza alla quale si fa riferimento è la componente rappresentativa. È ciò che non è reale, pur essendo significativo e presente nel mondo. Rihanna, nell'essere pop star, è il prodotto di una costruzione. È il risultato implicativo delle dicotomie analizzate in precedenza. È il risultato che, proprio nel suo essere inclusivo, rompe la dicotomia principale: quella tra realtà e finzione. La pop star Rihanna è puramente rappresentativa, in ogni sua espressione, in ogni sua elaborazione, anche per la stessa Robyn Fenty. A differenza però di un personaggio di serie televisiva o di un cartone animato, Rihanna è reale, condivide il piano della verità fisica, biologica, esistenziale che il mondo quotidiano implica.

La trasfigurazione è quindi davvero completa: contemporaneità di esistenza e non esistenza. La pop star porta a compimento il processo di approdo alla realtà di tutte le forme di produzione rappresentativa messe in atto dall'umanità sin dalle pitture rupestri. Rihanna è una rappresentazione reale, è una significativa corporale. Questa nuova dimensione richiama in qualche modo due diversi momenti storico-culturali. Il primo rimanda all'antica Grecia e alla figura dell'eroe che, con la sua dimensione semi-divina, riusciva a mettere insieme il piano della realtà fisica umana e quella della rappresentatività simbolica divina. Il secondo rimanda al Medievo e

alla figura del pontefice romano. Anche qui i due piani si incrociano: l'uomo fisico è allo stesso tempo il rappresentante della divinità. In lui, tramite il suo corpo, la realtà tocca l'al di là religioso.

La pop star contemporanea si connota comunque come un qualcosa di ulteriore rispetto ai due modelli appena richiamati. Di fronte all'eroe greco ha un evidente ancoraggio alla realtà ("esiste"), che supplisce al carattere finzionale della significatività eroica. Di fronte al pontefice romano la pop star attuale ha il vantaggio di rappresentare un universo di senso immanente che non necessita di un ulteriore compimento (fideistico e redentivo). Rihanna, come pop star, è più dell'eroe greco e del pontefice medievale, perché è contemporaneamente reale e rappresentativa, opera d'arte collettiva e vitale. In più, la dimensione rappresentativa che realizza è immanente, è il mondo stesso della cultura popolare, immediatamente evidente ed esperibile per chiunque.

Da qui, allargando lo sguardo alle innovazioni che l'economia digitale comporta, si dovrebbe poi prendere in considerazione il moltiplicarsi del livelli temporali di esperienza che una realtà rappresentata ovvero una rappresentazione reale, come quella generata dalla pop star Rihanna, produce, tanto rispetto a Robyn Fenty quanto rispetto a ognuno di noi. Ma questa è un'altra riflessione.

Sport

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Articoli/5

Epica e calcio

*La filosofia del goleador**

di Elio Matassi

Abstract: In this article the author analyses the connection between the game of football and epic poetry. Epic poetry is not dead: heroes and anti-heroes still live in the football world. For instance some really famous soccer players as Totti, Zanetti, Del Piero and Maldini are considered real heroes by their fans because they never changed team. Elio Matassi makes a connection between Ettore and Achille, perhaps the heroes of the most famous epic poem, Iliade by Omero, and two contemporary soccer players Totti (as Ettore) and Ibrahimovic (as Achille).

***

Tutti conoscono l'incipit di uno dei classici di G. Lukacs, *Teoria del romanzo*: vi è un rapporto direttamente proporzionale tra il venir meno della compiutezza totalizzante del mondo greco e il graduale estinguersi dell'epica come genere letterario.

Dopo la sua morte acclarata, può risorgere l'epica? Certamente la condizione della nostra contemporaneità radicalizza ulteriormente quel processo che il giovane Lukacs aveva denunciato come 'crisi dell'epica': viviamo in un momento storico totalmente destrutturato, in cui "il firmamento" invocato dal filosofo ungherese per "tracciare la mappa delle vie accessibili", "rischiarandole alla luce delle stelle", è diventato ancor più problematico. La luce sembra essere scomparsa per sempre e, nel suo venir meno, trascina con sé anche il genere epico.

Ciononostante, squarci epici sono oggi ancora ravvisabili, anche se non hanno nulla di letterario. Per esempio, nel mondo dello sport, in particolare del calcio, sono ancora utilizzabili le categorie degli eroi e degli antieroi.

Alcuni grandi giocatori - come Totti (Roma), Zanetti (Inter), Del Piero (Juventus), Maldini (Milan) – sono considerati dai tifosi dei veri "eroi" perché non hanno mai cambiato maglia sportiva, legando la condizione eroica a un'appartenenza 'forte', pregnante, vissuta all'insegna di un totalizzante amore-passione. Dall'altra parte, il contemporaneo antieroe

* L'articolo è la trascrizione, curata da Lucrezia Ercoli, dell'intervento di Elio Matassi al festival *Popsophia* in data 4 luglio 2013, in occasione di un dibattito con José Altafini. Una delle sue ultime apparizioni pubbliche prima della sua improvvisa scomparsa avvenuta il 17 ottobre 2013.

calcistico potrebbe essere colui che fa del cambiamento della maglia il suo stile, la sua cifra professionale, come nel caso esemplare di Ibrahimovic.

Ma forse questa contrapposizione è troppo semplificata: in entrambi i casi a risultare decisivi sono gli ingaggi astronomici di cui questi calciatori usufruiscono, in quanto oggi sia gli eroi che gli antieroi del calcio sono sottoposti alle stesse leggi del sistema-mercato.

Per parlare di epica nel calcio bisogna prima approfondire il significato profondo della dialettica eroica nell'epica antica. Basti pensare nell'*Iliade* a quella tra Achille ed Ettore, ossia – nella penetrante lettura di Rachel Bespaloff – al confronto tragico tra l'eroe "della vendetta" (Achille) e quello della "resistenza" (Ettore).

Ettore paga l'uccisione poco gloriosa di Patroclo, come Achille pagherà la morte e lo scempio del corpo di Ettore. Così commenta il canto XVIII (verso 309): "Ares è imparziale, e uccide chi ha ucciso". Nell'eccitazione della carneficina, anche Ettore cessa di rispettare il codice dell'onore. Insultare calpestando il nemico a terra non gli risulta affatto ripugnante, proprio come al suo acerrimo rivale. Vi è un rigoroso parallelismo tra queste due scene di oltraggio nei confronti dei vinti. Patroclo a Ettore: "La morte è il destino invincibile"; allo stesso modo Ettore predice ad Achille la morte "sopra le porte Scee". La guerra finisce col consumare ogni differenza, umiliando il vincitore, si chiami egli Achille o Ettore, o il vinto, si chiami, ancora, Ettore o Achille.

La dialettica eroe/antieroe passa all'interno dei due protagonisti. Il suo momento supremo è raggiunto nel canto XXIV, quando Priamo si reca da Achille per chiedergli la restituzione del corpo del figlio: "Achille, rispetta i numi, abbi pietà di me, / pensando al padre tuo: ma io son più misero,/ ho patito quanto nessun altro mortale, portare alla bocca la mano dell'uomo che ha ucciso i miei figli!". La regalità di Priamo colpisce Achille: l'eroe della vendetta si trasforma nell'uomo dominato dall'infanzia e dalla morte: "Allora gli prese la mano e scostò piano il vecchio; entrambi pensavano…". È questo il momento più elevato e sublime dell'*Iliade*, quel silenzio assoluto dove – suggerisce con finezza la Bespaloff – "si inabissano il fragore della guerra di Troia, il vociare degli uomini e degli dei, il brontolio del cosmo". Si tratta di un momento di sospensione che redime tutti, sia pure per un istante, perché nel destino irreversibile di Priamo è comunque scritto l'incendio di Troia, in quello di Achille, la freccia di Paride. Un momento di sospensione estatica, in cui il mondo stravolto riesce a ricomporre la propria figura, abolendo nei cuori sofferenti l'orrore di ciò che è tragicamente imminente.

È possibile trasferire questa dialettica così sottile nel mondo del calcio contemporaneo?

Nel calcio esiste, infatti, un bagliore di epicità che accompagna ogni partita: il goal che, squarciando il *contiunuum* prestabilito e cristallizzato dello spazio-tempo, accompagna e ricompone un modello di temporalità totalmente fluida. Il goal è un'imperfezione eroica. Se una partita fosse veramente perfetta, come ricorda Gianni Brera, finirebbe sempre zero a

zero, non esisterebbe quella rottura dello schema che determina la vittoria o la sconfitta.

I goleador, prendiamo i casi esemplari di Totti e Ibrahimovic, pur rispettando le regole del gioco di squadra, riescono in qualche misura a violarle; i campioni entrano in uno schema prestabilito, ma sono capaci anche di trasgredirlo per renderlo "vincente". Comunque anche in questa loro trasgressione le due personalità complessive indicano due prospettive completamente diverse: Totti rappresenta compiutamente l'eroe della "resistenza", il confronto con la figura eroica di Ettore risulta del tutto convincente. Infatti, Totti – che ha rinnovato di recente il suo rapporto con la Roma per altri tre anni – ha giocato sempre con la stessa maglia sin dalle giovanili, la sua dimensione di campione è, in maniera plausibile, analoga a quella di Ettore. Dall'altra parte, invece, Ibrahimovic – che ha militato nelle squadre più diverse – Ajax, Juventus, Inter, Barcellona, Milan, Paris Saint Germain – ha concepito la sua carriera con una serie di strappi laceranti: si pensi solo al fatto che ha militato in squadre che tradizionalmente si detestano, si pensi al passaggio, dopo lo scandalo di calciopoli, dalla Juventus all'Inter, o quello successivo dopo l'esperienza infausta di Barcellona nell'altra squadra milanese il Milan e Ibrahimovic, proprio nella stessa misura di Achille, ha sempre tentato di giustificare queste lacerazioni con il suo desiderio di rivincita rispetto alle squadre che pur aveva abbandonato.

Ne emerge un'idea di creatività simile a quella proposta da Kant nella sua terza Critica, una creatività che si fonda sulla presenza delle regole che vengono contemporaneamente rispettate e violate. L'esperienza calcistica è, quindi, una partecipazione all'atto creativo che si esalta nella eccezionalità del goal. Questi bagliori di epicità interpretati dal campione possono essere chiariti dalla nozione heideggeriana dell'*Evento*.

Il ritorno a un'epica eroica non mediata letterariamente ma scandita da atti, tragedie e momenti di eccezionalità è dunque possibile a patto di non fissare regole, di non costruire codici normativi aprioristici, perché i campioni-eroi o gli eroi-campioni sono figure divenute sempre più problematiche e la filosofia - se è, come ricorda il giovane Lukacs nella prima parte di *Teoria del Romanzo*, citando Novalis, "propriamente nostalgia", ossia "l'impulso a sentirsi ovunque a casa propria" - è l'unica in grado di far luce su tale complessità.

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Articoli/6

La posizione Ultrà: gradinata, nichilismo e mentalità

Con un'analisi dei fatti del 2 Maggio 2014

di Davide Grossi

Articolo sottoposto a peer-review. Ricevuto il 25/11/2014. Accettato il 04/12/2014

Abstract: On the 2nd of May 2014, just before the ending game of Coppa Italia 2013/2014, which was held in Rome, one of the most tragic occurrences in Italian football took place. The media reactions to that day's events are the starting point of this article. The author digs into the Ultra's common laws and relationships with the State in order to demystify the prejudices with whom this and other violent events have been treated by national press and public opinion.

***

Nel corso del campionato di calcio di Serie A 2013/2014 dalle gradinate dello stadio San Paolo di Napoli si levarono cori autodenigratori da parte dei tifosi delle Curve A e B, l'episodio destò non poco scandalo nell'opinione pubblica ma restò incompreso così come resta incompresa la posizione ultras se non la si indaga dall'interno, a partire cioè dai suoi presupposti teorici e dalle sue pratiche concrete. Il significato di tale posizione ci aiuterà forse ad esaminare il tema della violenza nel calcio e ad interpretare i fatti luttuosi della finale di Coppa Italia 2013/2014.

Torniamo dunque al caso dal quale siamo partiti: si gioca Napoli-Sassuolo, accade qualcosa di insolito. Poco prima del fischio d'inizio gli Ultras del Napoli espongono striscioni offensivi nei propri riguardi, intonando cori che solitamente vengono eseguiti dalle tifoserie avversarie come in senso derisorio e offensivo. Dunque i tifosi napoletani si denigrano usando le stesse parole con cui sono diffamati negli stadi più ostili. Dalla Curva B partono cori con le peggiori infamie che un napoletano possa ascoltare. Questo gesto, apparentemente insensato, non è stato ancora correttamente analizzato ma è forse a partire da una indagine circa il suo significato che sarà possibile mettere in luce il significato reale della "posizione ultrà", una posizione altrimenti marginalizzata come violenta e inammissibile ma in verità soltanto incompresa.

Secondo alcuni interpreti, al San Paolo si trattò di una clamorosa reazione alla decisione del giudice sportivo di chiudere la curva del Milan a causa dei cori eseguiti dai tifosi milanisti durante il precedente Milan-Napoli, secondo altri, si trattò di un gesto provocatorio e solidale tra curve. Non

sembra però che nessuno abbia messo in relazione il significato di questo gesto assolutamente unico con ciò che costituisce la duplice essenza della coscienza Ultrà: ciò che gli Ultras chiamano "coerenza" e "mentalità". Senza questi riferimenti è impossibile capire la portata del gesto di domenica 25 Settembre 2013, più in generale, è impossibile capire qualcosa delle tifoserie organizzate.

Mentalità: l'espressione non designa la semplice appartenenza allo stile di vita Ultrà, essa indica il fatto che l'Ultrà ha posto al centro della propria opera la consapevolezza. L'espressione trova riscontro nell'uso che la tradizione filosofica idealistica napoletana ne ha fatto nella seconda metà dell'Ottocento. Con Bertando Spaventa, maestro degli hegeliani d'Italia, prendeva avvio la consuetudine di tradurre il termine tedesco *Selbstständigkeit* con il termine *Mentalità*.

Cos'è la Mentalità dunque? La mentalità è il risultato (e l'inizio) del sapere. Mentalità è l'elemento della realtà come nota, con-saputa. L'espressione ha per l'Ultras un significato puro, essa non ha altro predicato che l'esser in sé e per sé del soggetto, possiede valore in quanto tale. Non ha aggettivi, essa è l'auto-apprendersi dell'Ultras. Farneticazioni? Eppure è secondo questa accezione che l'Ultras intende la Mentalità come regola, come posizione della centralità del tifo rispetto al calcio.

"Coerenza": l'idea che sostiene questo principio consiste nella persuasione che la fede vada testimoniata fino al paradosso. Tale è la disciplina che orienta l'Ultras verso il concetto del proprio compito: egli sarà disposto ad auto-togliersi (offendersi) pur di rispettare il principio di autonomia che determina la Mentalità.

Nei comportamenti del Capo Ultras, sono manifesti questi tratti. Egli offre le spalle al campo per guardare la gradinata che intona il canto in cui si ri-conosce la comunità, il coro diventa allora l'eco della parola che muove verso la curva e dalla curva. Nel campo non avviene alcuno spettacolo, esso è ora l'astratto, la pura idea, un colore, un nome ma quando il coro si rivolge al campo allora, solo allora, incomincia la storia e appare un mondo, la partita. Per questo l'Ultras è ostile al coro per il singolo calciatore, che è nient'altro che idolatria. Egli tiene ferma la verità della maglia, ciò che è comune e che pertanto è l'unica cosa ad avere valore e quindi a meritare sostegno.

Dunque solo in prima istanza l'auto-razzismo del San Paolo rappresentava una reazione ai provvedimenti repressivi con i quali il giudice sportivo aveva sanzionato il Milan. Gli Ultras non intendevano manifestare solidarietà ai milanisti ma affermare la propria libertà come opposizione al tentativo di distinguere il canto dal suo contenuto, che qualcuno possa decidere sopra di esso.

In secondo luogo, ed è questo l'aspetto essenziale, l'Ultras, facendosi carico dell'offesa più ignobile, si portava al di là di qualunque offesa. Ora quel coro nemico diventa segno dell'identità napoletana come affermazione, come valore non più negativo ma positivo. Cantando contro se stesso l'Ultras si porta al di là di se stesso, egli compie il gesto che trascende l'opposizione tra squadre. Il tifoso è ora il concetto stesso del cantare,

dell'offendere, dell'opporre, del tifare. Egli è l'universale, e più che questo. La sua lotta, quella per il diritto al coro e all'odio, è diventata lotta per sé come individualità. Nessuno potrà infatti più cantare "coleroso" e "lavali col fuoco" senza sentire le voci dei napoletani che hanno reso proprie queste bestemmie. Il napoletano non canta più contro quel coro, egli è dentro quel coro. L'odio non può più colpirlo. Perché la curva ha cantato contro di Sé per la giustizia dell'odio. Per la sua legittimità. La curva non accetta l'insulto ma lo afferma, diventa il suo artefice. Dice No a se stesso per dire Sì al proprio opporre, al proprio grido.

Si tratta da ultimo, per l'Ultras, di contrastare la volontà di rendere l'agone calcistico un puro sfondo televisivo. L'idea di base consiste in ciò: che la maglia non veste soltanto i calciatori ma rappresenta una città intera. La città non deve divertirsi allo stadio ma partecipare dell'azione, dell'atto col quale essa incontra le altre nel torneo in cui si riconoscono scontrandosi come coscienze, collettività, identità. Questo è in gioco per l'Ultras nel calcio ed è perché si tratta di una cosa seria che egli si è reso capace della più alta ironia, quella che lo ha fatto abile a distaccarsi finanche dai propri colori pur di affermarli, pur di affermare il modo dell'affermazione: il tifo ultras. Che non è il tifo occasionale, che non è il tifo della pay-tv, del salotto, delle pubblicità. Ma è il tifo dell'abbraccio, del canto, della scrittura, della partecipazione, dell'occhio che tocca, dell'urlo che è vita.

Ecco che i tifosi *per* i colori sono andati *oltre* i colori dimostrando d'esser loro stessi tanto più in alto dei cori razzisti da poterli ripetere, da poterli assumere in sé e quindi superare. Quella Domenica di Settembre i tifosi si portarono oltre il razzismo divenendo davvero indifferenti al razzismo. Quei cori sono ora in loro, non più fuori. Ne sono i padroni. Quale affronto più grande ai milanisti e quale più alta coerenza alla propria idea? L'idea che nessuno può essere discriminato per un motto, per un lazzo, per un coro.

Ben inteso: l'Ultras combatte il razzismo e ha in spregio le infamie dei milanisti ma rispetta l'odio e l'iperbole perché vede ancora dietro gli insulti di Bergamo, Brescia, Terni, Verona, Vicenza, Bari, Roma, l'odio fondamentale e le città in gioco, la dismisura ebbra di violenza: catarsi necessaria della città. Dietro l'odio s'agita lo scontro che mette in ordine; l'appartenenza geografica resta così irriducibile alla semplice preferenza. Ciò in quanto il progetto del calcio moderno è quello di smantellare questa struttura dell'affezione in favore del puro consumo televisivo, di ridurre a spettacolo la lotta e di formare tifosi da salotto spersonalizzati e non radicati nell'identità della propria tifoseria-città. Tutto questo sta dietro l'idea dello stadio come centro commerciale che l'Ultras combatte.

Il calcio moderno ha bisogno di consumatori, non di tifosi, e il progetto di demonizzazione delle curve appartiene alla volontà di rimuovere il residuo agonistico-politico del tifo. Ma il tifoso Ultras sa che è tragico il proprio destino, che il mondo nel quale vive non cambierà in virtù del proprio No, eppure egli canta. Questa la sua legge, il suo comando, l'intima coerenza della mentalità: cantare. E in questo "eppure" risiede la sua passione e la sua

forza. Dal San Paolo un coro più d'ogni altro attesta dell'Ultras quest'etica della violenza non-violenta, più efficace di qualunque provvedimento politicamente corretto: "in un mondo che non ci vuole più, canterò di più, canterò di più". Conserva l'Ultras dell'agonismo antico e delle antiche tragedie i valori più alti: la volontà di supremazia e il canto.

Queste considerazioni ci conducono a Roma, al 2 Maggio 2014, data fatale per il giovane Ciro Esposito colpito a morte da un tifoso romanista nel pre-partita della finale di Coppa Italia tra Napoli e Fiorentina. L'unico fatto degno della massima considerazione quel sabato sera non riguarda affatto quanto accaduto all'interno dello stadio ma fuori ed è il tentato omicidio per mano di un capo ultras romanista con la presumibile collaborazione di un manipolo di complici, di un tifoso del Napoli. Le circostanze che rendono la gravità di questo fatto eccezionale, sono difficili da sottovalutare, bisogna anzi sottolineare con forza alcuni aspetti che possono consentirci di cogliere la portata di questo gesto inaudito. In primo luogo non fu attaccato un Ultras ma un tifoso qualunque, ospite della città che avrebbe dovuto accogliere niente altro che una manifestazione sportiva. In secondo luogo, ed è l'aspetto fondamentale, l'aggressione avvenne a mezzo di un'arma da fuoco. Il mezzo utilizzato non è indifferente non solo perché si tratta di un espediente letale bensì perché fu la prima volta che viene portato un attacco ultras a mezzo di un'arma da fuoco.

Se vogliamo comprendere la gravità di questo fatto occorre mettersi nella prospettiva Ultras. Il mondo Ultras non è il regno della pura animalità ferina, non è il luogo del conflitto permanente, giacché come insegnano i filosofi uno stato permanente di conflitto non potrebbe darsi senza le regole capaci di garantire la continuità del conflitto. Occorre dunque che le parti in causa riconoscano un comune orizzonte di senso all'interno del quale articolare i propri tentativi di prevaricazione. Ciò significa che il mondo Ultras non è senza regole, esso è anzi provvisto di un codice (codice niente affatto assimilabile a quello del crimine organizzato).

Proprio perché elemento di questo mondo è la violenza, la violenza è massimamente ordinata. Bisogna notare che la violenza non è mai fine a se stessa, essa è un mezzo di affermazione delle identità in gioco. Esistono dunque valori condivisi: l'onore, la maglia, la passione, la coerenza e la mentalità che riunisce in uno questi aspetti. Il codice non scritto degli Ultras è quindi composto di norme molto precise a proposito degli scontri, una vera e proprio deontologia della violenza che serve appunto a dispiegarla secondo un criterio di senso, che dunque la sottragga al caso o al puro piacere dell'offesa. Le regole sono ben note a chi appartiene ai gruppi e coloro che non le rispettano pagano con l'esclusione e la cattiva fama. L'onore e il riconoscimento del potere sono aspetti che vanno insieme in questo mondo.

Tra queste regole è bene citarne alcune che ci sono d'aiuto a comprendere la portata dei fatti di Coppa Italia: in primo luogo è fatto divieto assoluto di usare "lame" negli scontri, è ritenuto infatti un "infame" chi dovesse farne uso, in secondo luogo è fatto divieto di compiere atti vandalici a danno delle città o di attaccare tifosi normali nell'ambito degli scontri. Esistono regole

secondarie come quella che prescrive di non colpire un avversario a terra finché non si sia rialzato ed altre simili. Esiste una casistica che chi partecipa della vita di gradinata conosce e che riguarda lo scontro come elemento tra altri elementi della vita Ultras.

Non si tratta qui di legittimare questo modo di operare, di tesserne l'elogio o il biasimo ma di comprendere che dal punto di vista Ultras quanto accaduto a Roma il 2 Maggio è inconcepibile. Furono infatti violate tutte le regole fondamentali ma soprattutto fu messa in pericolo la regola in quanto tale. Un intero mondo quella sera fu messo sottosopra perché non si trattò di una infrazione al regolamento ma di qualcosa che il regolamento non era capace di prevedere: l'uso di un'arma da fuoco cioè la pura volontà di provocare morte. Ciò che rende massimamente grave il gesto è il fatto che a compierlo sia stato un capo ultras avversario (per altro non della tifoseria avversaria in gioco), qualcuno cioè che di quel regolamento doveva essere il garante. Questo il punto: i capi hanno il compito di tutelare il regolamento, essi custodiscono l'etica comune che unifica tutti i gruppi nei valori che essi hanno eletto a guida di una determinata condotta di vita.

Che tale condotta di vita sia discutibile e che uno Stato di diritto non possa tollerare comportamenti violenti di sorta, ciò appare scontato eppure esistono elementi positivi all'interno di questo mondo ostile alla pura spettacolarizzazione del calcio. Ignorarne la portata appare legittimo ma astratto perché intanto tali forze appaiono capaci di valere come parti in causa. Nel contesto parziale di questo discorso, non pare il caso dilungarsi su questo punto, ciò che però importa notare è il disorientamento che i fatti del 2 Maggio hanno procurato non solo negli Ultras del Napoli, che hanno dato prova di alto contegno all'interno dello stadio, ma negli Ultras di tutta Italia.

Occorre dunque chiedere come sia potuto accadere che un uomo proveniente da anni di gradinata abbia sparato rinnegando tutti i valori e i principi di un mondo che mai si era spinto fino a questo punto. Bisogna notare che i gruppi organizzati e le gerarchie svolgono una funzione di ordine essenziale all'interno delle curve dove convergono le frange estreme della società: balordi, esagitati, psicolabili, forze irrazionali il cui volume cresce proporzionalmente al malcontento che la disgregazione sociale reca. Non si tratta di legittimare poteri di fatto ma di comprendere che sedimentazioni di rabbia e malcontento riescono arginabili all'interno di strutture di potere fortemente simbolizzate come le curve.

In questo senso occorre valutare i fatti di sabato sera considerando dal punta di vista Ultras la gravità della rottura del divieto di usare armi da fuoco. Non è difficile comprendere il senso della solidarietà espressa dai tifosi della Fiorentina che sono stati leali fino all'ultimo con i sostenitori biancazzurri o quanto hanno fatto i tifosi della Lazio che hanno ospitato la famiglia di Ciro Esposito, vittima assurda di un gesto che oltrepassa la violenza ammessa dal mondo Ultras. Gli Ultras del Napoli si sono ritrovati letteralmente senza parole, senza più una terra sicura sotto i piedi. Le reazioni sarebbero state di incalcolabile ferocia se quel mondo in realtà non obbedisse a delle regole,

ad un costume comune la cui rottura li lasciava in preda alla compassione e alla tristezza. Tutto ciò in cui essi, così come gli avversari della Fiorentina credevano, è scomparso sotto i colpi efferati della pistola del De Santis. Le ragioni del suo gesto andranno approfondite, sarà la magistratura a farlo, occorrerà comprendere come ha agito, se isolatamente o accompagnato, se premeditando il gesto o meno, se con l'appoggio della Curva Sud o no.

Ma viene il tempo di considerare le conseguenze di quel gesto. Già i valori del mondo Ultras stavano crollando sotto i colpi delle esigenze dell'economia dello sport come spettacolo puro, e gli Ultras sentivano ormai da tempo di appartenere a un mondo estinto. Il 2 Maggio, con il crollo dell'ultima legge, il Dio nel quale credevano è morto. Alcune testate hanno titolato della vittoria degli Ultras sullo Stato. Non potevano interpretare peggio i fatti: Ultras e Stato non hanno dato luogo ad alcuna trattativa quella sera all'Olimpico, l'uno all'altro comunicavano l'orrore, la paura, l'inesorabile constatazione di una sconfitta comune, la sconfitta di tutto ciò che ha la pretesa di valere come senso, valore e legge.

Durante quella finale fu la formalità della legge ad esser travolta, non *una* legge. Se un uomo *in quanto* capo di un gruppo di individui governati da intenti comuni giunge a uccidere in nome di un odio senza altra ragione che il calcio o il municipio e senza il rispetto di alcuna regola, senza neppure lo sforzo di riconoscere nel proprio bersaglio un nemico, allora non si tratta della solita violenza Ultras, ma di qualcosa di nuovo e di più spaventoso, perché imprevedibile oltre che, come ogni atto di violenza, inammissibile.

Lo spirito della gradinata che la mentalità Ultras ha tentato di custodire appare destinato a soccombere sotto la spinta di un nichilismo tanto potente da non essere neppure avvertito come tale perché nascosto dietro la maschera del calcio-spettacolo, dello stadio neutrale, senza odio e senza anima.

Fiction

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Articoli/7

Aristotele U.S.A. e getta

Il sale delle merci, le nuove serie tv e lo spettacolo della società

di Tommaso Ariemma

Articolo sottoposto a peer-review. Riceovuto il 07/11/2014. Accettato il 22/11/2014

Abstract: Starting from a manifestation of contemporary beauty, this case study proposes a critical analysis of the media societies, spotted in the new American TV series. After seeing the Aristotelian principles of narration used by the American cultural industry, we also find a new way of understanding narration, in the more specific 'serial storytelling', with interesting effects on the spectators' engagement.

***

1. L'ultima fase della storia della bellezza

In una scena del film *American Beauty* (regia di Sam Mendes, 1999), due giovani protagonisti ammirano il video di un sacchetto di plastica che, mosso dal vento, sembra danzare per strada. Uno dei ragazzi sottolinea la grande bellezza di quel momento, che ha colto e prontamente filmato, estremamente casuale e necessario al tempo stesso.

Questo tipo di bellezza non ha niente a che fare con i canoni della bellezza europea, legati a misure e proporzioni, e sembra richiamare, fin dal titolo del film (che pure si presta a molteplici interpretazioni), quella *bellezza americana* citata all'interno del celebre romanzo di Milan Kundera *L'insostenibile leggerezza dell'essere*. Nel romanzo di Kundera, infatti, due dei protagonisti, in giro per il mondo, si soffermano sulla bellezza di New York, ovvero sulla bellezza americana:

> Forme in sé brutte si trovano per caso, senza un piano, in ambienti così incredibili che di colpo brillano di una poesia magica. [...] Si potrebbe anche dire: la bellezza per errore. Prima di scomparire definitivamente dal mondo, la bellezza esisterà ancora un poco per errore. La bellezza per errore è l'ultima fase della storia della bellezza. [...] Forse la bellezza inintenzionale di New York è molto più ricca e variegata della bellezza troppo severa e troppo composta di un progetto umano. Ma non è più la bellezza europea. È un mondo estraneo.[1]

[1] M. Kundera, *L'insostenbile leggerezza dell'essere*, trad. it. di A. Barbato, Milano 1989, p. 115.

La bellezza americana, ultima fase della storia della bellezza, dovrebbe allora essere la bellezza dettata dal caso, imprevedibile? Proprio il film di Sam Mendes ci direbbe, con sorpresa, il contrario. La bellezza *appare* casuale, infatti, ai protagonisti, ma è posta all'interno di un film, dunque rientra in una *precisa* disposizione narrativa. C'è, pertanto, una bellezza americana dello *spettacolo* che, all'interno della storia della bellezza fatta pronunciare da Kundera nel suo romanzo, succede a quella 'non intenzionale'. Nonostante questa bellezza ulteriore sia progettata e posta all'interno di uno spettacolo (il film *American Beauty*), essa continua a essere, tuttavia, una bellezza *per errore*. L'errore, questa volta, consiste nell'aver avanzato una narrazione che infrange i criteri narrativi stabiliti da Aristotele, tenuti in grande considerazione dall'industria cinematografica statunitense. Piuttosto che sulla trama, ci si sofferma di più sulla visione: delle cose, degli ambienti, delle scelte. Elementi tenuti sempre in secondo piano rispetto allo stile hollywoodiano, caratterizzato dal ritmato succerdersi di azioni di personaggi sempre troppo rinchiusi nei loro ruoli.

Con la fine degli anni Novanta, comincia a vedere la luce una nuova estetica dello spettacolo americano, caratterizzata proprio da questa bellezza per errore e portata avanti soprattutto dalla nuova serialità televisiva. Quando gli spettatori della pluripremiata serie tv *Breaking Bad* guardano i primi minuti della sua prima puntata, non vedono altro che la danza di un paio di pantaloni che svolazzano nell'aria, sopra un deserto, travolti da un camper. «In principio sono le immagini, prima bellissime, poi spiazzanti»[2].

2. Il paradosso della 'società dello spettacolo' e il sale delle merci

Mi piacerebbe portare alla vostra attenzione, a questo punto, un paradosso. Un paradosso che potremmo chiamare *paradosso della società dello spettacolo*. Benché, infatti, almeno a partire dal famoso testo di Guy Debord[3], la nostra società sia stata individuata come 'la società dello spettacolo', in realtà la centralità dello spettacolo ha fatto la sua comparsa solo di recente.

Se c'è un testo di culto, che dagli anni Sessanta non ha mai smesso di essere tale, è proprio *La società dello spettacolo* di Debord. Teorico del situazionismo e personalità inclassificabile, Debord ha marchiato a fuoco, con questa espressione, la nostra società. Anche se sono in molti a rimproverargli qualche ingenuità o semplificazione nelle analisi, la quasi totalità degli interpreti e dei critici concorda sul fatto che il bersaglio è stato centrato, anche se la forza del colpo sferrato lascia a desiderare.

Nelle sue pagine si condanna il dominio dello spettacolo e dello spettacolare, il ruolo svolto dalle immagini come principale produzione della nostra società, per narcotizzare il più possibile la mente delle persone e soppiantare la verà realtà con un surrogato falso e peccaminoso.

[2] A. Sepinwall, *Telerivoluzione*, trad. it. di I. Annoni, Milano 2014, p. 419.
[3] Cfr. G. Debord, *La società dello spettacolo*, Milano 2002.

A costo di risultare blasfemi, vogliamo qui sostenere, invece, che la forza dello spettacolo nella nostra società è possibile registrarla solo di recente. E che non si tratta di una forza oscura, bensì di una forza emancipatrice. Ciò che ha dominato in questi anni è stato piuttosto una trama, il potere del raccontare e del raccontarcela. Se c'è mai stato 'spettacolo', è stato sempre subordinato a una storia, a un intreccio. Il potere ha conquistato il suo consenso non semplicemente a colpi di immagini, quanto piuttosto a colpi di storie e di *script*, di racconti e *storytelling* mirati. Una situazione, soprattutto a partire dagli anni Novanta, così fotografata da Christian Salmon:

> Presa nella "morsa" di un tempo sospeso, la generazione che entrava nell'età adulta si ritrovava in una situazione di imponderabilità narrativa. [...] La moltiplicazione delle piccole narrazioni nel campo della vita sociale contribuiva come piccoli fiumi alla nascita del *mainstream* e dello *storytelling*, il cui corso non cessa di gonfiarsi lungo tutto il corso degli anni Novanta, fino a irrigare la gestione delle imprese, il marketing, la comunicazione politica, la terapia, il diritto, la formazione o l'allenamento dei militari... Questi usi strumentali del racconto, lungi dall'essere un rimedio, non fanno altro che sottolineare il sintomo principale di fine secolo: l'assenza o l'impossibilità del racconto.[4]

Per comprendere fino in fondo ciò che sostiene Salmon, a questa sintesi va aggiunta l'amara constatazione del sociologo Richard Sennett sulle conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale: «La cultura creata dal nuovo ordine – sostiene Sennett – disturba profondamente l'organizzazione della vita. [...] Il problema con cui dobbiamo fare i conti è quello di organizzare adesso le storie delle nostre vite all'interno del capitalismo che ci prepara solo ad andare alla deriva»[5]. La flessibilità e la precarietà sul piano lavorativo *unite* all'aumento esponenziale di strumenti per raccontare e raccontarsi (Facebook, i blog), intensificano a tal punto la domanda di storie, da rendere queste ultime *il sale* delle merci. Come è stato osservato, invece, con entusiasmo a tal proposito, soprattutto dal punto di vista del business: «Le persone smetterano di definire sé stesse in maniera così forte attraverso i beni materiali, poiché aumenterà il loro interesse nei sentimenti suscitati dalle storie. Il mercato delle storie nel ventunesimo secolo sarà imponente, molte compagnie cresceranno, ed entrando in questo business, diventeranno globali»[6].

Da un certo punto di vista la strategia è geniale: la merce, ossia quella realtà sociale, mai riducibile a semplice oggetto e che per Marx strategicamente occulta la sua storia (dove è stata fatta, a quali condizioni, etc.), adesso esibisce delle storie come proprio valore aggiunto. Una storia lava l'altra, si potrebbe dire.

La tesi più celebre del libro di Debord, secondo cui la società dello spettacolo sarebbe un rapporto sociale tra individui *mediato da immagini*,

[4] C. Salmon, *Kate Moss Machine*, trad. it. di F. La Rocca e A. Rafele, Milano 2010, p. 33.
[5] R. Sennett, *L'uomo flessibile*, trad. it. Di M. Tavosanis, Milano 2009, p. 118.
[6] Cfr. A. Hiltunen, *Aristotele a Hollywood*, trad. it. di I. Guida, Roma 2011, p. 13.

trascura totalmente il legante propulsivo di trame, storie, ossia dei miti. Quello della "società dello spettacolo" è, a sua volta, uno di questi miti.

La nostra società ne produce continuamente di nuovi. Le immagini, ripetto alla costruzione del mito, del *plot,* dell'intreccio, sono solo uno strumento di cui questa costruzione si serve. È, tale costruzione narrativa, presente in ogni strategia di influenza e diffusione: studiando, qualche anno fa, il fenomeno della diffusione della chirurgia estetica, ho potuto constatare come il flusso immagini sia solo il braccio armato di una strategia retorica, sostanzialmente narrativa. Il problema non era l'immagine, ma la retorica, i principi ai quali doveva sottostare, il racconto che l'accompagnava[7].

La nostra epoca, insomma, ha, come le altre che l'hanno preceduta, seguito i principi di Aristotele e in particolare quanto scritto nella sua *Poetica*. Secondo Umberto Eco, proprio in questa opera, Aristotele farebbe finta di parlare della tragedia classica, per consegnarci in realtà i principi del narrare. Principi particolarmente seguiti nel nostro secolo dato che ci si è accorti che «raccontare, e ascoltar racconti, è una funzione biologica. Non ci si sottrae facilmente al fascino degli intrecci allo stato puro»[8]. Inoltre, continua Eco, è certo che la *Poetica* «con la sua insistenza sulle leggi dell'intreccio, si trova particolarmente adatta a descrivere le strategie dei mass media. [...] Se raccontare storie è funzione biologica, di questa biologia della narratività Aristotele aveva già capito quanto occorreva. I mass media non sono contrari alle nostre tendenze biologiche, anzi, li si potrebbe accusare di essere umani, troppo umani»[9].

3. Oltrepassare Aristotele: il contributo delle nuove serie tv

Finora, proprio per ciò che riguarda la produzione dello spettacolo, ci si è affidati dunque a una guida millenaria: le regole dettate da Aristotele, soprattutto nella sua *Poetica*. E cosa sostiene il filosofo greco in questo celebre testo? In primo luogo, stabilisce delle priorità in merito alla composizione di ciò che riteneva essere l'opera d'arte più potente della sua epoca: la tragedia.

Al primo posto, secondo Aristotele, c'è l'unità della trama e solo all'ultimo posto c'è la produzione dello spettacolo vero e proprio. Il ruolo dello scenografo, ovvero di chi si occupa di colpire e stimolare la visione, è secondario se non del tutto superficiale. Secondo Aristotele, infatti, il testo della tragedia *Edipo Re* era perfetto, perché poteva mantenere la sua presa sul pubblico anche senza essere messo in scena[10].

Lo spettacolo, la messa in scena, sono stati sempre schiacciati dal primato della narrazione. Almeno fino a oggi. Di recente, infatti, la nuova serialità televisiva, soprattutto statunitense, ha preso le distanze proprio

[7] Cfr. T. Ariemma, *Contro la falsa bellezza. Filosofia della chirurgia estetica*, Genova 2010.
[8] U. Eco, *Sulla letteratura*, Milano 2002, p. 264.
[9] *Ivi*, p. 267.
[10] Cfr. il celebre capitolo VI della *Poetica*, trad. it. di G. Paduano, Roma-Bari 1998, pp. 13-17.

dai principi aristotelici che tanta fortuna hanno dato ai *blockbusters* hollywoodiani e non solo[11].

Queste serie televisive ci insegnano che si può andare oltre e contro Aristotele, senza per questo esssere ingenuamente antiaristotelici. Anzi, bisognerebbe ribadire – per parafrasare un'acuta considerazione di Deleuze (riferita però a Platone) – che Aristotele è insuperabile e che bisogna piuttosto cercare all'interno delle sue opere, quasi si trattasse di una guerriglia, degli elementi non aristotelici per sovvertire le sue gerarchie e fare altro.

Non bisogna, pertanto, semplicemente abbandonare la trama o la narrazione, ma far "salire" al suo livello gli elementi che Aristotele considerava secondari: i caratteri dei personaggi, il pensiero, l'espressione linguistica, la musica e la scena visiva.

Così dichiara, infatti, Vince Gilligan, creatore della serie *Breaking Bad* e fermo sostenitore del superamento del primato della narrazione: «Tutto quello che so oggi di questo lavoro lo devo ai sei anni passati a *X-Files* accanto a Chris Carter[...]. *Breaking Bad* esiste grazie a *X-Files*, e anche la sua struttura narrativa in cinque atti e l'importanza data all'aspetto visivo discendono da lì. Infatti Carter dava – ed era tra i pochi, vent'anni fa – più rilevanza all'aspetto visivo che alla narrazione. Mostrare più che raccontare: negli anni Novanta era un concetto radicale. La tv non offre molto tempo per le riprese e ci si concentra sulla storia, ma io ho fatto tesoro di questa filosofia e l'ho applicata a *Breaking Bad*»[12].

Altri elementi che Aristotele riteneva secondari rispetto alla trama, come i caratteri dei personaggi o l'espressione linguistica, guadagnano, dunque, una posizione centrale. Proprio in *Breaking Bad* il protagonista Walter White porta sullo schermo tutta la potenza di un carattere (ciò che i greci chiamavano *ethos*): ovvero un soggetto lacerato e definito dalla sue scelte, scelte spesso radicali e spiazzanti. È un professore di chimica alle superiori che, dopo la diagnosi di tumore polmonare, decide di cucinare metanfetamine per poter sostenere economicamente la famiglia dopo la sua morte. I "buoni" propositi non gli eviteranno, però, di diventare malvagio e spietato. Tutt'altra cosa rispetto al personaggio di plastica di tanta produzione statunitense!

Come ultimo esempio, e con riferimento all'Italia, va segnalata l'importanza data invece alla *lexis*, ovvero all'espressione linguistica, su cui ha fatto leva la produzione seriale più vicina alle nuove serie tv statunitensi: *Gomorra-La Serie* (2014). Al punto da generare, dopo la prima stagione, la serie di video comici, di grande successo popolare, ideati da TheJackal: *Gli effetti di Gomorra-La Serie sulla gente*. In questi video, i due attori protagonisti citano, sganciandole vistosamente e comicamente dalla trama, numerose battute della serie. Molti spettatori, addirittura, hanno visto solo i video di TheJackal, mostrando così, implicitamente, un dominio della *lexis*, dell'espressione linguistica, sulla trama originale.

[11] Cfr. A. Hiltunen, *Aristotele a Hollywood*, cit.
[12] *Vince Gilligan: "Da X-Files a Breaking Bad, ecco i segreti del successo delle nostre serie tv"*, «La Repubblica», 16/10/2013.

4.Dickens a Hollywood: lo spettacolo della società

La messa in discussione del canone aristotelico della narrazione è coincisa – quasi si trattasse di un'attestazione di tale messa in discussione – con l'individuazione incessante, esplicita e implicita, dello scrittore Charles Dickens come riferimento per lo stile narrativo e non solo, ovvero dello scrittore che più di tutti ha rappresentato la perfetta combinazione di serialità e depotenziamento della trama rispetto ai caratteri dei personaggi e altro[13]. A proposito del suo primo grande romanzo, *Il circolo Pickwick*, uscito a puntate secondo la tradizione del *feuilleton*, Gilbert K. Chesterton ha scritto:

> Il *Circolo Pickwick* non è di sicuro un buon romanzo, come però non è neppure un cattivo romanzo, semplicemente perché non è un romanzo. Da un cero punto di vista è opera più nobile del romanzo, perché nessun romanzo fornito di normale intreccio e conclusione potrebbe irradiare una tale sensazione di perenne giovinezza, quasi l'impressione che gli dei se ne vadano a zonzo per l'Inghilterra. Non è un romanzo, perché tutti i romanzi hanno una fine, mentre il Pickwick, propriamente parlando non ce l'ha: partecipa della natura degli angeli.[14]

La cosa che stupisce, e che dovrebbe attirare l'attenzione degli studiosi del fenomeno, è il riferimento quasi esclusivo a Dickens da parte della nuova serialità televisiva. Molti altri autori ottocenteschi si sono cimentati con il romanzo a puntate, eppure solo Dickens viene costantemente citato e omaggiato all'interno delle stessa narrazione o da autori e critici. Perché?

Da *Lost* a *House of Cards*, da *Mad Men* a *Masters of Sex*, non si fa altro che indicare come unico riferimento lo scrittore Charles Dickens. Alla cerimonia degli Emmy 2014, gli oscar delle serie tv, è ancora una volta lo scrittore, e solo lui, ad essere indicato come riferimento "nobile" della nuova serialità. L'ultimo richiamo, in ordine di tempo, è di Elwood Reid, creatore della seria televisiva *The Bridge*: «Lavoriamo su un modello che ci permette di fare quello che hanno fatto benissimo i romanzi: raccontare storie lunghe, con dei personaggi solidi e una parabola drammatica. Dickens sapeva farlo bene. Siamo tornati a quello stile»[15].

Il motivo di tanta esclusività è presto detto: Dickens non mirava alla trama, ma ai caratteri dei personaggi e alla loro evoluzione, come pure a tutti gli altri elementi ritenuti da Aristotele secondari per l'unità della narrazione.

Oggi i critici meno attenti e i teorici della serialità più superficiali parlano di "grande narrazione" (e addirittura di un ritorno della centralità del *plot*, della trama) a proposito delle nuove serie tv, rimuovendo, o non pensando fino in fondo, proprio il riferimento a Dickens, ovvero allo scrittore celebre

[13] Per un approfondimento dell'estetica del seriale con riferimento a Dickens, ci permettiamo di rinviare ai capitoli III e IV di T. Ariemma, *Sul filo del rasoio. Estetica e filosofia del taglio*, Roma 2014.
[14] G. K. Chesterton, *L'incantevole Pickwick,* in C. Dickens, *Il Circolo Pickwick*, Roma 2012, p. 19.
[15] E. Reid, *L'età dell'oro dei teleromanzi*, «Internazionale», 3/9 ottobre 2014, p. 95.

soprattutto per il dibattito che scatenò intorno alla composizione delle sue storie. Come ha giustamente ricordato Jennifer Hayward in un suo studio[16], i critici dell'epoca rimproveravano a Dickens di non badare molto all'unità della trama e di concentrarsi su elementi secondari, come le anticipazioni, l'approfondimento dei personaggi e un vero e proprio gusto per il taglio narrativo seriale. Se si prende ora la serie televisiva *Lost* e la composizione barocca della sua trama, si può certamente comprendere quanto rilevato: «Le preoccupazioni dei critici di Dickens nel diciannovesimo secolo suonano molto simili a quelle dei critici del ventunesimo secolo che parlano di *Lost*»[17].

In un'intervista recente, Brian K. Vaughan, fumettista e pluripremiato sceneggiatore statunitense, autore, tra l'altro, di 12 episodi di *Lost*, dichiara: «Credo che si parta sempre dai personaggi. Se il personaggio è convincente, se il lettore se ne innamora, il *plot* nascerà da solo. Se il personaggio affascina, anche se starà seduto a bere in cucina, comunque catturerà il lettore. Prima vengono i personaggi. Il *plot* nasce da ciò che esce fuori spontaneamente dai personaggi»[18].

Queste narrazioni in difetto o infette, ovvero non aristotelicamente compiute, generano qualcosa di sorprendente. All'epoca di Dickens, un coinvolgimento insolito delle fasce popolari alle storie: anche chi non sapeva né leggere, né scrivere accorreva alle letture che lo scrittore teneva in prima persona. Nell'epoca di Internet, dei cosiddetti *individual media*[19] come tablet e smartphone, la nuova serialità televisiva punta tutto sul coinvolgimento e su modalità alternative di visione (sganciate dall'appuntamento classico delle vecchie serie tv) e partecipazione. Si prenda come esempio lo sviluppo di una *Lostpedia,* tutta costruita dal pubblico di *Lost*.

I cantori della "società dello spettacolo" non riescono a meravigliarsi di questa cosa altamente improbabile, visto le spinte individualiste della nostra tecnologia più recente, e davvero spettacolare: non la società dello spettacolo, ma lo spettacolo della società.

---

[16] Cfr. J. Hayward, *Consuming Passions: Active Audience and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*, Lexington 1997.
[17] H. Jenkins, S. Ford, J. Green, *Spreadable media. I media tra condivisione, circolazione, partecipazione*, Rimini 2013, p. 142.
[18] *"Il fumetto è la mia religione". Intervista a Brian K. Vaugan*, «Fumettologica», 4/11/2014, www.fumettologica.it/
[19] Su questo concetto cfr. G. Pedullà, *In piena luce. I nuovi spettatori e il sistema delle arti*, Milano 2008.

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Articoli/8

Downton Abbey *o della Bellezza perduta*

di Cesare Catà

Articolo sottoposto a peer-review. Ricevuto il 19/11/2014. Accettato il 02/12/2014

Abstract: In "Downton Abbey" the crisis from which our contemporary paradigm was born is completely redefined. Moving from Jung analysis, the author points out how the success of this show can be explained for its function as an archetype for the audience. Through presenting the values and social dynamics of England's society in the period covering the First World War, as a fairy tale or a myth would do, Downton Abbey tells us about the lost essence of our civilization.

***

I live with bread like you, feel want,
Taste grief, need friends: subjected thus,
How can you say to me, I am a king?
(Shakespeare, *Richard II)*

I'm going upstairs to take off my hat.
(Lady Mary Josephine Crawley di Grantham)

Le fiction televisive possono sottendere, come vari studi in ambito "pop-filosofico" hanno mostrato negli ultimi anni, una fenomenologia del pubblico dai vasti significati culturali, speculativi e psico-sociali. É come se le fiction, queste micro-mitologie del contemporaneo, fossero in grado di rivelare lo *Zeitgeist*, lo spirito di un'epoca, tramite la loro capacità di toccare corde archetipiche nell'anima degli spettatori della comunità globale. In questo senso, il successo di *Downton Abbey*, *period drama* di ambientazione edoardiana ideato e sceneggiato dallo scrittore Julian Fellowes, conduce a riflessioni di grande interesse, proprio in quanto rimanda ad aspetti essenziali della strana, complessa età che oggi siamo chiamati a vivere.

Una folla incantata di 120 milioni di persone in 220 nazioni - dicono i dati - compone il pubblico di *Downton Abbey*, facendo di questo sceneggiato il più seguito *period drama* di tutti i tempi. Serie in costume trasmessa sulla rete britannica ITV e di cui è attualmente in onda la quinta stagione, questo prodotto televisivo ha riscontrato una tale risposta di pubblico senza precedenti, alla quale fa da contraltare un altrettanto sostanziale consenso della critica, come testimoniano i vari Golden Globe e Emmy Award ricevuti dalla fiction.

Le ragioni di un tale apprezzamento possono senza dubbio ravvisarsi nella bellezza formale di questa serie, che recentemente uno studio della Bournemouth University ha descritto come il prodotto televisivo seriale più vicino alla perfezione degli anni Duemila. Tuttavia, oltre che a ragioni formali, il successo di *Downton Abbey* si connette anche a motivazioni concettuali più profonde, che mettono in gioco quelle corde archetipiche che le fiction, al pari di miti e fiabe, toccano con le loro narrazioni. In particolare, la questione che si pone al centro di *Downton Abbey* è anzitutto quella che concerne la rigida definizione di una società basata su imperiture e ferree modalità comportamentali e civiche, in cui la società è gerarchicamente divisa in ruoli tra *commoners* e *peerage*, tra cittadini e nobiltà, trovando la loro fonte ultima nella inviolabilità sacrale del sovrano. L'idea di *kingship*, di regalità, è infatti direttamente connessa, nella cultura britannica, al concetto di *kinship*, i legami di parentela, intesi come un rimando mistico e ieratico che connette le creature a un'essenza divina, a partire dallo *status* del re concepito come *imago Dei*.

Le vicende narrate da *Downton Abbey* mostrano questo volto perduto dell'Inghilterra e dell'Europa, concentrandosi proprio in quel momento di crisi storico-antropologica che corre dagli anni della Prima Guerra mondiale sino al secondo Dopoguerra, periodo nel quale ebbe a consumarsi la metamorfosi collettiva da un mondo fondato sulla impeccabilità di gesti e ruoli sociali sacrali, a una realtà liquida, relativa, in cui l'uomo non è definito né dall'appartenenza mistica a un regno, né da una struttura ontologica in cui i singoli individui si inseriscono, bensì dalla coscienza e dalla volontà proprie di ognuno.

È esattamente su questo versante che occorre cercare le ragioni filosofiche e culturali collegate a *Downton Abbey*. Se infatti le fiction svolgono nel nostro tempo il ruolo che, come ebbe a mostrare Jung, miti e racconti folklorici possedettero nelle società arcaiche, ciò significa che ogni successo di *audience* e critica da parte dei prodotti seriali televisivi tradisce il rimando a specifici elementi archetipici della mentalità collettiva contemporanea.

Con *Downton Abbey*, siamo di fronte al ritorno di contenuti culturali latenti che hanno subito una rimozione collettiva. Infatti, il racconto di una crisi storico-civica epocale, come quella che si consuma nelle stagioni di *Downton Abbey*, porta con sé altresì a fare i conti con un passato che è stato rimosso nell'inconscio collettivo della società, società che ha sempre dichiarato a se stessa come l'esito di tale crisi fosse il compimento di una positiva emancipazione antropologica. Tuttavia - parafrasando Pasolini in tutt'altro contesto dal suo - i concetti di progresso e sviluppo non sono sempre sovrapponibili *sic et simpliciter*.

In un processo di formazione individuale, l'ego rimuove nell'inconscio quanto non può essere accettato dal super-io per la propria definizione identitaria, lasciando così che quei significati rimossi si esprimano sotto nuova forma: sublimata, nevrotica, simbolica o onirica; similmente la collettività, definendo in seguito a una crisi un suo rinnovato volto, confina

nell'inconscio collettivo numerosi significati perduti, prezzo e sacrificio della sua "evoluzione". Ma si tratta proprio di quei significati che la narrazione popolare richiama a galla - poiché è nel racconto mitico-fiabesco che maggiormente prende voce l'inconscio collettivo. Miti e fiabe in questo senso sono per una collettività, come insegna ancora Jung, esattamente ciò che i sogni sono per un singolo soggetto: la via regia per l'ingresso all'inconscio, per l'espressione di ineffabili contenuti latenti.

Downton Abbey è, in questo preciso senso, l'anamnesi di un tempo perduto, il mostrarsi di un volto rimosso che la società del Duemila ritrova nelle raffinate narrazioni della serie. La forza di *Downton Abbey*, come prodotto televisivo, non risiede infatti soltanto in una sceneggiatura magnifica, composta in un sublime inglese in cui ogni personaggio, come nel teatro shakespeariano, utilizza un preciso e caratterizzante codice linguistico-comunicativo; non soltanto in una regia impeccabile che con maestria narrativa rapisce lo spettatore con sofisticata semplicità; non esclusivamente in prestazioni attoriali di massimo livello, improntante a quella studiatissima immediatezza comunicativa che nella tradizione inglese si è affermata, prima sul palco e poi sullo schermo, sin dall'età elisabettiana, tramite la capacità di rendere il reale con un procedimento recitativo anti-mimetico; non semplicemente in un'ambientazione storica attenta ai minimi dettagli, dagli abiti alle gestualità, dalle espressioni vernacolari, al cibo, ai gusti culturali dell'epoca; né soltanto nella bellezza della location prescelta – *Downton Abbey* presenta un elemento narrativo che potremmo definire senza precedenti, culturalmente nuovo, e che infatti ha generato, in Inghilterra e in USA, un vasto dibattito, ovvero: nel mostrare uno spaccato fondamentale della società britannica tra il 1912 e gli anni Quaranta, nell'analizzare la crisi che, con la Prima Guerra Mondiale, ha cambiato per sempre l'Occidente, la struttura di quella società antica, rigidamente divisa tra l'aristocratica "*upper class*" e la "*working class*" dei lavoratori, tra il mondo *upstairs* e quello *downstairs*, non è descritta come l'inferno; e gli aristocratici non sono né mefistofelici ubriaconi, né sadici idioti, né tiranni pervertiti (messaggio veicolato da innumerevoli altre serie in costume, come *Brideshed Revisted, Downtairs Upstairs, Easy Virtue*); bensì uomini e donne dotati di intelligenza e cultura, fallibili, ma fondamentalmente ammirevoli nei loro gesti, nella loro educazione e nel loro essere, i quali creano un rapporto virtuoso – pur tra le mille tribolazioni e falle di un tale sistema – con le classi subalterne.

Il risultato che ne scaturisce è, forse per la prima volta, la visione di un mondo premoderno fitto di difetti e brutture, ma parimenti di virtù e bellezza. E questo non perché la serie porti con sé una concezione grettamente elitaria della società (l'ideatore Julian Fellowes è, tra l'altro, un cattolico vicino all'ambiente dei Tory), bensì perché, al realismo storico, si accompagna un equilibrio ideologico mai visto prima sullo schermo, libero da uno dei dogmi fondamentali del nostro tempo, ovvero l'idea secondo cui l'epoca contemporanea che noi viviamo, avendo azzerato ogni regola comportamentale, ogni significato della nobiltà, ogni differenza sociale, sia

preferibile al "vecchio mondo" fatto di una ritualità ineludibile nei rapporti umani, nei codici linguistici e comportamentali, negli atteggiamenti e nei pensieri. Così, la crisi da cui nasce la nostra epoca - la "rimozione collettiva", per così dire, implicita nel sorgere della post-Modernità - viene, in *Downton Abbey*, del tutto ripensata. Richiamata a galla, non diversamente da come il lavoro onirico potrebbe fare all'interno della psiche di un singolo soggetto.

Come fiction, *Downton Abbey* può dunque essere intesa, al pari di molti miti, come un racconto delle origini. Una cosmologia. Tuttavia, nel caso specifico, trattasi di una cosmologia che non descrive l'instaurarsi di un *cosmos*, di un ordine, bensì il suo disfacimento: la fine del *cosmos* in virtù del quale la società era aristocraticamente suddivisa in classe nobiliare e cittadina, e strutturata secondo eterne regole di etica civico-comportamentale. In questo preciso senso, *Downton Abbey* è la cronaca di una apocalisse. E ogni "apocalisse", come l'etimologia del termine suggerisce, è non altro che il "disvelarsi" di qualcosa, il primigenio mostrarsi di un mondo nuovo. In questo caso, quello che si disvela è il mondo dell'età contemporanea sorto sulle ceneri - fisiche, oltre che filosofico-culturali - del vecchio mondo bruciato nella Prima (e poi nella Seconda) Guerra Mondiale.

Le vite dei membri della famiglia Crawley si intrecciano a quelle dei loro numerosi domestici, mostrandone dolori e amori, tragedie e gioie. *Main character* è Sua Signoria Lord Robert di Grantham, interpretato da un superbo Hugh Bonneville, personaggio in cui si incarnano splendori e limiti dell'antica classe dirigente dei Lords; il Conte vede sfaldarsi, di fronte ai propri occhi e concretamente nelle dinamiche della sua vita personale e familiare, l'universo di riferimento in cui è nato. Fino alla Quarta serie, a partire dalla quale lo osserviamo smarrito, come un eroe dal sapore shakespeariano, in un mondo che più non comprende e che più non lo ricomprende.

Gioiello e fulcro della serie, da un punto di vista sia recitativo che di efficacia televisiva, è l'interpretazione che Maggie Smith offre nel ruolo di Violet, la Contessa Madre, icona splendida dell'antica aristocrazia inglese. Seguendo lo schema ermeneutico classico, sarebbe stato automatico (e tecnicamente semplice, nella sceneggiatura) rendere questo personaggio come una spregevole e mefistofelica "vecchia", simbolo di un mondo in disfacimento che si oppone allo slancio di libertà delle nuove generazioni e di un sistema che trionfalmente sta per avere la meglio; invece, Violet è un personaggio che lo spettatore non può non ammirare e amare in modo simpatetico, persino per la sua grettezza, per il suo radicatissimo, quasi ontologico snobismo, che si comprende essere non una mera posa *posh* dettata da una supposta superiorità personale, bensì una vera e propria attitudine dettata dall'essere al mondo secondo i dettami della *peerage*, il principio della nobiltà.

La questione della nobiltà è, in effetti, al centro della serie: sia dal punto di vista di coloro che ne patiscono la crisi, sia dal punto di vista di coloro che riescono a trovare maggiori opportunità umane ed esistenziali in

seguito al ridimensionamento del potere e del significato dell'aristocrazia dopo la Prima Guerra Mondiale.

Quella che la serie propone non è una semplice e a-problematica suddivisione tra servitù e padroni; l'universo *upstairs* e l'universo *downstairs* sono intimamente connessi, e non meramente contrapposti, elementi di un organismo che può funzionare o meno, a seconda dei suoi interpreti, ma che non si rivela essere malvagio e malfunzionante in sé - il che conduce a vedere non soltanto quanto di buono la *krisis* che sfalda la nobiltà ha portato, ma anche quanto in tale crisi vi sia di terribile e di negativo.

Lo sfaldarsi dell'antico ordine, così come è raccontato dalla serie, non significa una rivincita dei servitori sui padroni, ma un abisso storico in cui tutti cadono. Riprova di ciò è il fatto che il personaggio più politicamente intransigente della serie, il più *conservative* nei suoi pensieri e nelle sue attitudini, non sia un nobile, bensì Mr. Carson, maggiordomo della tenuta, interpretato da un bravissimo Jim Carter. Egli ripete a più riprese come il mondo moderno, con le sue innovazioni, sia venuto a portare la fine della tradizione, di quel *cosmos* in cui, tanto teologicamente che politicamente, a un essere umano spetta un ruolo definito nell'universo che egli è chiamato, secondo le sue capacità, a dover interpretare. È infatti un'idea squisitamente moderna, quella secondo cui la felicità di un individuo sia commisurata alla quantità della sua libertà, e che un uomo sia tanto più degno, quanto più decide del proprio destino. *Downton Abbey* racconta un modo umano in cui tale idea ancora non è venuta ad affermarsi come principio universale indiscutibile. Alcuni personaggi lo faranno proprio; altri (come il maggiordomo Carson) vi si opporranno strenuamente.

Siamo così posti, come spettatori, di fronte alla necessità problematica di prendere posizione di fronte a questioni fondamentali dei nostri tempi: cosa significa e che valore possiede l'ostracismo sociale? Qual è la condizione migliore per una donna all'interno della società, per valorizzarne le attitudini e la femminilità? Deve esistere un concetto inviolabile di carità nel sistema sociale, affinché questo non esploda? Come vanno gestiti il sesso e il matrimonio all'interno della vita di una società? Tali domande hanno trovato una loro declinazione e una loro risposta all'interno dello sviluppo della civiltà postmoderna. Osservare tuttavia la scaturigine storica e antropologica di tali questioni, prima che queste venissero evase cristallizzandosi nelle attitudini sociali oggi proprie dell'Inghilterra e dell'Occidente, significa riflettere sulla bontà e sull'essenza degli stessi fondamenti esistenziali alla base della società in cui viviamo: si mostra proprio in ciò la radice filosoficamente pregnante del successo di *Downton Abbey*.

Dall'altro versante, riconosciamo in *Downton Abbey* altresì uno splendido affresco fatto di cavalleria, buone maniere, cortesia ed eleganza, il quale si pone un patrimonio culturale, antropologico e di costume per molti versi irrimediabilmente perduto per la culture europea. In questo senso, *Downton Abbey* ha presa sul pubblico, in quanto riesce ad offrire uno sguardo su una ricchezza e attenzione smarrite – ma da molti ancora ardentemente desiderate – nelle relazioni umane.

Ciò che agisce in *Downton Abbey* è dunque anche la nostalgia inconfessabile per un mondo fatto di riverenze e ossequi, norme e principi inviolabili. Come se il nostro *modus vivendi*, abbandonando quella realtà fatta di regole inviolabili e imprescindibili etichette comportamentali, avesse perduto in bellezza quanto ha guadagnato in libertà.

Nella prima stagione di *Downton Abbey* possiamo ancora riconoscere l'universo incantevole di Jane Austen, fatto di balli e matrimoni, passeggiate a cavallo e dichiarazioni d'amore, in una rete di rapporti sociali determinati da regole imperiture ed inviolabili. Quel mondo si sfalda con violenza a partire dagli anni della Prima Guerra mondiale, e ciò che si dispiega davanti agli occhi degli uomini e delle donne è un mondo completamente rinnovato, più complesso, meno rigido e molto più insicuro. È il mondo le cui contraddizioni sono gridate dal magnificente verbo della prosa di Virginia Woolf (che non a caso compare, come personaggio, in un cameo della quarta stagione).

Un simile rivolgimento storicamente "apocalittico", come quello che si aprì dopo la Prima Guerra Mondiale possiede forse un solo antecedente paragonabile nella storia inglese, come William Shakespeare riuscì a mostrare nel suo *Richard II* (non a caso amato da Virginia Woolf). Opera tra le più affascinanti e complesse del Bardo, il *Richard II* racconta la caduta e la deposizione di Richard di Bordeaux (1367 – 1400), ultimo sovrano regnante per diritto di sangue sul trono d'Inghilterra. Tuttavia, come sempre nel teatro shakespeariano, ciò che questo testo scenico chiama in causa, toccando un nodo cruciale della storia inglese ed europea, è molto di più di una singola vicenda. In *Richard II* riconosciamo una sontuosa rappresentazione del passaggio epocale da una visione del mondo "medievale", in cui il potere è incarnato da un Re che è tale per diritto celeste, immagine della Divinità, a una concezione "moderna", in cui la posizione del sovrano viene determinata dalle contingenze, ed egli è uomo tra gli uomini, legittimato non dal significato trascendente del suo lignaggio, bensì anzitutto dal *consensus gentium*, dall'appoggio del popolo.

Cosa a che fare questo passaggio storico-culturale, alla fine del Medioevo, con Downton Abbey? *Downton Abbey* racconta, dai tanti punti di vista dei suoi protagonisti, come il mondo muti allo sfaldarsi del concetto, dello status sociale e del valore mistico della *peerage*, della nobiltà: quel medesimo principio che Shakespeare affrescò nel *Richard II* sul concetto di *kingship*, riconoscendo non a caso nella detronizzazione di Riccardo la genesi della guerra civile delle Due Rose.

Nella caduta di questo Re è il significato stesso della civiltà, come erano stato concepito fino a un preciso momento della storia, a disintegrarsi; muta il "punto di fuga" della rappresentazione del reale, la prospettiva ermeneutica che conferisce senso alle cose.

Possiamo dire, che in questo senso, *Downton Abbey* possegga il medesimo respiro critico del *Richard II*, in quanto entrambe le opere descrivono una "apocalisse" civica. Il nostro mondo post-moderno - nel quale un nuovo epocale scarto rispetto al passato si concretizza nella inaudita

realtà di una società globale, telematizzata, connessa mondialmente e multietnica su scala planetaria - guarda perciò alla apocalisse della nobiltà in *Downton Abbey*, come in una sorta di irresistibile elaborazione del lutto cui ci chiama la bellezza di ricordi perduti e rimossi dalla storia.

Quella idea di bellezza intesa come armonia e ordine - non a caso il termine greco *kosmos* traduce entrambi i concetti - che viene narrata in *Downton Abbey* durante il suo crepuscolo non cessa "scandalosamente" di affascinare l'inconscio dell'Occidente, nel quale è stata rimossa tale idea di *kosmos* per sostituirla con il principio della libera coscienza individuale. Per dirla con le parole del filosofo Roger Scruton, "la Modernità, nel rifiuto dell'ordine in quanto tale, ha smarrito quella bellezza che non cessiamo di ricercare come senso di tutte le cose".

C'è a questo proposito una battuta-chiave nel secondo episodio della prima serie di Downton Abbey. Quando un umile cabarettista approfittatore insulta Sua Signoria Lord Grantham per averlo espulso da Downtown Abbey (non prima di averlo aiutato economicamente e umanamente, come vuole la norma di cortesia nobiliare), costui gli grida contro: "*You think you're such a big man, don't you? Just 'cause you're a lord, you think you can do what you like with me*" (Vi credete un grand'uomo, vero? Solo perché siete un Lord, credete di fare ciò che vi pare con me?). E il Conte, compostamente, risponde: "*I think it, because it is true*" (Lo penso, perché è vero).

La "verità" cui fa cenno il Conte nella sua folgorante battuta è la verità che vede un ordine immutabile, onto-teologico e socio-politico, al fondo di tutte le cose. È quella verità che il celebre adagio di John Keats (*Truth is Beauty, Beauty is Truth*) poneva come l'altra faccia della bellezza, e su cui infatti si fonda il concetto di armonia del mondo antico.

Sarà proprio questa "verità-bellezza", cardine del vecchio mondo – la verità secondo cui esiste una nobiltà di sangue in virtù della quale la tradizione ha definito regole nel cui rispetto si gioca la dignità e il senso dell'esistenza umana (per cui servire malamente il thè equivale a un crimine) – a incrinarsi nelle vicende di *Downton Abbey* a partire dalla seconda stagione.

In *Downton Abbey* assistiamo perciò al tramonto epocale della bellezza. L'Occidente, il pubblico televisivo dei nostri anni, rimane dunque invincibilmente affascinato da questi racconti in quanto in essi si ritrova, fatta simbolo narrativo, un'essenza perduta della nostra civiltà.

Tale è, d'altronde, il ruolo di miti e fiabe. E, talvolta, anche delle fiction.

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Interviste/4

La filosofia di True detective

conversazione tra Marco Filoni e Salvatore Patriarca

Abstract: Salvatore Patriarca and Marco Filoni analyze the HBO's True Detective series in order to understand both the success of the first season and to discover the inner philosophical issues that lie in the conversation between the main characters. Some sketches from the episodes are taken as examples in a show where dialogues, directions, locations and timeline are used in the same way philosophers use concepts.

***

Con True detective *parliamo della serie più innovativa del 2014 che ha avuto un impatto sorprendente. Sia l'HBO sia i creatori non pensavano di avere un successo così immediato. Partiamo da uno degli elementi più interessanti: l'ambientazione. In apparenza potrebbe sembrare una serie fondata una linearità totale: si parla di due detective della Louisiana, di un omicidio plurimo, di una reiterazione di male e di distruzione della vita che colpisce la parte più indifesa dell'essere umano. E la colpisce con una continuità e una ferocia che lascia senza parole. Una Louisiana violenta in cui due investigatori si ritrovano a dover scoprire cosa c'è dentro all'apparente linearità del male che invece sembra sopraffarli.*

Il primo elemento da cui vorrei partire è proprio questa apparente linearità. La serie inizia con un normale omicidio e una duplicazione dei piani temporali. Il racconto e la narrazione ci mettono di fronte a una duplicità del tempo che è allo stesso nostalgico, ma da compiere.

Filoni: È importante sottolineare come *True detective* abbia un rapporto particolare con la filosofia. Le serie tv – da quando si sono imposte come nuovo cinema (e anche come nuova letteratura, come hanno affermato in molti) – si sono imposte anche come *plot*. Tutte le serie sono scritte a più mani: c'è un ideatore con un'idea originale, poi quattro o cinque sceneggiatori, di cui negli anni abbiamo imparato i nomi, che si sono imposti come nuovi narratori della realtà. Così come i registi: almeno quattro o cinque per ogni serie.

True detective, invece, è interamente scritta da una sola persona. Ed è pure girata sempre da una persona soltanto. Nic Pizzolatto è lo scrittore che ha dato vita alla serie, mentre il regista è Cary Fukunaga. Questa cosa

incuriosisce perché abbiamo una scrittura totale della serie. Nic Pizzolatto ha scritto una serie proprio come si scrive un romanzo: aveva perfettamente in mente i caratteri dei suoi personaggi, aveva perfettamente in mente le dialettiche che sarebbero state sviscerate e aveva in mente l'ambientazione *gothic* della Louisiana. Che nell'economia della serie non è soltanto un luogo, ma tanta e tale la sua caratterizzazione che diventa essa stessa una protagonista di *True detective*.

In un'intervista rilasciata al *Wall Street Journal* qualche giorno dopo la messa in onda del primo episodio, Pizzolatto esplicita gli autori di riferimento che ha avuto nella scrittura della serie e cita Friedrich Nietzsche, Emil Cioran e Thomas Ligotti. M'incuriosì pensare che tre filosofi (o almeno due riconosciuti come tali: il terzo è uno scrittore dalle chiare aspirazione filosofiche, sconosciuto prima della serie e ora una vera e proprio star per molti – i suoi libri sono ancora in cima alle classifiche di vendita di Amazon) citati come ispiratori di una serie televisiva. Così ho cercato di capire perché Pizzolatto, parlando della serie, usava l'espressione "filosofia" di *True Detective* (per esempio parlando al *New York Times*).

Ci sono più elementi: innanzitutto lo sdoppiamento temporale. La struttura della narrazione è sviluppata su piani temporali diversi. C'è un piano che è quello contemporaneo, ambientato quindi nel 2012, dove si svolge una scena piuttosto banale: due investigatori che interrogano prima una persona e poi una seconda persona, separatamente. La scena inizia con i due detective incravattati, con le camicie inamidate che hanno davanti a sé quello che sembra essere un barbone: capelli lunghi, barba incolta, un occhio sbieco, uno di quelli di cui diresti subito che ha problemi di droga e alcol. Uno, insomma, che per la società americana è un reietto.

Poi, subito dopo, vediamo quella persona, il reietto del presente, nel suo passato. Siamo tornati indietro di diversi anni (nel 1995) e stavolta è lui il detective con la camicia inamidata, è lui quello vestito di tutto punto (o quasi) che va a risolvere casi. Non da solo: con il suo collega, che sarà poi anche lui interrogato nel piano temporale del 2012 dai due detective. I due sono Rustin "Rust" Cohle e Martin "Marty" Hart, interpretati rispettivamente da Matthew McConaughey e Woody Harrelson (entrambi davvero immensi e in una gara di bravura – del resto gli innumerevoli premi e riconoscimenti che hanno ottenuto lo dimostrano). Quindi abbiamo la prima sequenza con i due poliziotti che interrogano Rust e poi gli stessi due che interrogano Marty. Subito dopo un tuffo nel passato, dove Rust e Marty sono i detective che stanno lavorando a un caso. Quello che abbiamo di fronte è un sobbalzare temporale in cui vediamo le scene come si sono svolte negli anni Novanta e come vengono raccontate nel 2012.

Un elemento interessante dal punto di vista narrativo è proprio che il racconto dei due è completamente coincidente. I due si mettono d'accordo sul racconto della storia e quello che ricostruiscono di quel passato è identico, è la stessa storia.

Filoni: Rust e Marty erano molto legati. Quando vediamo i fatti svolgersi nel passato, vediamo due colleghi che non si stanno simpatici e che non rientrano nello stereotipo dei due sbirri in coppia. Sembra anzi che abbiano poco in comune, con il Cohle di McConaughey quasi mistico, un eroe dolente e solitario, visionario e, almeno agli occhi del compagno, incomprensibile; al contrario l'Hart di Harrelson è quello che ti aspetti, lo "sbirro" bravo a risolvere i casi e pronto a chiuder un occhio sui mezzi per arrivarci, padre di famiglia infedele e assente. Eppure capiamo dal racconto che fanno nel presente che i due hanno qualcosa che li lega: raccontano le stesse cose tacendone alcune e mettendone in evidenza altre. Di fatti nel momento in cui lavoravano sui casi di omicidio avevano infranto la legge, fatto giustizia sommaria, ecc. E nel momento in cui ripercorrono le loro indagini si capisce che c'è un accordo, un sentire comune, ma non si capisce perché, visto che nel passato se le danno di santa ragione dal punto di vista dialettico.

Nella prima puntata c'è un famoso dialogo in macchina tra i due protagonisti che conviene riportare per intero:

Hart – Posso chiederti una cosa? Sei cristiano, giusto?

Cohle – No.

Hart – Allora perché hai un crocifisso nel tuo appartamento?

Cohle – È una forma di meditazione.

Hart – Come scusa?

Cohle – Rifletto sul momento nel giardino di Getsemani..., sull'idea... di lasciar accadere la propria crocifissione.

Hart – Ma non sei cristiano? Quindi in cosa credi?

Cohle – Credo che le persone non dovrebbero parlare di questa roba mentre lavorano.

Hart – Aspetta un attimo. Lavoriamo insieme da 3 mesi e tu non ti apri per niente. E oggi all'improvviso... con la situazione che abbiamo tra le mani... Ti chiedo di farmi una cortesia, ok? Non sto mica cercando di farti convertire.

Cohle – Senti, mi considero un realista, ok? Ma in termini filosofici, sono un cosiddetto "pessimista".

Hart – Ok. E che significa?

Cohle – Che alle feste non sono di compagnia.

Hart – Fidati, non sei di compagnia nemmeno in altre situazioni.

Cohle – Sono dell'idea che la coscienza umana... sia stato un tragico passo falso nell'evoluzione. Siamo diventati troppo consapevoli di noi stessi. La natura ha creato un aspetto della natura separato da se stessa. Noi siamo creature che non dovrebbero esistere, secondo le leggi della natura.

Hart – Ma che stracazzo di roba dici, Rust.

Cohle – Siamo solo delle cose che si sforzano sotto l'illusione di avere una coscienza... questo incremento delle esperienze sensoriali e della nostra sensibilità, programmata con la completa assicurazione che ognuno di noi è una persona a sé stante... quando, in realtà, ognuno di noi è nessuno.

Hart – Fossi in te non me ne andrei in giro a sparare 'ste stronzate. Le persone qui non la pensano allo stesso modo. E io con loro.

Cohle – Penso che l'unica cosa onorevole da fare per le specie la nostra... sia rifiutare come siamo fatti. E smettere di riprodurci, procedendo tutti insieme verso l'estinzione. Un'ultima notte nella quale fratelli e sorelle si liberano da un trattamento iniquo.

Hart – Ma allora... che senso ha alzarsi dal letto, di mattina?

Cohle – Mi convinco di essere un testimone, ma la vera risposta... è che sono fatto così. Inoltre, non ho la tempra necessaria per suicidarmi.[1]

Una scena così ricca su cui si potrebbe parlare per ore. Mi limito a tre brevissime osservazioni. La prima è di natura cinematografica. L'apertura su questo spazio sconfinato. La macchina passa in una strada che non ha confini dal punto di vista spaziale ma loro sono in macchina e la prima parte del dialogo è sul ghetto. La completa apertura dello spazio esterno si traspone in una completa chiusura sia del luogo in cui si trovano sia dell'argomento che trattano, cioè essere in un ghetto, l'essere rinchiusi. Sembra che gli uomini siano rinchiusi in questa che è la loro natura, il loro mondo, che è il loro essere se stessi.

C'è un secondo passaggio molto interessante, molto moderno e contemporaneo, sul ruolo della religione, sullo svuotamento completo del mistero religioso e sulla una trasformazione in una mera meditazione dell'insensatezza del compito e dell'esistenza.

Poi c'è l'evoluzione finale, il terzo passaggio, quello che potremmo definire il dialogo tra un realista e un nichilista.

Proviamo a capire come una puntata di uno show popolare possa affrontare, con una complessità di questo tipo, linguistica e concettuale, un tema come quello del perché siamo al mondo.

Filoni: Questo dialogo restituisce molto bene la ricchezza, non solo semantica, ma anche contenutistica della serie. Ritroviamo in questa scena tutti i tre autori che lo sceneggiatore rivendica come suoi ispiratori. Quando si parla dell'esistenza, della mancanza di coraggio a suicidarsi ogni mattina, sembra sentir riecheggiare la resistenza alla *tentazione di esistere* di cui parla Cioran.

In un'altra scena i due si presentano in una chiesa della Louisiana, chiesa fatta con un tendone da circo in cui migliaia di persone sono di fronte a un invasato (agli occhi dell'altro, Marty, semplicemente un predicatore) che si dimena invocando Dio. È qui che Rust, il personaggio interpretato da Matthew McConaughey, indossa le vesti del filosofo pessimista. Ed è la Lousiana a entrare in scena con il suo carico di ambivalenza: la provincia malata, un'atmosfera struggente e carica di dolore, gli Stati dell'America del Sud e le loro ambientazioni horror – tutto ciò ci fa pensare alle fantastiche e inarrivabili descrizioni di Lovecraft. Del resto tutta la serie è disseminata di

[1] Il dialogo è tratto dalla sceneggiatura originale nella traduzione di Italiansubs.net.

citazioni. Se ne potrebbero trovare a decine. Dall'immaginaria città perduta di Carcosa al Re in Giallo, presenti nello scrittore Ambrose Bierce nel racconto *An Inhabitant of Carcosa* (1891), poi ripresi da Robert W. Chambers nella raccolta *The Yellow King* (1895). In qualche modo l'ambientazione del sud viene presentata e condita con caratteri del gotico americano e con tutte quelle piccole contraddizioni che la società americana ha prodotto. E in qualche modo le ritroviamo anche nei personaggi.

Rust e Marty sono molto diversi, abbiamo visto. Marty è un realista, immerso fino al collo nella realtà americana, anche culturalmente bassa, che non regge il confronto con il suo collega che sembra parlare come un filosofo. In un'altra scena si mostra la casa di Rust, e tra i vari libri sul comodino compaiono due copie delle *Upanishad* tanto citate da Schopenhauer e Nietzsche. L'immagine del "velo", la tematica del mondo che non è così come lo vediamo ma è avvolto in questo velo di Maya che si frappone tra noi e la realtà lasciando alla nostra vista soltanto la realtà riflessa, ci dice che non possiamo avere la visione definitiva della cosa in sé.

Nel dialogo della chiesa nel tendone c'è il rapporto con il cristianesimo che Rust, il personaggio nichilista, considera una dottrina per ignoranti. Quasi come l'Anticristo di Nietzsche, Rust ripete che l'idea della coscienza umana sia un «tragico passo falso dell'evoluzione umana». La consapevolezza di sé stessi è un danno, una trappola, uno scherzo della natura – «Secondo le legge della natura noi siamo creature che non dovrebbero esistere», dice ancora al suo collega. E poi vi ritroviamo il concetto dell'eterno ritorno dell'uguale, uno di quelli che più spesso torna nelle parole del detective e nella costruzione della serie.

Riprendo questo spunto per arrivare alla costruzione e all'evoluzione dei personaggi. Il nichilista e il realista si imbarcano in quest'indagine su una serie di delitti che nasconde un abisso di male. Che cos'è che li porta a quest'impresa? C'è una rottura esistenziale, precedente, che li conduce fin lì. Rust diventa nichilista perché c'è una rottura che riguarda la sua famiglia. La famiglia è un tema che ritorna come elemento fondamentale che diventa punto di snodo delle dimensioni simboliche e contenutistiche di molte serie. Famiglia divertente di Happy days*, famiglia assente di* Mad Men*, famiglia moderna dove c'è l'implicazione della diversità sessuale di* Modern Family*, per fare qualche esempio. La famiglia di* True detective*, invece, è la famiglia che non c'è più. La figlia di Rust muore in circostanze mai chiarite fino in fondo e il suo matrimonio finisce. Questa carica distruttiva, che impedisce a Rust di costruirsi una vita nuova, diventa talmente distruttiva che porta allo sfaldamento della famiglia del partner. Del resto nel secondo episodio Rust dice: «Pensate alla* hybris *che ci vuole per strappare un'anima dal piano della non esistenza e ficcarla in questa… carne, forza una vita dentro questo… immondezzaio. Per quanto riguarda mia figlia, lei mi ha risparmiato dal peccato di essere un padre».*

Rust vive nella sua ossessione. Nella sua casa non c'è più niente, rimane solo la mappa con i luoghi dove sono stati trovati i cadaveri, non

rimane nient'altro che il compito che deve portare a termine: cercare di contrastare quel male sovrabbondante, visivo, presente, diffusivo che gli ha di fatto distrutto la vita.

Filoni: È interessante notare la differenza tra la caratterizzazione dei personaggi. Marty è il realista semplice, che crede al male come categoria dell'esistente. Indagando in questi omicidi, insieme al suo collega viene a contatto con una serie di segni e di simboli che richiamano il male. Marty crede in questo male, crede di star combattendo un'entità quasi divina e sovrannaturale contro la quale si oppone con la pistola. Marty sarà quello che uccide un omicida stupratore perché capisce che ha commesso violenza su alcune bambine. Per lui è insopportabile, di fronte al male c'è solo la redenzione a colpi di proiettili.

Invece Rust è più complesso, non crede a un'entità malvagia, piuttosto razionalizza il male, cerca di studiarlo e capirlo. Rust è uno scettico, non crede nemmeno a quello che vede (del resto ha spesso visioni, eredità di un passato come infiltrato con un uso massiccio di diverse tipologie di droghe). Cerca una spiegazione a quanto gli succede. Più che pessimista, lo definirei un razionalista portato a etichettare tutto con la propria mente. Dove c'è una cosa apparentemente incomprensibile, per lui rimane un punto aperto da affrontare.

Per quanto riguarda la famiglia, è vero, è un tema fondamentale di questa serie. Un'assenza che è una più acuta presenza, direbbe il poeta: si tratta infatti del convitato di pietra, di qualcosa che si manifesta nella sua dissoluzione. E che proprio per questo ha un peso incomparabile. Rust parla di sé e del suo passato con la moglie di Marty: immediatamente si capiscono, c'è un piano del non detto che li accomuna. È a lei che racconta di aver perso la sua bimba in un incidente stradale: una macchina invade il cortile di casa dove la figlia stava giocando e la uccide. La coppia non regge il colpo e dopo poco si lasciano. Ecco da dove arriva, nelle genealogia dei caratteri dei personaggi, la sua attitudine rispetto alla vita e alla realtà.

Sembra che non si voglia mai mettere in gioco e nemmeno in discussione, lo fa solo dal punto di vista professionale. La sua realtà è totalmente votata alla risoluzione degli omicidi: la sua casa è vuota, neutra, e si riempie soltanto con le ricostruzioni delle scene del crimine – foto delle vittime disseminate sui muri, copia dei simboli che ritrovano quasi a voler ricreare quel mondo malvagio e immergersi dentro per poterlo comprendere.

Al contrario, la famiglia di Marty è una famiglia classicamente e tipicamente americana, con tutte le ipocrisie del caso, i piccoli tradimenti, le assenze del marito e la totale gestione delle bambine da parte della moglie. La quale moglie, proprio perché ha qualcosa da condividere con Rust, decide di non accettare questa situazione e trova il modo perché lui la lasci e se ne vada. Ed è quello di tradirli entrambi.

Si rompe la famiglia di Marty, si rompe la coppia di amici. Salto temporale ulteriore. Entrambi non sono più poliziotti, entrambi sono rimasti ossessionati dal compito che non hanno portato a termine.

Filoni: Torniamo al presente della narrazione. È molto interessante il confronto con i detective che li interrogano, due detective di colore che hanno bisogno di loro. Si scopre che la serie di omicidi non è risolta e quindi c'è un confronto tra generazioni, fra tecniche investigative, con le personalissime idiosincrasie degli uni e degli altri. Vediamo il rapporto tra i due detective negli anni '90, mentre quello del 2012 lo immaginiamo dalle parole dell'uno e dell'altro di fronte a coloro che li stanno interrogando. Emerge come quell'esperienza abbia segnato entrambi. Marty si presenta in giacca e cravatta e parla come l'americano medio, parla nuovamente con quel linguaggio, con quella retorica e grammatica. Al contrario Rust appare un reietto.

Ma c'è un antecedente. Come accennavo, Rust ha un passato nella narcotici, faceva l'infiltrato, è rimasto più di quanto è lecito rimanere, fa uso di droghe, deve partecipare a omicidi e crimini che il suo ruolo gli impone. Rust rimane stordito da quell'esperienza, lui ha spesso visioni che sono il frutto di anni e anni di utilizzo di anfetamine e altre droghe chimiche.

Quando si ripresenta nel 2012, Rust ha i segni di queste dipendenze, compare sempre con l'alcol a portata di mano, che è una delle costanti della narrazione di quest'«horror filosofico», espressione usata per descrivere la narrazione di *True Detective* dal *Wall Street Journal*.

Nel 2012 sappiamo che Rust non ha abbandonato il suo compito. In tutti quegli anni è stato vittima del residuo di senso che gli è rimasto rispetto al proprio esistere, cioè risolvere questa serie di omicidi. Ricoinvolge l'amico e lo conduce verso una conclusione del tutto visionaria e paradossalmente quasi redentiva. Il compito diventa ossessione, l'ossessione consuma la vita, ma la tiene viva. Un paradosso importante nella vita di Rust: la sua vita è consumata, ma questa ossessione è l'unica cosa che non lo fa suicidare.

Filoni: C'è la tematica dell'eterno ritorno dell'uguale. Lui è convinto che la linearità del tempo sia una linearità piatta. Una concezione temporale che lo porta a porsi rispetto alla realtà come "prima o poi la devo risolvere". La sua ossessione è ciò che gli permette di andare avanti perché in realtà è un andare incontro al suo irrisolto. Nella serie, ciò che sembra reale è artefatto, l'oggettività è qualcosa che passa sempre dallo sguardo soggettivo. E l'ambivalenza gioca un ruolo centrale. Del resto bisogna ricordare le parole di Pizzolatto che potrebbero racchiudere il senso dell'intera serie: «Non ci sono mostri che non siano esser umani, e non ci sono eroi che non siano esseri umani».

Un'ultima domanda. Nella tua lettura della serie, il finale ha una valenza redentiva?

Filoni: Una redenzione che non è davvero una redenzione. Una redenzione che è un'apertura di senso, che in qualche modo compie una linearità narrativa. Ma dal punto di vista filosofico, rimane totalmente aperta. Nic Pizzolatto a proposito del finale ha detto: «Se ascoltate bene ciò che dice, le parole esatte sono: "Me ne ero andato. Non esistevo più. Sentivo solo il suo amore... e poi mi sono svegliato". Quelle parole racchiudono l'intera serie: "E poi mi sono svegliato". L'unico barlume di conversione appare quando dice "Ti sbagli, la luce sta vincendo". E a mio parere, più che indicare una conversione, mostra una prospettiva più ampia. L'uomo che una volta sosteneva che non ci fosse nessuna luce in fondo al tunnel ora sta dicendo che potrebbe anche esserci, non dice niente più di questo. Siate cauti con le storie».

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Interviste/5

Breaking Bad *o del diventare se stessi*

Conversazione tra Alessandro Alfieri e Salvatore Patriarca

Abstract: Many keys of interpretation have been proposed in these months for Breaking Bad, the popular award-winning tv show: the Walter White's descent to hell; the turning of the hero into an anti-hero; the powerless man's nietzschenean Will of Power; the possibility of understanding life's meaning through death… many different ways to gain un understanding of the plot. Here the authors point out a different line of interpretation: chemistry as the main Walter White's interest and as the core motion of the entire series. This conversation with Alessandro Alfieri, which took place in 2014 during Popsophia Festival's edition, is an attempt to interpret the plot through a philosophy of chemistry.

***

Breaking Bad. Di interpretazioni su questa serie ce ne sono state tante: discesa agli inferi del personaggio principale, trasformazione dell'eroe in antieroe, dibattito sulla volontà di potenza che caratterizza l'uomo impotente, la possibilità di riscoprire il senso della propria esistenza attraverso la morte… Tante linee interpretative. Proviamo un percorso diverso: leggere l'intera serie attraverso l'interesse principale di Walter White, il motore di tutta la narrazione, la chimica. Questa conversazione con Alessandro Alfieri, avvenuta in occasione dell'edizione 2014 del festival *Popsophia*[1], è un tentativo di interpretare il percorso narrato attraverso una filosofia della chimica.

La chimica è cambiamento ed è vita. Partiamo da questo elemento fondamentale: il rapporto tra il cambiamento e la vita vissuto dal protagonista. Il punto d'avvio della storia è che l'esistenza di Walter, o meglio, il corpo del professor White, che vive di interazioni biochimiche che lo rendevano sano, si spezza, perde questo equilibrio, cioè diventa un corpo malato. La rottura dell'equilibro che porta la malattia è l'avvio della narrazione.

[1] È disponibile online il video integrale della conversazione sulla filosofia di *Breaking bad* tra Salvatore Patriarca e Alessandro Alfieri avvenuto il 30 agosto 2014 al Castello della Rancia di Tolentino: https://www.youtube.com/watch?v=ZeFC-fmgTfQ.

Chimica e cambiamento, chimica e vita. La vita viene resa difettiva rispetto quell'equilibrio che la manteneva fino a momento dalla malattia. La malattia altera rapporti, relazioni e modalità di stare al mondo.

Che cosa avviene in Walter White?

Alfieri: La tendenza è quella di ricondurre l'interpretazione della storia di Walter White a due fondamentali schemi narrativi che sono particolarmente inflazionati e molto utilizzati fin dall'antichità greca. Da un lato, si tratterebbe di interpretare la vicenda come una sorta di *rise and fall*, ascesa e declino di un personaggio che si trova condannato al suo desiderio. Gli esempi sarebbero innumerevoli nella storia della cultura occidentale.

L'altro schema narrativo, particolarmente diffuso anche nella narrazione contemporanea, è quello che riguarda il finale: il sacrificio di un personaggio che comprende di aver commesso delle colpe terribili e che, attraverso un gesto finale, cerca di redimersi da tali colpe.

Ma entrerei subito nel ruolo che assume la scienza, e nello specifico la chimica, per l'evoluzione del personaggio Walter White. Farò spesso riferimento alla riflessione di un filosofo che sembrerebbe lontano da questa fiction, ovvero Walter Benjamin, in particolare a due saggi: *Destino e carattere* e il saggio dedicato alle *Affinità elettive* di Goethe. Le affinità elettive, nella definizione meccanicista e scientifica che ne dà Goethe, sono le relazioni che si stabiliscono tra le persone, riconducibili a legami chimici.

La tradizione, fino all'Ottocento e per tutto il Positivismo, ha sempre contrapposto mito e scienza, considerandoli ambiti contrapposti e polari, due modalità di rispondere alle stesse domande che si affidano a paradigmi completamente differenti. Secondo l'interpretazione di Benjamin, attraverso la lettura di Goethe, le forze mitiche del destino e la scienza, nonché la natura, sono tutte forme della stessa condanna dell'uomo. Nella polarità che si contrappone a questo gruppo c'è l'etica, ovvero la scelta.

Nell'interpretazione più diffusa di *Breaking Bad*, la scienza è semplicemente il mezzo che adotta Walter White per diventare se stesso, per trasformare la sua vita in meglio. Lui, che viene da una vita monotona della provincia del sud degli Stati Uniti, utilizza il suo talento scientifico per riuscire a diventare se stesso. Invece il problema è che il passaggio dalla vita grigia e monotona al The King, all'Heisenberg, non è migliorativo, ma riconducibile al passaggio tra destino e carattere.

Lui "costruisce" un personaggio. Se la vita non soddisfacente che faceva Walter White era legata al destino e sembrava condannata all'insignificanza, la trasformazione delle sua vita implica il passaggio alla costruzione di un personaggio, di un *character*. Benjamin sostiene che destino e carattere sono due cose diverse: un conto è avere il destino passivamente guidato dagli dei, un conto è poter affermare attivamente il proprio Io. Ma una volta distinte queste due categorie, possiamo comunque ricondurle a una mancanza di scelta: tanto l'ambito del destino, tanto il carattere escludono l'ambito della scelta autentica, che per Benjamin è scelta morale.

Tanto nella fase A di Walter White, tanto nella fase B di Heisenberg, questo personaggio non riesce a garantirsi un'autenticità esistenziale, una dimensione morale autentica: c'è solo una trasformazione, un cambiamento che non è un migliorativo. Per Benjamin affidarsi alla scienza significa affidarsi comunque alle forze mitiche del destino, la scienza non permette un autentico cambiamento. In questa scena c'è una sorta di ironia: lui cerca di sostenere che la chimica è cambiamento, ma tutta la serie ci dimostra che questa trasformazione non incide la sfera morale, e se la incide, la incide in peggio.

L'elemento che dà il via a tutto è l'elemento difettivo. Il paradosso di tutta la scienza del cambiamento: è vero che c'è un elemento che dà avvio alla creazione del carattere, ma è un cambiamento che si origina da un difetto del proprio stare al mondo.

Il corpo è quella soglia attraverso la quale si entra in relazione con l'esterno, è una soglia già data. Fin quando funziona, nessuno riflette sull'importanza del proprio corpo in quanto veicolo per lo stare nel mondo. Walter White non ci riflette perché fino a quel momento era contento della sua vita banale, nella sua dimensione di padre, marito e professore. Ci pensa però nel momento in cui la funzionalità cambia, nel momento in cui la salute non c'è più.

La chimica è scienza e tuttavia nel conteggio c'è un mancante: manca qualcosa per caratterizzare fino in fondo la vita, nella perfezione matematica della costruzione del modello rimane il mistero che tiene insieme carattere e destino.

Mentre Walter White definisce il paradigma scientifico della chimica, c'è la scomposizione di un corpo: il cambiamento è avvenuto e quel mistero della vita che ognuno deve ricostruire in se stesso Walter White lo sta facendo diventare un percorso.

Cosa accade quando questo cambiamento va in atto?

Alfieri: *Breaking Bad* ci dimostra che l'esistenza umana non è riconducibile completamente a paradigmi di tipo scientifico-matematico: c'è qualcosa che resta al di fuori del calcolo. La serie dimostra come questo qualcosa coincida con la morale, con la sfera etica della scelta e della libertà.

Rileggendo la contrapposizione mito-scienza, imposizione morale e libertà di scelta, per Benjamin l'ambito morale si contrappone alle forze mitiche e al paradigma scientifico che sono la reiterazione dell'identico. A questo proposito, farei riferimento al saggio sulle *Affinità elettive* perché ci sono elementi interessanti a proposito del significato che ha la scienza per la comprensione del personaggio di Walter White.

Il nuovo carattere, infatti, viene costruito con un nome: Heisenberg. Anche se come viene palesato nella serie tale nome non è ispirato al pensatore del principio di indeterminazione, è suggestivo il paragone: qualsiasi tipo di calcolo non può pretendere una validità assoluta perché l'atto di misurazione

comporta sempre un mutamento nell'oggetto osservato, e questa è una bella metafora per comprendere i rapporti personali e i fatti della vita.

Benjamin parla del rapporto tra i personaggi delle *Affinità elettive* e del fatto che tutte le loro azioni, riconducibili a legami che si stabiliscono in maniera chimica, e perciò spontanea, sembrano dettati dal destino. Tutte le vicende sono inserite nelle seguenti polarità dialettiche. Da un lato, le forze mitiche del destino, ovvero la scienza, ma anche l'amore concepito in termini giuridici come matrimonio, nonché l'amore concepito come passione quindi come istinto naturale. A questo ambito regressivo appartiene anche l'ambito dei nomi. I nomi non sono che un ulteriore attestazione dell'identico e l'esclusione dell'autenticità e della vera scelta. Noi siamo infatti condannati ai nostri nomi. La battuta storica di *Breaking Bad* è "Say my name". Il suo orgoglio consiste nel confermare l'identità del personaggio che si è costruito, convinto che ciò possa redimerlo, mentre questo lo condurrà comunque alla condanna. Polarità regressiva: nome, destino, natura.

La polarità positiva è l'ambito della scelta autentica, che può essere colta nel sacrificio finale di Walter White. A pensarci bene infatti, prima del finale, quand'è che effettivamente sceglie Walter White? A un certo punto gli eventi accadono, lui riesce ad architettare tutto, ma si può parlare di scelta? Una catena di contingenze che diventa un'ulteriore condanna, un'ulteriore linea destinale in cui egli si ritrova scelto da se stesso.

Potremmo utilizzare la metafora del sasso che si butta nello stagno: il primo cerchio è frutto della libertà, tutti gli altri sono conseguenze inevitabili del primo atto che è libero, col primo atto hai tutto quello che viene dopo.

Allarghiamo l'orizzonte di riflessione. Sempre in ottica chimica, dobbiamo ragionare sulle interazioni. Il corpo Walter White interagisce, chimicamente, attraverso legami diretti o indiretti, con l'esterno e con altre persone.

Possiamo elaborare due linee di costruzioni relazionali. Una linea di legami parentali: famiglia e parenti (tendenzialmente cognato e cognata), il suo ambito di vita che cerca di mantenere. Dall'altra, Heisenberg che ha interazioni che quasi mai cadono sotto il segno dell'autenticità. Come riescono a creare un'unità il legame parentale di Walter e le interazioni puramente professionali di Heisenberg?

Alfieri: Se c'è un momento di scelta quando egli decide di passare da destino a carattere, non si può però parlare di svolta. White decide di portare avanti entrambe le vite, anche perché il cambiamento fa paura; alla fine è disposto ad ammettere di essersi comportato in tal modo per se stesso, ma nel corso della sua avventura non si prende mai carico delle proprie decisioni: non cambia vita fino in fondo, e tale scelta inautentica viene giustificata attraverso il legame parentale.

La famiglia può essere concepita come un tentativo di giustificare se stessi. In realtà anche i legami parentali, appartenenti all'ambito naturale,

escludono la scelta: la famiglia è una sorta di condanna, un destino. La natura ci ha imposto quei legami e noi, o in maniera conscia o inconscia, ci sentiamo di dover voler bene ai membri della famiglia perché c'è un legame naturale. La natura impone il tipo di sentimento che deve essere stabilito. Quando si decide di cambiare vita, lì si stabiliscono le interazioni nuove che escludono l'ambito naturale.

Oltre a ciò, pensavo al discorso della consapevolezza della morte, un altro elemento che ha a che fare con l'etica. In *Breaking bad*, non si tratta semplicemente della diagnosi del tumore, ma del fatto di avere una sconnessione all'interno del proprio sistema organico. Pensiamo a Heidegger che ha sempre parlato di scelta autentica in rapporto all'*essere per la morte*: tutti noi sappiamo di dover morire, ma quando questa presenza si fa concreta ed effettiva – come nella diagnosi di una malattia allo stato terminale – allora lì subentra la volontà di compiere un effettivo cambiamento. Anche se – come ho cercato di dimostrare – quella scelta non fa altro che creare un ambito illusorio di vita autentica che finisce nell'immoralità e delle forze mitiche del destino.

Una notazione rispetto a Heidegger: molto interessante e delegittimante è che nel ragionamento di Heidegger sull'essere per la morte il tema della malattia sia messo tra parentesi. Ma lasciamo questo tema agli heideggeriani…

Arriviamo a due elementi decisivi. È interessante vedere come questi due ambiti che abbiamo verificato – interazione e legame – non siano tenuti insieme da Walter White, ma rimangano distanti. Walter sceglie di vivere in un frammezzo. Così come si trova in un frammezzo esistenziale tra vita precedente e morte prossima, replica questa dimensione di frammezzo tra legami familiari e relazioni professionali. In questo frammezzo, utilizza questa sorta di membrana che comunica da una parte all'altra per giustificare tutto: da una parte il proprio comportamento immorale per la famiglia, dall'altra – quando la famiglia non soddisfa il proprio sé e la percezione di quello che sta facendo – pensa di essere un uomo che si realizza e migliore degli amici a cui aveva venduto la società e che erano diventati ricchi. Questo frammezzo – che sembra la sua scelta, che sembra il suo ambito di autenticità, che sembra sottratto alla contingenza – si dimostra labile, crolla come un castello di carte appena si spezza un legame familiare (e neanche il più importante). Che cosa rimane?

C'è una scena bellissima – dal punto di vista teorico e recitativo – in cui Walter White dice di aver tratto piacere dal suo comportamento perché era bravo a farlo. Un godimento immediato, quasi fisico, un godimento del fare, un sentimento di bravura che dava la sensazione della vita. In tutto il percorso interpretativo abbiamo cercato di definire il discrimine tra atto morale e dimensione naturale, tra la difettività della vita come corpo e la scelta della realizzazione, il carattere che interagisce come professione e l'uomo che è legato ai legami, lui improvvisamente cancella tutto ciò che è riflessione precedente e rivendica: mi piaceva, ero bravo, ero vivo.

Alfieri: Walter White è bravissimo con la chimica, ma quando entra nel circolo che gli è completamente estraneo del mercato della droga appare goffo e molto spesso fa sorridere. Forse è anche questo a farlo sentire vivo: rientra in un circolo di abitudini e di comportamenti che gli sono stati estranei fino a quel momento e apprende nuovi meccanismi.

Lui è un genio, ha una grandissima intelligenza, una *phronesis* aristotelica, una capacità di comportarsi in situazione sapendo i movimenti che deve compiere in quel frammezzo di cui parlavi, lui riesce a portare avanti questa doppia vita perché sa quello che deve fare per riuscire a controllare gli eventi fino a quando però non gli scoppia tutto tra le mani.

La *phronesis* aristotelica non può essere ricondotta a una definizione oggettiva, a uno schema definitorio razionale; essa fa parte di quella percentuale che resta al di fuori del calcolo numerico e chimico, fa parte della scelta. Ma questo coincide con ciò che condanna: Walter fallisce nel suo piano di trasformazione e non diventa una iena assoluta perché quello scarto è tanto l'opportunità della scelta autentica che salva, quanto l'ambito che compromette un pieno di dominio di se stessi. È in quella cifra che sfugge al calcolo che si gioca l'esistenza umana. È impossibile diventare realmente se stessi, e qualora fosse possibile diventare se stessi sarebbe una condanna.

Potremmo dire che il vero problema che ha avuto Walter White, anche nella sua trasformazione in Heisenberg, ritorna in quella frase: "ho avuto piacere ed ero bravo". In questa doppia consapevolezza dell'essere bravi e dell'aver piacere, perde lucidità.

Alfieri: Perché aver piacere è natura, è chimica. La cosa bella della costruzione del personaggio è la capacità che ha Walter White di mantenere il doppio binario, la doppia via di identificazione che viene portata avanti per molte puntate.

Il problema subentra quando le due vie si incrociano o ci sono dei momenti in cui è impossibile che non si incrocino. Quando si tratta di fare il chimico e di lavorare in laboratorio lui è bravissimo, gli piace, è il migliore; quando sta a casa è ben voluto, è il marito ideale, è stimato dal figlio. Walter è diverso dai personaggi che semplicemente "diventano cattivi".

Da questo punto vista è centrale la figura di Hank, il poliziotto che è parte della famiglia di Walter. Una figura che bisognerebbe analizzare: quando si vede la prima puntata, si pensa che Hank sia il tipico ignorante e cafone americano del sud. Invece è un genio nel suo mestiere, l'unico limite è che gli sfugge l'imponderabile, che coincide come spesso accade col banale…

Quella contingenza prossima che fa crollare il castello di Walter White. Dimensione che è lì, ma che lui riesce a controllare fino a un certo punto. Ma siccome riteneva di essere bravo ed era contento di quello che faceva, c'è un momento di scarto e disattenzione. L'atto che determina il crollo è un atto di riconoscimento della sua bravura, un atto di vanità.

Rispetto all'ultima parte della quinta serie, è fortissima la dimensione quasi biblica del vanitas vanitatum*: grandissimo è lo sforzo dell'uomo per costruire la macchina chimica che tiene insieme gli elementi nella maniera più forte e più stringente, refolo di vento di una forza più forte che non riesce ad essere controllata e il castello si scioglie e tutto diventa sabbia che vola nel vento.*

Alfieri: Cos'è, o meglio, 'chi è' a condannare Walter White? Walt Whitman scrive: «Mi contraddico? Si è vero, mi contraddico. Contengo moltitudini».

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Articoli/9

Homo homini zombie

Su morale e stato di natura, da Thomas Hobbes a The walking dead

di Antonio Lucci

Articolo sottoposto a peer-review. Ricevuto il 04/11/2014. Accettato il 22/11/2014

Abstract: This article presents a deep analysis of the Zombie revival (lead by HBO's The Walking Dead) of those last years. Starting from the Catholic's "expecto resurrectionem mortuorum" and through the categories of modern political philosophy, the author makes a comparison between the imaginary of the "ones who waits" and the reality of a post-zombie world where the Hobbesian state of nature rules over individuals and morality.

***

Et exspecto resurrectionem mortuorum.

Con questa frase – mormorata un'infinità di volte nella penombra delle chiese cattoliche di tutto il mondo – il *Credo*, la preghiera che più si avvicina a un completo (e complesso) trattato di teologia trinitaria, elaborato nel IV secolo dopo Cristo nei concili di Costantinopoli e Nicea (e per questo detto anche Simbolo niceno-costantinopolitano) volge al termine.

Il filosofo e storico della cultura austriaco Thomas Macho, si è giustamente interrogato sui tratti inquietanti di questa frase[1]: quell'"exspecto" non lascia dubbi; si deve attendere la resurrezione dei morti come si aspetta un evento necessario, previsto, un accadimento inevitabile.

I morti – tutti – risorgeranno, non ci è dato che il «tempo che resta»[2]: quello, imponderabile, sospeso in un'atemporalità quasi-messianica, che passa tra la resurrezione del Dio-Uomo (Cristo) a quella di tutti gli altri morti, di tutte le epoche, nazioni, razze, fedi.

Risorgeranno i malvagi e i giusti, i giovani e i vecchi (secondo Tommaso d'Aquino tutti accomunati da un corpo glorioso di 33 anni[3]), coloro a cui abbiamo fatto torto e quelli che ce l'hanno fatto, le vittime e i carnefici, per confrontarsi col Giudizio Finale.

[1] Cfr. T. Macho, *La vita è ingiusta*, trad. it. di A. Lucci, Roma 2013, pp. 99-136.
[2] Cfr. G. Agamben, *Il tempo che resta*, Torino 2008.
[3] Cfr. Sancti Thomae Aquinatis, *Summae Theologiae*, in *Opera Omnia*, vol XII, Typographia Polyglotta, S. C. De Propaganda Fide, 1906, Supp. 81, p. 185.

Se pure la prima apparizione di uno zombie sul grande schermo risale al 1932, in *White Zombie* di Victor Halperin (in cui gli zombie erano ancora legati all'immaginario collettivo della magia vudù haitiana, da cui – effettivamente – sia la figura del "morto resuscitato", che il nome "zombie", provengono[4]), è dal 2002 – ossia dall'uscita del fortunato *28 Days Later* di Danny Boyle – che l'interesse per gli zombie diventa fenomeno planetario con film, documentari, fumetti, serie televisive dedicate al tema.

Ma, soprattutto, è solo dall'inizio del nuovo millennio che sono proliferati "quelli che aspettano".

Già solo una rapida ricerca di questa stringa sui maggiori motori di ricerca e social network porta alla luce un dato impressionante: anche se ci si limita solamente alla lingua italiana, è possibile rinvenire su Facebook più di 24.000 persone "che aspettano" l'apocalisse zombie[5].

Che aspettano la *resurrectionem mortuorum* – la resurrezione dei morti – in uno spirito al contempo simile e opposto a quello con cui i cristiani di tutto il mondo, e in particolare quelli dei primi secoli, ripetevano fiduciosi la frase del simbolo niceno-costantinopolitano.

Bisogna infatti tener presente quanto il cristianesimo (soprattutto quello delle origini) sia sempre stato la religione degli ultimi, degli umiliati e offesi, dei dannati della terra, che trovavano in essa sia la speranza di un premio e risarcimento per le sofferenze passate, sia – forse soprattutto – una punizione per i colpevoli di quelle sofferenze: il mezzo attraverso cui sarebbe avvenuto il risarcimento (con interessi aumentati fino alla dannazione eterna) sarebbe stato proprio la resurrezione dei morti.

I malfattori sarebbero risorti e sarebbero stati condannati a indicibili pene eterne, che i beati avrebbero con sommo gaudio (ad esempio secondo Origene) addirittura osservato dal Paradiso.

Non è un caso che l'enorme popolarità a cui è assurto il fenomeno-zombie coincida con l'arco temporale in cui si sono sviluppati i grandi social network a diffusione planetaria.

Nella forma passivo-partecipativa dei social network (in cui le azioni sono limitate e codificate, e dove spesso è impossibile l'espressione del diniego, della negatività – si pensi all'assenza dell'equivalente negativo del "like" su Facebook) è possibile per la prima volta nella storia dell'umanità la condivisione di massa della solitudine e dell'asignificanza: tutti possono dire in qualsiasi momento la propria opinione, ed essere conseguentemente ignorati.

Possibilità di aggregazione, espressione estemporanea di indignazione, fenomeni di imitazione virali, sono all'ordine del giorno con un'intensità e

[4] Per una prospettiva storico-culturale sull'origine del termine e della figura dello zombie si veda: G. Rath, *Zombie/e/s. Zur Einlatung*, in «Zeitschrift für Kulturwissenschaft», I, 2014, pp. 11-19. Più in generale, rimandiamo a tutto il fascicolo per una discussione della figura dello zombie dal punto di vista dei *post-colonial studies* e in particolare in relazione alla cultura haitiana.

[5] Al momento in cui questo articolo viene dato alle stampe (Novembre 2014) la pagina Facebook dal titolo "Zombies" (pagina pubblicitaria) conta più di due milioni di fans.

una possibilità di risonanza e diffusione tali da non aver precedenti nella storia dell'umanità.

Spesso sono le passioni-contro, (*passioni tristi* secondo una celebre espressione di Spinoza) a cementare in maniera estremamente potente i collettivi mediatici e auto-stressati che si raccolgono su Facebook e sugli altri social media facendo l'esperienza simultanea di un sovraeccitamento dovuto alla profusione di notizie (non importa se vere o false, documentate o meno) e alla inattività fattuale dell'utente di fronte allo schermo.

Una valvola di sfogo allora è diventata – emblematica della prospettiva passivo-aggressiva appena delineata – l'attesa dell'apocalisse zombie.

Innanzitutto una nota preliminare sull'accostamento delle due parole "apocalisse" e "zombie".

Per quanto possa sembrare vicino all'immaginario cattolico l'accoppiamento dei due termini esso è tipico invece della nostra modernità secolarizzata, che si serve di termini che originano da plurimillenarie tradizioni politiche, culturali e religiose, per svuotarli e riempirli, come simulacri, di contenuti minimi.

Per "apocalisse zombie" si intende l'idea per cui un evento catastrofico-X abbia reso il mondo così come lo conosciamo solo un ricordo, trasformandolo in una realtà di macerie, in cui le istituzioni, le produzioni, i rapporti sociali, le credenze, proprie dell'epoca precedente (la nostra) sono passate, e in cui regna il caos, il dolore, la violenza, la solitudine e l'anarchia.

A questo va aggiunto l'elemento-zombie, che è al contempo causa ed effetto di suddetta apocalisse: gli zombie sono ciò che (del tutto immotivatamente, o a seguito di un'epidemia, di un contagio, di una guerra batteriologica, di esperimenti umani o alieni, ecc.) ha distrutto il nostro mondo, cambiandolo per sempre, e che lo domina.

"Quelli che aspettano" aspettano sempre – come i fedeli del IV secolo dopo Cristo – la resurrezione (o la semplice comparsa) dei morti.

I motivi però sono solo parzialmente coincidenti con quelli dei cristiani: si aspetta l'apocalisse senza redenzione che gli zombie portano con sé, perché termine (non definitivo, a differenza di quello dell'escatologia religiosa) dello status quo – di cui non si ha alcuna intenzione di farsi carico – a cui un evento stocastico esterno metterà fine, provocando il rimpasto di tutti gli ordini e gerarchie sociali.

Con l'apocalisse zombie si materializza (sullo schermo, sgravandoci dal peso di farcene carico concretamente) un rivolgimento totale dell'esistente; si ritorna allo stato di natura di cui i filosofi politici dell'età moderna tentavano di costruire una genealogia retrospettiva: senza istituzioni, apparati sociali, regole.

Nella situazione delineata dall'apocalisse nell'immaginario collettivo, ognuno è padrone di se stesso e del proprio destino, senza che alcun ente esterno esista per regolamentare l'individuo.

È per questo che si attende la resurrezione (apocalittica) dei morti: perché questi ci sollevino dal peso di cambiare i rapporti di potere esistenti, fattuali, da cui nella nostra contemporaneità ci sentiamo schiacciati,

totalmente asserviti, e rispetto a cui spesso ci si sente indignati e impotenti al contempo.

Gli zombie portano una redenzione senza giudizio, né redentore; redimono come si redime nell'epoca dell'avvenuto dispiegamento della sentenza nietzscheana «Dio è morto»: perduto ogni orizzonte metafisico-trascendente la speranza viene riposta in un rivolgimento della realtà casuale e violento che azzeri i rapporti di forza pre-esistenti riportando allo stato di natura il mondo.

È alla filosofia politica dell'età moderna che si devono le due teorizzazioni sulla genesi dello Stato che maggiormente risultano emblematiche nella loro contrapposizione di modelli antropologici divergenti: se si pongono infatti a confronto le teorie politiche di Jean-Jacques Rousseau e di Thomas Hobbes, si ricaveranno due filosofie di segno diametralmente opposto. Il primo, alla base del suo *Il contratto sociale*, pone un uomo che – nella condizione primitiva pre-sociale – è *per natura* buono e relativamente felice, di una felicità simile a quella degli animali. È solo con l'avvento della proprietà privata, la proto-istituzione sociale per eccellenza, che l'uomo instaura e stabilizza le disuguaglianze, dando inizio alla storia culturale e dell'ingiustizia.

A fronte di questa antropologia, potremmo dire, *positiva*, di Rousseau si erge il pessimismo antropologico di Thomas Hobbes. Il filosofo inglese, infatti, ne *Il Leviatano*, la sua opera politica principale, descrive a fosche tinte lo stato di natura, quello in cui si danno gli uomini prima del contratto che crea l'istituzione-Stato.

Lo stato di natura per Hobbes è l'inferno della guerra di tutti contro tutti, dove dominano violenza e arbitrio, in cui "l'uomo è per l'altro uomo un lupo" (*Homo homini lupus*), a cui gli uomini possono mettere rimedio solo rinunciando a tutte le loro libertà individuali e dando il potere assoluto al sovrano, vero e proprio "Dio vivente" (ecco il motivo dell'accostamento dello Stato al celebre mostro marino biblico, il Leviatano appunto, che dà il nome al testo di Hobbes). Questi ha il compito di assicurare con ogni mezzo la sopravvivenza dei sudditi, e la loro sicurezza.

La narrazione dell'apocalisse zombie evidenzia la vittoria del paradigma antropologico hobbesiano nell'immaginario collettivo della contemporaneità.

È uno stato di natura in cui regna la violenza della guerra di tutti contro tutti, quello successivo alla distruzione dell'ordine vigente attuale.

Senza eccezioni i film di zombie, in particolare quelli dell'ultimo decennio, sono per lo più incentrati sulla lotta tra gruppi di sopravvissuti, a cui gli zombi fanno da cornice e da disturbo, più che (come avviene invece nei primi film di George A. Romero, vero padre del genere *zombie,* che – al di là dell'origine nella mitologia haitiana – come ricorda Rocco Ronchi[6],

[6] Cfr. R. Ronchi, *Figure del postumano. Gli zombie, l'onkos e il rovescio del Dasein*, in «aut aut», 361, 2014, nota 2 pp. 81-82.

è un genere principalmente cinematografico) concentrarsi sulla minaccia costituita dai non-morti.

Emblematica in questo senso è la frase che funziona da slogan per la pluripremiata e famosissima serie televisiva *The Walking Dead*, di Frank Darabont basata sui fumetti di Robert Kirkman: *Fight the dead, fear the living* [combatti i morti, temi i vivi].

In questa serie appare evidente ed esplicita la dinamica secondo cui il vero pericolo, in un mondo dove le strutture sociali sono andate distrutte, non sono tanto gli zombie, ma gli uomini: tutta la serie è infatti strutturata come una costante lotta tra i sopravvissuti per l'approvvigionamento di beni materiali e soprattutto per i luoghi sicuri dove poter vivere al riparo dalla minaccia zombie.

I veri mostri, in questo contesto, sono gli uomini, che si macchiano delle peggiori atrocità pur di sopravvivere e di mantenere il proprio gruppo al sicuro (fosse anche a patto della distruzione di un altro gruppo, o dell'uccisione di innocenti).

È questa logica hobbesiana che incarna nella serie televisiva la figura di Philip/Bryan Blake, noto al pubblico con il soprannome de "The Governor": Il Governatore è un uomo a cui gli altri credono, a cui le persone affidano la propria vita e la propria salvezza, e che farebbe tutto per il proprio gruppo: anche uccidere, torturare, rapire, mentire, devastare.

Il Governatore è l'incarnazione dell'immorale/amorale leviatano di Hobbes: colui a cui nello stato di estremo pericolo che è la guerra di tutti contro tutti le persone si affidano (totalmente, fino al sacrificio della propria vita, esattamente quello che succede per i cittadini di uno Stato Nazionale moderno, che possono essere in ogni momento da questo chiamati alle armi nello sforzo bellico) per avere sicurezza e protezione.

La figura del Governatore rappresenta il culmine paradossale della logica di identificazione e proiezione in atto tra i molti di quelli "che aspettano".

Coloro che aspettano l'apocalisse zombie ritengono di poter essere – a loro volta – dei "governatori", persone che saprebbero gestire le situazioni più complesse, tragiche e pericolose, badare alla sicurezza dei propri cari, fare ciò che è necessario per sopravvivere, senza aver bisogno di nessun altro, e soprattutto senza avere alcuna legittimazione da un'autorità esterna, trascendente, sia essa statale o divina.

Al contempo il grado di identificazione con il Governatore non può mai essere totale, in quanto la disumanità delle sue azioni resta deprecata e deprecabile: un modello da seguire senza imitarne però gli eccessi.

In questa riserva si insinua la sartriana *mauvais foi* di "coloro che aspettano": l'idea che sia possibile porre riserve all'agire del Leviatano.

Come rilevava Hobbes già nella sua famosa opera di teoria politica, una volta delegato il proprio *quantum* di potenza individuale al Sovrano, non è più possibile né lecito trattare sulla sua condotta: essa è sempre legittimata dalla delega iniziale, e solo in casi di evidente contro-produttività

della medesima (ossia nei casi in cui il Sovrano sia palesemente incapace di proteggere la vita dei sudditi) è possibile porre la questione della sua revoca.

È a questo proposito emblematico il dialogo tra lo stesso Governatore e Rick Grimes, il protagonista della serie, nel momento-clou della IV stagione (episodio 8): il Governatore si appresta e dichiarare guerra al gruppo di Rick, che ha trovato rifugio in una prigione (diventato da luogo di esclusione-reclusione dell'alterità a paradossale luogo sicuro *par excellance*), in quanto anche lui vuole quel posto per il suo gruppo.

Rick, dopo un passato di scontri col medesimo Governatore, che hanno visto molte vittime da un lato e dall'altro, messo alle corde dalla schiacciante superiorità dal punto di vista delle armi del nemico, gli propone l'inverosimile soluzione di una (difficile, ma a suo avviso ancora possibile) convivenza nella prigione, profondendosi in un patetico e – a tratti – titubante discorso che fa del suo centro retorico l'idea secondo cui, sebbene chiunque per sopravvivere in quel mondo si fosse macchiato di azioni terribili, un nuovo inizio, in cui la violenza del passato sia messa da parte, è ancora – sempre – possibile.

Nella laconica, lucida e drastica risposta del Governatore – «Liar» [Bugiardo] –, che dà il via a una sanguinosa battaglia da cui nessuno uscirà vincitore, sta tutta la consapevolezza realpolitica di un leviatano incarnato: non sono possibili postille, revisioni, note a piè di pagina alla brutalità assoluta con cui opera la forza del Potere per arginare la violenza che si dà nello stato di natura.

A quella violenza di guerra di tutti contro tutti solo l'esercizio del potere assoluto del Sovrano può porre il freno.

Il mondo degli zombie, lo stato post-apocalittico tanto atteso da "coloro che aspettano", è un mondo in cui non è possibile alcuna correzione moralistica soggettiva della violenza e brutalità che vigono sovrane. In un ipotetico mondo successivo all'apocalisse, chiunque dei sopravvissuti avrà visto morire dei cari, avrà dovuto uccidere uomini per proteggersi e forse anche solamente per non morire: non sono possibili cedimenti moralistici in questo senso. E soprattutto non sarà possibile fare tabula rasa di questi accadimenti, sia a livello intrapsichico che a livello intersoggettivo.

Chiunque applicasse delle categorie di comportamento modellate su canoni morali appartenenti all'epoca del pre-apocalisse sarebbe destinato a essere rapidamente superato, inghiottito (letteralmente) da un'epoca della civiltà con riferimenti morali e culturali totalmente differenti.

Nell'ipotetico post-apocalisse saranno i "governatori" a sopravvivere.

La malafede di "coloro che aspettano" – a cui abbiamo fatto precedentemente cenno – risiede nel pensare un'apocalisse "con riserva", dove è possibile una gestione assoluta del potere (come è necessaria in una condizione dove tutte le strutture e convenzioni sociali saltano), ma senza eccessiva violenza, dove ci saranno i morti viventi, ma saranno sempre gli altri, dove regneranno violenza, scarsità e dolore, ma saranno sempre gli altri a trovarsi nelle difficoltà ad esse conseguenti.

Vivere un'apocalisse che è realmente apocalittica sempre e solo per gli altri, è questo il nucleo perverso, l'oscenità di fondo, dell'attesa di "quelli che aspettano".

Rick Grimes diverrà – dopo lo scontro col Governatore – un uomo della sua epoca, facendo tesoro sia dell'esperienza pratica che dell'insegnamento (paradossalmente) morale di quest'ultimo: di fronte a Gareth, il capo del gruppo di nemici – cannibali – con cui si scontrerà in seguito, ridotto insieme ai suoi all'impotenza, non si fermerà: finirà lui stesso con il massacrarli, prevenendo ogni loro possibile, futura, rivalsa.

Il paradosso filosofico sotteso a questo atto di brutalità assoluta su un nemico palesemente sottomesso, è che questa rientra nell'ordine morale di quel mondo: in un mondo dove l'alternativa etica unica (secondo lo stesso Gareth) è «either you're the butcher or you're the cattle» [o sei il macellaio, o il bestiame], non è possibile scegliere per se stessi la seconda opzione.

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Articoli/10

Il ritorno dei vampiri

Antropologia mostruosa e immaginario vulnerato

di Monia Andreani

Articolo sottoposto a peer-review. Ricevuto il 09/11/2014. Accettato il 21/11/2014

Abstract: The reason why vampire is such a successful icon of our time is not easy to find out. Though, the huge success of products as Twilight or HBO's True Blood shows the undeniable success of the American Vampire's model worldwide. In this article the author wish to read this mainstream revival as the symptom and synonymous of the collective imagination, which is affected by cultural and social changes and which must face a still not predictable future.

***

L'uomo non diviene lupo né vampiro come se cambiasse specie molare, ma il vampiro e il lupo mannaro costituiscono il divenire dell'uomo [...].

(G. Deleuze, F. Guattari)[1]

Perché la saga di *Twilight* – tanto vituperata in ambienti intellettuali - ha totalizzato un successo planetario di oltre 45 milioni di copie vendute in 37 paesi come fenomeno letterario? E perché *True blood* è una sere televisiva che ha inchiodato alla sedia milioni di spettatori tanto da convincere la HBO a produrne 7 stagioni?[2] Ci sono diverse ipotesi in campo per tentare di capire il ritorno del vampiro nell'immaginario *mainstream* di matrice statunitense, tra la fine del primo e l'inizio del secondo decennio del XXI secolo. Il ripresentarsi sulla scena della figura del vampiro – non nel senso della rivisitazione del vampirismo classico di Dracula ma con sostanziali slittamenti e mutazioni (anche rispetto ai vampiri ideati da Anne

[1] G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma 2010, p. 334.
[2] Si potrebbe obiettare che la saga di *Twilight* e *True Blood* non abbiano nulla in comune. Non è intenzione del presente lavoro proporre una loro comparazione, differiscono infatti per molti aspetti. Il punto su cui poter stabilire una similitudine per procedere all'analisi è però strutturale. Entrambe le serie – una costruita come serie di film e l'altra come serie televisiva – hanno un'origine letteraria basandosi su libri di grande successo.

Rice a partire dalla fine degli anni settanta)[3] può essere letto come sintomo dell'immaginario di un momento storico caratterizzato dal mutamento sociale e culturale, fatto di insicurezza, crisi e congiuntura verso un tempo ancora ignoto (non pensato).

1. Il vampiro che deve cambiare

Nel periodo in cui i vampiri tornano ad essere personaggi principali di prodotti mediali statunitensi di grande fruizione mondiale si scatena la crisi economica che diventa anche crisi culturale del sogno capitalistico. Il vampiro, che rappresenta da sempre la voracità capitalistica, è la perversione dell'uomo prometeico capace di trasformare il proprio destino. Il Conte Dracula di Stoker fa il suo ingresso trionfale nell'immaginario mondiale alla fine dell'Ottocento ed è indubbiamente il campione della società nobiliare decaduta, surclassata dalla rivoluzione industriale e dalla capacità imprenditoriale della borghesia. Il Conte è in parte morto con il suo vecchio mondo fatto di privilegi, ma la parte che è ancora in vita, quella per cui egli è vampiro, lo fa diventare un neofita della nuova società capitalista, avido e veloce nell'apprendimento, parassita del corpo degli altri e padrone dei loro pensieri. Già nella stampa settecentesca che prepara l'emancipazione della classe borghese in Francia è rintracciabile la metafora politica del potere che succhia il sangue, mentre è il funzionamento del capitalismo – studiato nel suo terreno di massima espansione – che permette di svolgere completamente tale metafora nel campo dell'analisi del potere. Marx nel Primo libro del *Capitale* mette in parallelo il capitale come oggettività meramente esistente – ovvero morta – che incorpora la vitalità del lavoratore (il suo lavoro) e il vampiro che succhia il sangue e spegne la vitalità della sua vittima.[4]

Oggi la società capitalista è in crisi proprio nelle zone di suo massimo sviluppo storico, e anche la metafora del vampiro assume una diversa articolazione. In un panorama in cui il capitalista come rampante scalatore della società che vive sulle spalle degli altri non è facilmente riconoscibile,

[3] Si tratta della gigantesca saga *Cronache dei vampiri* (1976 – 2003), che presenta una storia "vampiresca" che viaggia in parallelo alla storia umana. Dal primo volume di questa saga è stato tratto nel 1994 il film di grande successo *Intervista con il vampiro*, incentrato sulla vita ascetica del vampiro e sulla percezione negativa dell'eternità vissuta come condanna, che prefigura in senso generale le scelte narrative della saga di *Twilight*.

[4] K. Marx, *Il Capitale*, Libro Primo, trad. di Delio Cantinori, Roma, 1967, p. 267. A tale proposito occorre fare riferimento al celebre saggio di F. Moretti, *The Dialectic of Fear*, in *Signes Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary Forms*, New York 1997, pp. 83–108. Questo aspetto legato all'immaginario vampirismo non è stato sviluppato a fondo nel libro che ho dedicato alla saga di Twilight: *Twilight. Filosofia della vulnerabilità*, Treia, 2011. Per motivi di struttura del testo non ho potuto dare svolgimento al riferimento di matrice marxiana e ringrazio Riccardo Bellofiore per avermi fatto presente l'opportunità di approfondire tale passaggio. Ringrazio allo stesso modo Salvatore Cingari che mi ha fatto notare questo punto, proponendomi di riprendere il tema in un altro momento. A proposito della metafora del vampirismo economico e del suo potere evocativo nella mitologia europea e nello specifico della "macchina mitologica antisemita" si veda l'intramontabile lavoro di Furio Jesi e in particolare: *L'accusa del sangue. Mitologie dell'antisemitismo*, Brescia 1993. Ringrazio di cuore Luigi Alfieri per il riferimento a Furio Jesi.

il vampiro diventa ascetico nelle sue espressioni di consumo, facendosi progressivamente sempre più invisibile, cambiando quindi le sue abitudini alimentari (in *Twilight* è vegetariano; in *True Blood* si nutre di sangue sintetico). La forzata distanza dei vampiri dagli altri abitanti del pianeta terra, da un lato gli umani e dall'altro i licantropi, è in *Twilight* il distacco di chi ha una fortuna che viene dal passato ormai spostata in campo virtuale (capitalismo finanziario?), ed è costretto a vivere nascosto per non ostentare le sue ricchezze infinite (che comprendono persino la proprietà di un'isola intera).

In *True blood* i vampiri perdono la loro peculiare caratteristica nobiliare e la loro ricchezza occulta e diventano come gli altri - umani e umanoidi - che abitano la provincia americana alla ricerca di una difficile convivenza. Nella serie prodotta dalla HBO il capitalismo (giapponese) ha reso i vampiri stessi consumatori in serie, vendendo loro un tipo di sangue sintetico, in bottiglia come una qualsiasi bibita. Quindi paradossalmente il capitalismo ha fornito ai vampiri la possibilità di venire allo scoperto e di provare a costruire una convivenza con gli altri rendendoli non solo consumatori ma addirittura simbolicamente malati, che al fine di "controllare" la loro pericolosa diversità e diventare "normali" devono nutrirsi solo con il prodotto fatto per loro. Prodotto che nel tempo diventerà sempre più raro e che verrà contraffatto attraverso un virus capace di eliminare la stirpe vampira. Alla fine una coppia di vampiri, riprenderà l'antico vizio di Dracula e cercherà di fare un'alleanza con il capitalismo per produrre un nuovo sangue il "New blood" potenzialmente in grado di salvare la razza vampira dalla malattia che la sta uccidendo. Con questo atto di presunta salvezza finale si chiude la serie: i vampiri sono consegnati nuovamente allo schema capitalistico, più indeboliti e vulnerati, anche perché non saranno guariti completamente dall'epidemia ma vincolati ancora di più alla "cura" che è anche "nutrimento", quindi finendo di fatto consumatori paradossalmente vampirizzati dal capitalismo. Il potere capitalista in *True Blood* è metafora della società neo-liberista: da un lato il consumo livella le differenze depotenziando il valore del sangue – inteso come simbolo del legame comunitario – e aprendo spazi di convivenza al di fuori delle comunità di appartenenza; dall'altra si struttura attraverso dispositivi di potere quotidiani e capillari (e cosa c'è di più quotidiano e capillare del cibo?), efficaci nei termini di auto-controllo e di auto trasformazione. Così facendo ottiene il risultato di produrre soggetti docili e disciplinati, pronti a sostenere la bontà della regola e a controllarsi gli uni con gli altri nelle relazioni quotidiane, al posto di soggetti indesiderabili e socialmente considerati pericolosi.

2. Antropologia mostruosa e immaginario vulnerato

All'indomani dell'attacco dell'11 settembre, la reazione psico-sociale del corpo politico statunitense si tinge di paura e insicurezza conseguente alla violazione di un immaginario politicamente egemone e militarmente

invulnerabile, di fatto colpito nei suoi simboli da un nemico senza volto (il titolo del libro di Judith Butler *Precarious life: The power on mourning and violence* è un'efficace sintesi di tale situazione)[5]. Il vampiro è una delle figure che esce dalla cenere delle Torri gemelle, la saga di *Twilight* e la serie *True Blood* sono entrambe figlie del decennio della paura, della insicurezza e della crisi degli Stati Uniti. Quasi in modo paradossale non c'è un *Rambo*, con il suo eroismo virile e militare a rispondere alla violenza subita, ma entra in scena una figura di antieroe completamente opposta - il vampiro – che è diventato invincibile perché è passato attraverso la morte ed è di fatto morto, come a sottolineare la necessità di accettare un lutto ormai incancellabile nell'immaginario vulnerato. L'antieroismo rappresentato dai vampiri – in *Twilight* e *True Blood* – si può interpretare come la ricerca della sopravvivenza dopo la catastrofe simbolicamente subita. Fino agli anni '80 i vampiri, gli zombie e gli umanoidi rappresentano in film e romanzi le configurazioni di un'umanità che ha attraversato la catastrofe della Bomba Atomica. Ora che il problema della Bomba è di fatto scomparso e con esso la possibilità di fare la Guerra[6], queste raffigurazioni dell'umano ibridate sono metafore della sopravvivenza umana di fronte a una vulnerabilità che è individuale ma che è anche una feribilità del corpo sociale nelle sue identità e nei suoi simboli più forti – percepita sempre di più in comune. In questa dimensione di insicurezza diffusa non è a rischio la specie umana – come di fronte al pericolo della Bomba – ma nuovamente a rischio la comune umanità che, al fine di ribadirsi universale, deve per forza trovare unificazione sopra tutte le separazioni date delle diverse appartenenze. Scrive Judith Butler:

> Se il nostro senso di perdita permane, rischiamo solo di sentirci inutili e impotenti, come teme qualcuno? Oppure questo ci porta a recuperare il senso della vulnerabilità umana, della nostra responsabilità collettiva per la vita corporea l'uno dell'altro? Sperimentare la dislocazione dalla sicurezza del primo mondo non potrebbe condizionare l'analisi della distribuzione, profondamente ingiusta, della vulnerabilità su scala globale? Ignorare quella vulnerabilità, bandirla, mettere noi stessi al sicuro al prezzo di qualsiasi altra considerazione umana significa sradicare una delle più straordinarie risorse alle quali attingere per la nostra condotta.[7]

Il richiamo di Butler è congiuntamente etico e politico. Attraverso la consapevolezza della comune umanità scaturita dall'esperienza della perdita e del lutto è possibile ricostruire una strada percorribile per l'agire eticamente responsabile e così superare il punto di vista del soggetto egemone come unico

[5] Cfr. J. Butler, *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, a cura di O. Guaraldo, Roma 2004[1], pp. 50 - 51. Sulla questione della vulnerabilità nel pensiero di Butler, mi permetto di rimandare a M. Andreani, *Anatomia politica dell'orrore. La questione della vulnerabilità e la figura dell'inerme in Judith Butler e Adriana Cavarero*, in O. Guaraldo, L. Bernini (a cura di), *Differenza e relazione. L'ontologia dell'umano nel pensiero di Judith Butler e Adriana Cavarero. Con un dialogo tra le due filosofe*, Verona 2009, pp. 39 – 65.

[6] Sulla trasformazione del concetto di guerra in relazione al possesso dell'arma che metterebbe a rischio l'intera umanità si rimanda a L. Alfieri, *La stanchezza di Marte. Variazioni sul tema della guerra*, Perugia, 2008.

[7] J. Butler, cit. , pp. 50 – 51

e universale[8]. In questi tempi di lutto collettivo e di crisi simbolica, culturale, economica, ritornano i vampiri che della morte e del lutto hanno fatto una lunga esperienza. In *Twilight* i vampiri soffrono per la loro stessa morte, per la perdita di calore del loro corpo, per l'assenza di relazioni con gli altri umani. Di fatto la loro condizione è quella di in una eternità fatta non di vita ma di lutto. Nessuno dei loro cari li ha potuti piangere e ha potuto dare loro sepoltura, sono spariti nell'invisibilità di una vita da reietti, senza identità e senza potersi congedare dalle persone amate. Quando ormai distanti dalla vita umana e dalla sua vulnerabilità fisica, i vampiri potrebbero vivere da soli nella loro condizione superiore, senza mettere a repentaglio la loro sicurezza, non è questo che fanno. Proteggono gli umani dal rischio di patire le sofferenze che loro hanno sperimentato nell'impossibilità di morire e di trovare così pace. In maniera opposta al vampiro classico, per questi vampiri "creare" propri simili è una sconfitta, un tragico destino da evitare. In *True Blood* Lilith la vampira più antica, la figura di antieroina per eccellenza, nemica della stirpe umana, all'inizio della sesta serie sostiene: "Nessuno vive per sempre". È proprio questa consapevolezza che racchiude il senso della trasformazione dei vampiri da Dracula al XXI secolo. La vita eterna è un bluff, anche i vampiri sanno di poter morire ma la loro permanenza in vita è in parte una sfida, in parte una sofferenza sopportabile solo con lo sviluppo di relazioni "umane" con altri appartenenti ad altri gruppi. La posizione di vantaggio su tutti gli altri che pure gli elitari vampiri hanno, così come Butler descrive la posizione di supremazia del "primo mondo" rispetto al resto dell'umanità, serve loro solo come spinta per riconoscere la feribilità fisica degli altri e la propria vulnerabilità emotiva e relazionale nel coinvolgimento, per loro fondamentale, con questi altri. Da *Twilight,* ma anche da *True Blood*, per quanto siano diverse le storie tra loro, si può trarre una riflessione sulla comunità e sulla costruzione della cittadinanza[9]. In entrambi i casi protagonista vera è "l'america profonda", la provincia dell'estremo nord e quella dell'estremo sud, in cui la convivenza tra diversi fa problema in modo molto diverso rispetto alla metropoli. In *Twilight* troviamo gli indiani americani che vivono nella riserva e che sono licantropi; Bella, che è la figlia di un proletariato scoppiato; l'élite dei vampiri che vive isolata ai margini. La dimensione comunitaria di *Twilight* passa attraverso l'affettività, l'emozione, l'uscita da sé verso l'altro, la ricostruzione di una famiglia (non di sangue) tra eguali che si sono scelti e si rispettano come diversi[10]. Anche in *True Blood* l'aspetto comunitario è dato dalla convivenza

[8] A proposito dell'analisi su questo aspetto del pensiero di Butler si rimada a O. Guaraldo, *Comunità e vulnerabilità. Per una critica politica della violenza*, Pisa 2012. Rispetto alla questione del soggetto si rimanda al numero monografico della rivista Filosofia Politica, Soggetto/2, in particolare a L. Bazzicalupo, *Il soggetto politico, morte e trasfigurazione*, in *Filosofia Politica* XXVI, (2012), n. 1, pp. 9 - 24

[9] Cfr. M. Andreani, *Twilight. Filosofia della vulnerabilità*, cit.; D. Mutch, *Coming Out of the Coffin: The Vampire and Transnationalism* in *the Twilight and Sookie Stackhouse Series*, in *Critical Survey*, 23, 2, 2011, pp. 75 – 90 (16).

[10] Si può interpretare tale posizione con la categoria di "neotribalismo" individuata da M. Maffessoli. Si tratta di un tipo di risposta alla disgregazione atomistica che rappresenta una

erotica e affettiva tra diversi, pur nella difficoltà di comporre differenze che quasi si escludono radicalmente tra di loro perché di fatto i vampiri restano vampiri e quindi sono attratti dall'odore del sangue umano e degli altri esseri umanoidi e mutanti.

delle soluzioni della società post-moderna per superare la crisi dell'individualismo e della perdita dei legami sociali (M. Maffesoli, *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individualismo nelle società di massa*, Roma 1988. A tale proposito si veda anche E. Pulcini, *La cura del mondo. Paura e responsabilità nell'età globale*, Torino 2009, pp. 79 – 80).

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Articoli/11

Nostalgia del presente

*Tra cinema e serie tv**

di Enrico Ghezzi

Articolo sottoposto a peer-review. Ricevuto il 10/11/2014. Accettato il 28/11/2014

Abstract: Here are presented by Enrico Ghezzi three short essays about cinematography and television production. The first one deals with the relationship between cinema and television series, in particular for what concerns the different fruition by the viewer and reason why one should or should not engage with this kind of fruition. The second one is an articulate definition of cinema as nostalgia of the present. The last one is about the cinematographic mood of David Lynch's Tween Peaks and some of his philosophical features.

***

1. Un ponticello tra cinema e serie tv

Quando si parla di cinema in rapporto alle serie e di serie in rapporto al cinema, si tenta di buttare un piccolo ponte, un ponticello da sbarco, una cosa piccola per un tipo di guerra da condurre in modo leggero. Eppure le distanze da coprire sono enormi, mentalmente enormi: orbitare ed essere orbitati dentro storie.

Siamo abituati a orbitare dentro storie. Siamo abituati a cercare - trovandola - della fiction in noi stessi. Una cosa abbastanza banale con i mezzi che abbiamo. Una cosa talmente banale, da essere misteriosamente in un'opera.

Questo è uno dei motivi che, in generale, mi lasciano freddo rispetto alle serie tv, anche quando sono molto belle. Spesso mi lascio convincere dalle mie figlie e dopo tre mesi fingo di aver visto quella puntata che mi avevano consigliato. Ma quando l'ho vista, loro sono già passate ad altro, non gli interessa più, la questione era già esaurita.

Dal punto di vista della narrazione, il pregio principale delle serie è quello di farci sentire una delusione, una fortissima delusione. Siamo consapevoli del fatto che, più o meno, una buona metà della popolazione mondiale è pervasa da una sorta di depressione, da una difficoltà ad avere

* L'articolo, la cui trascrizione è curata da Lucrezia Ercoli, è il frutto diversi incontri tenuti da Enrico Ghezzi al festival "Popsophia" dal 2012 al 2014.

a che fare con il racconto della propria vita, in qualunque momento o in momenti topici.

Questa è una delle cose che ci hanno insegnato la serie: ogni cosa può diventare topica in una serie. Basta un personaggio, basta un tratto per dare intensità: una forza non più misurabile in termini di spazio-tempo che creare un salto in una zona interna, in una zona mediana dove si toccano i fili giusti.

Ma non è per questo che non mi appassiono alle serie e non è neanche per questo che sto fingendo di non appassionarmi. Il mio rifiuto di abbandonarmi alle serie è molto malinconico: vorrei vedere tutto, come vorrei vedere tutti i film.

Da giovane, ho passato 4-5 anni a vedere non meno di quattro film al giorno. Per poco tempo, ma è stato il tempo in cui mi sono formato, anche se nel frattempo leggevo molta filosofia e scrivevo la mia tesi *Cinema moralia*.

Avevo una sorta di rovello: non riuscire a vedere tutto. Ammiravo chi riusciva a vedere tutto, anche se erano persone con cui non avevo voglia di condividere il tempo sociale, successivo alle visioni. Non c'era questa competitività e difficilmente veniva indotta dall'aspetto mentale degli individui.

Vedere tutto. Tutto quello che ci piace, che alla fine diventa tutto. Non posso dire che mi interessa solo "qualcosa". Nel momento in cui scelgo un autore, mi interessa tutto e riporto a quel tutto anche il cinema che autorialmente è fuori dalle correnti più generali e più facilmente identificabili.

Il cinema non è una "punta avanzata", come è stato raccontato, anzi, inventato, per questa questione del tempo della narrazione. Da questo punto di vista, la Scuola di Francoforte è straordinaria, Adorno parla del cinema avendolo visto pochissimo.

Escluso Benjamin. Benjamin, invece, era il solo che aveva capito la giocosità del cinema. Quella di Benjamin era una forma di vita già contaminata e in gran parte determinata dalla forma cinema. Gli accenni non sono tantissimi nelle sue opere. Nella sua *Opera d'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica,* i ritagli sul cinema sono maliziosi, inseriti come un'auto-dialettica continua, una cosa che lui trovava mancante in chi si occupava di cinema.

La cosa più orrenda della cultura di oggi. Per quelli che si occupano di cinema non cambia il loro rapporto con i testi, con la vita *nei* e *con* i testi. Parlano di cinema come si parla di tutto il resto. Il cinema, invece, cambia completamente i dati. Non riusciamo a stare dietro alla nostra vita che vediamo a sprazzi nei film e che sappiamo non essere nostra, ma che è una sorta di regalo, un tentativo di contrabbandare un cavallo di Troia, un regalo esplosivo.

Quello che mi pare evidente nel "cinema delle serie", invece, è che ci porta subito "sul bordo", si tratta di vedere o non vedere le cose. Se voi vi

mettete a guardare la dieci serie che sono proposte a livelli alti della cultura cine-narrativa contemporanea, comunque non basta se dovete fare altro... Il compiersi di una serie è continuamente rinviato, raramente finisce con il respiro che si arresta nel morire.

Mi pongo due domande. Una la faccio a me stesso. Perché resisto a non vedere tutte le serie che vorrei vedere? Se inizio a vederne una, c'entro dentro come potrei entrare in tutte. La chiave è sempre la stessa. Invece mi trovo di fronte al cinema che si fa in quel modo, che vuole interrompersi, magari non in chi lo fa, ma in chi lo fa fare, nei produttori.

L'altra domanda. Perché si vede una serie invece di fare altro? Perché si vede una serie, invece di vedere tutte le serie? È come il teatro che si appoggia su alcune persone che vedono più volte le stesse cose. Per esempio, quando vidi l'*Orlando furioso* di Ronconi nel '69, lo volli vedere – spendendo soldi che non avevo – due o tre volte di seguito. Se io fossi uno che ama il teatro, vorrei vedere tutte le rappresentazioni. Perché questo è il teatro, sennò c'è il cinema.

Il punto della catastrofe è un punto ormai immaginario. Lo vediamo con uno spostamento assurdo, ce lo mettiamo davanti come se non fosse già accaduto.

Storicamente nel '45 c'è stata Hiroshima, c'è stata l'apertura dei campi. La catastrofe è una questione di visibilità. Quattro anni fa, per esempio, si è scoperto che dei campi si sapeva quasi tutto prima della fine della guerra e non sono mai state fatte delle azioni per liberare alcune zone nel '44 o nel '45, quando sarebbe stato davvero facile. Lo dico perché fa parte della catastrofe la sua gradazione spettacolare.

Ho raccolto molti materiali sull'11 settembre, discussioni con filosofi e cineasti e questo mi ha aiutato a capire che siamo il resto di una catastrofe. Sloterdijk con la *Critica della ragion cinica* e Žižek con tutta la sua "operazione" (più che opera) sono stati precisi nell'aver trovato il vecchio completamente seppellito dentro di noi.

Il cinismo di Sloterdijk lo troviamo vivente in Žižek. Žižek mentre parla, in qualunque tratto, potrebbe sostenere, con uguale intensità e ragione, l'opposto. Questo è il massimo del cinismo, un'operazione molto antica nel pensiero greco.

Il poter frivolamente essere l'opposto nel discorso è quello che possiamo ancora assumere. È la risposta alla domanda su come distinguere il ciarpame da ciò che non lo è. Una domanda ingenua, una domanda assurda. Possiamo solo avanzare su quest'assurdità. In questa catastrofe, ci troviamo a dover decidere che cosa è ciarpame e cosa non lo è. Si può assumere che tutto è ciarpame, ma nel ciarpame ci sono continue bellezze. Queste parole hanno una concettualizzazione molto colta, uno spazio di vibrazione minimo e chi le usa spera di trovarne di più funzionali. Come un chierico che vuole avere uno schermo più pulito e non vuole perdere tempo.

Vale più la pena lavorare, o meglio, giocare – senza crederci – su ipotesi paranormali, su telepatie. Le telepatie entrano in gran parte delle depressioni, nel desiderio di essere ascoltati. Così possiamo sgretolare il ritorno regressivo dell'idea della "grande bellezza", che non entra neanche di un millimetro nella contraddizione amorosa, che fa vedere bellissima una cosa bruttissima. Una situazione molto soap.

2. Il cinema è nostalgia del presente

La "nostalgia del presente" è la più bella descrizione del cinema, del cinema che è già avvenuto, che ha già vinto, che ha già trionfato. Borges lo dice in un modo deviato, passando per un altro soggetto, con il mitico racconto lungo *L'invenzione di Moril*: una celebrazione dell'ipotesi della vita come registrazione, un'immensa malinconia di momenti di vita che vengono scelti e ripetuti.

Un modo che si è dato storicamente anche nel cinema. Il culmine della cinefilia, già nei primi anni *nouvelle vague*, era quello di esibirsi come sotto-attori o ultra-attori di una serie di tic, di manifestazioni fisiche e verbali. Come nella famosa battuta di Truffaut: "Quello che abbiamo in comune tutti noi cineasti della *nouvelle vague* sono le *machine à sous*". Nella scena di *Vivre sa vie* c'è il jukebox, c'è il flipper: è tutta una *machine à sous*, una macchinetta a soldi.

Il cinema si costituisce come una larghissima memoria non nostra. Una memoria ghiacciata che si sgela, una memoria che ci permette di andare avanti senza l'ossessione che la memoria sia nostra o debba essere nostra.

C'è una frase che riassume tutto questo, a proposito deli anni '60 americani: "Se ti ricordi, vuol dire che non c'eri". Se ti ricordi, vuol dire che non hai vissuto: hai guardata la scena come al cinema, sei entrato in una festa e sei rimasto sempre con la tua campana di vetro, col tuo casco, con la tua tuta da palombaro.

Sarebbe interessante vedere se nel cinema c'è qualcosa di paragonabile al *tube*... Mi colpì molto un episodio, anni fa, in una sera d'estate con degli amici francesi. Cercavo di fargli vedere il video di *Gimme some lovin'* che loro non conoscevano. Dopo averlo visto, hanno esclamato unanimi: Ah, è un "tube"! Come per dire: "Lo conoscevo bene, quando ero piccolo si sentiva sempre..."

La riduzione a *tube* è questa: non ricordarlo, ricordarlo solo come momento di dimenticanza, il momento in cui non si ha bisogno di sapere di chi è. Il tube è qualcosa di ultra-personale che diventa ultra-impersonale. Come gli inizi del videoclip quando non si sapeva quello che andava in onda, non c'era la casa discografica, non c'erano i titoli, i registi. Il "non sapere" è il segno del *tube*. YouTube vuol dire: scegliti il tuo tube, nel senso dell'emittente, ma anche del già depositato in una non-memoria.

Il non-popolare o il troppo-popolare del *tube* sembra una sorta di gnoseologia generale del "pop". Il *tube* colpisce anche persone che non

sanno cos'è e che reagiscono esattamente allo stesso modo. Segna la colonna sonora, non della quotidianità, ma che è la quotidianità. Il *tube* ci permette di dire che siamo una colonna sonora e siamo parzialmente la colonna sonora di noi stessi.

La frase di Borges liquida la questione. Si percepisce moltissimo il bisogno di una certa assenza, di una nostalgia dell'assenza, una nostalgia che faccia riferimento allo stesso tipo di memoria: ricordare senza sapere o sapere senza ricordare.

Le cose più stupefacenti che abbia mai visto o sentito sono delle sfalsature, anche se è banale detto da me.

Per esempio rientrare a casa una notte e trovare *Uomini sul fondo* di De Robertis - un film stupendo degli anni '40 sull'equipaggio di un sottomarino. Entro in casa e trovo il film rimasto acceso con la colonna sonora dei Velvet Underground, la musica giusta, la fatalità del sync. Quella è stata la mia musica per circa tre mesi, l'ho esorcizzata mandandola in onda, altrimenti avrei subito reazioni familiari o amicali.

Un'altra cosa che ricordo. Ognuno, per gioco, faceva la sua notte di Woodstock usando le stesse immagini, ma cambiando completamente la musica. Mettendo Schumann o Michael Jackson.

A proposito di Michael Jackson... Trovo che sia il soggetto pop per eccellenza, con questa sua ossessione per "fare" pop. Nell'ultimo film, dove fa le prove dello spettacolo che non fece mai, si fa sparare dal sottopalco, come se fosse un razzetto umano (non troppo, sennò morirebbe, però è morto lo stesso, quindi non dava adito all'immortalità).

Vorrei tornare al cinema.

Un mio tormentone di quest'estate sono quattro racconti di R. W. Emerson che mi tornano continuamente in mente. Non è casuale. Emerson è un trascendentalista con il suo personalismo pagano, ma è anche totalmente impersonale, non concepisce i limiti del soggetto. Ognuno è un soggetto mondo. In questi racconti, c'è una frase adatta: "Ci incontreremo come se non ci incontrassimo e ci separeremo come se non ci separassimo".

Questa è l'intangibilità del cinema: non percepisci l'intensità della visione se non ne cogli l'impersonalità come dato prioritario. Tutto questo si attaglia a quello che chiamiamo "pop". E il cinema è la situazione pop per eccellenza, non ha importanza che sia Antonioni o Michael Bay.

Fellini, per esempio, è un regista che sa sempre tutto, non sapendo di nulla. Non dottoreggia, non sa, ma è come se sapesse tutto. Fellini è il cineasta - tra i grandi autori personali, iper-personali, troppo-personali – più popolare, ma riconosciuto da tutti come l'esempio di tutti. Con un film modesto come *8e1/2* ha cambiato il cinema d'autore. *8e1/2* è un esempio di pop alla Michael Jackson, spostato sul cinema.

Fellini alla fine della sceneggiatura del film mai fatto, *Il viaggio di Mastorna*, inserisce una battuta stupenda che aveva già detto in un'intervista:

"Quando morirò, se qualcuno vorrà definirmi con una sola espressione dovrebbe dire: era uno al quale piaceva fare le boccacce ai cani". Fellini fa l'andata e ritorno: gonfia, gonfia il pallone, ma accetta che gli scoppi in faccia.

Ho l'impressione che la musica sia sempre fuori sync (io lo chiamo così, perché è più comodo e meno romantico). La musica "si attacca". Ho una storia personale legata a questo: ho passato ore al telefono per spiegare perché una cosa che dovevo cambiare ogni settimana, la sigla, è rimasta la stessa per 25 anni.

Se dovessimo spiegare il rapporto tra musica e altro - considerando che la musica una volta era "altro", cioè noi stessi - forse non ne usciremo mai. Ed è bello non uscirne. Anche in Nietzsche, per esempio, c'è un elemento polemico contro l'amico-nemico Wagner, però, tutti e due rappresentano la musica dell'avvenire, del passato e del presente.

Se il presente lo lasciamo come atto in mano a qualcuno, credo che non abbia nulla a che vedere con noi, o meglio, noi non abbiamo nulla a che vedere col presente.

Forse è ciò che avviene quando si fa la pipì. Lo dico come omaggio a mia mamma. L'ultimo film a cui l'ho portata in carrozzella era *Gran Torino* di Eastwood. Io l'avevo visto tre volte, sono uscito per fare una telefonata e sono andato a fare la pipì. Finisce il film e usciamo. E mia madre se n'è uscita con questa cosa di filosofia che mi ha steso: "Sei andato a fare la pipì? Che piacere vero? Però, che tristezza che le cose che ci danno più piacere siano queste, forse non siamo fatti per questo".

3. *Twin Peaks*, un lungo film in televisione

Il successo di *Twin Peaks* si spiega perché Lynch ha fatto un grande film, con una durata inusuale, in televisione. *Twin Peaks* è il momento più filmico di Lynch, è pochissimo televisivo e questo è il motivo principale del successo: ha portato un elemento glamour di cinema in televisione.

L'interrogarsi su chi sia stato, anzi, su chi sarà il colpevole che ha ucciso Laura Palmer, non ha un peso decisivo, è una sorta di corollario. Sono stati tutti, compresi gli spettatori. Mi ricordo che al montaggio di *Blob* cominciammo a mandare in onda la scritta "b(l)ob", perché il colpevole è davvero un blob di tutto il sottonaturale e sovrannaturale. *Twin Peaks* è un film di angeli e demoni.

Twin Peaks è la cosa meno televisiva che abbia avuto successo in televisione. Lynch sostanzialmente interrompe la serie e sfilaccia il finale nel film. Il tentativo di finire una serie, come *Lost* per esempio, perché si devono produrre altre cose e c'è la pressione dei fan, è un cedimento morale quasi più che intellettuale. Questo è quello che rende unico *Twin Peaks*.

I film con cui Lynch avrebbe avuto la possibilità, per la durata, di spiegarsi, è ovviamente il film dove non si spiega nulla. Fa un film come *Fire Walk with me* dove, con la scusa che doveva far vedere delle cose che

non si potevano far vedere in televisione, e in realtà ci sono solo due o tre scene osé, ma la grande scena è quella della discoteca che poteva benissimo andare in tv.

Twin Peaks è il massimo del solipsismo lynchiano, un film molto più avanti di *Inland empire* che è un film di difesa, più televisivo, meno cinema di *Twin peaks* che è un grandioso film incompiuto, incompleto.

Ho sempre temuto di fare i conti senza *Lost* eppure quando cercai di recuperarlo prima della fine, restai deluso: mi è sembrata la classica cosa americana *seminal,* sono più interessanti i film che crescono dalla post fabbrica di *Lost* che *Lost* stesso. Mentre *Twin Peaks* si svolge su un piano di intensità quasi insostenibile rispetto al resto della televisione e al resto del cinema in televisione, anche i derivati non sono paragonabili. Anche la sigla di *Twin Peaks* è una sigla che resta lì, non si può andare oltre.

Io non credo che il cinema più filosofico sia quello che usa una parte della lingua se non del linguaggio filosofico, che non può non porti di fronte a dei problemi esistenziali attutiti dall'uso filosofico. Il cinema è una sorta di filosofia dissecata, che ogni tanto si rimette in moto, si sgela un po', come è accaduto in *Twin Peaks*.

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Testi/5

*Fins de séries**

di Laura Odello e Peter Szendy

Articolo sottoposto a peer-review. Ricevuto il 20/08/2014. Accettato il 22/11/2014

Abstract: The article, written by Laura Odello and Peter Szendy, analyses the different conclusions that a TV series may have. Through many examples – such as the last episode of House of Cards season one, the last gestures of Walt in Breaking Bad, the funerals of the Six feet under's protagonists, the death of doctor House, the last frames of Sopranos – the authors describe the "general closeout" of the series' last episodes and the impossibility (even if necessary) of putting an end to a serial storytelling.

***

11 octobre 2013. Petit déjeuner dans un hôtel à New York, sur fond de télévision allumée en permanence. Deux grands écrans plats encadrent cette petite salle à manger où les hôtes sirotent leur café et mâchent leurs bagels. Les images d'actualité défilent en boucle, les commentateurs commentent, leurs mots bourdonnent en bruit de fond. Nous écoutons distraitement. Obama, la paralysie *(shutdown)* des services gouvernementaux américains, la menace d'un défaut de paiement de l'Etat: le feuilleton télévisé de l'impasse budgétaire des Etats-Unis continue, jour après jour. Mais voici qu'une autre nouvelle vient l'interrompre: celle de la diffusion, la veille au soir, de *The Quarterback,* le dernier épisode en date de *Glee*.

Si ce chapitre le plus récent de la série musicale se retrouve ainsi aux informations, c'est sans doute parce que la réalité, comme on dit, s'y mêle à la fiction. L'acteur Cory Monteith, qui incarnait le personnage de Finn Hudson, est mort d'une overdose le 13 juillet 2013. Et *The Quarterback* n'est donc pas un épisode comme un autre: c'est à la fois un hommage au comédien disparu à l'âge de trente-et-un ans et une célébration de la survie de la série elle-même, malgré tout, malgré les vicissitudes qui peuvent en menacer la poursuite. Car la série continue au bout du compte, elle aura vite élaboré le deuil de l'une de ses stars, l'intégrant au scénario, faisant travailler la mort — celle de Finn, celle de Cory, voire celle du récit ou de l'histoire — au service de son économie narrative. Tout au plus y aura-t-il, entre cet épisode-ci et le suivant, une interruption d'un mois, un «hiatus»[1].

* Première publication dans *Art Press 2,* n° 32 («Séries télévisées. Formes, fabriques, critiques»), textes réunis par Christophe Kihm et Dork Zabunyan, février-avril 2014, pp. 36-41.

[1] Tel est le terme employé par la production et dans la presse. *Cf.* notamment Chris Harnick et Laura Prudom, «"Glee": Finn Will Be "Written Out" of Show in Third Episode of Season 5», huffingtonpost.com, 1er août 2013: Kevin Reilly, président de Fox Entertain-

Nous nous regardons, étonnés, amusés. Entre ce hiatus et la menace d'une faillite de l'Etat américain, il n'y a aucun rapport, n'est-ce pas? Mais non, bien sûr, et c'est pourquoi leur juxtaposition nous fait sourire. A moins que… Notre étonnement viendrait-il de ce qui, secrètement, souterrainement, lie ces deux nouvelles?

1. Shutdowns (liquidations générales)

L'arrêt d'une série et l'arrêt du flux des liquidités: sans doute y a-t-il, sous-jacente à ces deux formes de *shutdown,* une question *économique*. On pourrait la formuler ainsi: la série, en tant que succession de promesses de récit qui s'enchaînent dans une certaine surenchère cumulative, est elle aussi entraînée dans une spirale de la dette. Son enjeu, c'est en effet d'ouvrir une sorte de crédit narratologique croissant. Et dès lors, les *fins de séries* sont presque toujours des moments exemplaires où l'économie sérielle frôle le défaut de paiement, joue avec lui: comment clôturer tous les comptes, comment rembourser tous les emprunts contractés auprès des spectateurs, alors même que la logique de la capitalisation narrative vise plutôt à accroître les attentes, à relever sans cesse leur plafond, à ouvrir toujours plus de promesses?

Les fins de séries, de fait, sont volontiers synonymes de soldes ou de liquidation générale au sein du commerce feuilletonnesque. C'est même parfois à un véritable potlatch que l'on assiste, comme dans le dernier épisode de *Breaking Bad,* diffusé le 29 septembre dernier. Dans une scène mémorable, on y voit Walter White (Bryan Cranston) déclencher à distance le fusil automatique caché dans le coffre de sa voiture, pour éliminer toute la bande patibulaire de néo-nazis qui lui a volé sa fortune accumulée. La jubilation qui monte peu à peu de cette séquence interminable n'est pas simplement due à la pure répétition jouissive du massacre comme déchaînement ou défoulement sans bornes. Notre jouissance va au-delà du châtiment, des représailles exercées par procuration, elle va au-delà de notre identification à Walt comme agent d'une pulsion de vengeance illimitée. Car il y a là comme une concordance entre, d'une part, *le règlement de comptes* qu'exige la clôture des lignes de crédit narratologiques (il faut éliminer les personnages) et, d'autre part, *la sérialité du médium filmique lui-même* (une série de prises de vues, de *shots* en rafale). L'instrument de l'apurement des comptes ouverts, c'est donc cette machine de mort qu'est l'appareil filmique lui-même, héritier du «fusil photographique» qui, inventé par Jules-Etienne Marey en 1882, permettait de prendre douze images par seconde.

La liquidation générale comme forme même du (télé)film feuilletonnesque: voilà ce que, en lui donnant diverses figures, nombre de séries mettent en scène au moment de finir. C'est exemplairement le cas dans *Six Feet Under,* dont le cycle s'est conclu le 21 août 2005.

ment, déclare que, après «l'épisode Cory» *(the Cory episode),* il y aura «un hiatus de trois semaines» *(we'll go on hiatus for three weeks),* ce qui donnera à la série l'« interruption naturelle» dont elle a besoin pour se «relancer» *(that gives us a natural break to reset)*

L'ultime épisode de la cinquième et dernière saison s'intitulait: *Everyone's Waiting* («Tout le monde attend»), formule même de nos expectatives de spectateurs-créanciers. Et l'on y assistait à une accélération vertigineuse du rythme des épisodes précédents, comme si le dernier des derniers devait être l'épisode qui les comprendrait tous, en enchaînant, en accumulant sans relâche les morts et leurs épitaphes, en thésaurisant ces enterrements et ces inscriptions en forme de pierre tombale qui avaient constitué les exergues de chaque chapitre du vaste feuilleton évoquant la vie d'une famille de croque-morts américains. L'un après l'autre, ils disparaissent: Ruth sur un lit d'hôpital, Keith tué par balle alors qu'il est en service, David puis Rico d'une attaque, Brenda de vieillesse, de même que Claire, l'ultime survivante. L'un après l'autre, les personnages sont *terminated,* comme on pourrait le dire en américain, leur fil vital, leur compte narratologique est *shut down*. Et la série s'achève ainsi, ayant survécu un temps à elle-même, le temps que Claire atteigne l'âge improbable de cent deux ans sur la route où elle continue de conduire, jeune, vers le futur.

Au cours de ces dix dernières minutes d'accélération funèbre, l'épisode semble presque adopter la structure d'un folioscope où défilerait le feuilleté du feuilleton des morts promises mais restées en suspens, en instance. Et si cet autre ancêtre du cinéma qu'est le *flip book* se prête volontiers, comme l'avait remarqué Walter Benjamin, à devenir la figure de la fin d'une vie, il devient ici la marque par excellence de la fin de série, de ce temps sériel toujours inscrit dans un compte à rebours qui est son économie et sa surenchère[2]. C'est pourquoi, d'ailleurs, après le fondu au blanc qui fait apparaître la dernière épitaphe («Claire Simone Fischer, 1983-2085»), on s'attendrait presque, lorsque la caméra s'élève en quittant la route où Claire roule toujours, à voir surgir sur le fond de la blancheur du ciel l'inscription funéraire de la série elle-même: *Six Feet Under,* 2001-2005.

2. La vie, la mort

Ce temps qui précipite la série vers son terme s'incarne littéralement, à la fin de la première saison de *House of Cards,* dans un point de vue filmique qui se confond avec celui d'une horloge. C'est depuis le cadran que l'on voit le protagoniste, l'ambitieux et crapuleux Frank Underwood (Kevin Spacey) qui brigue le mandat de vice-président, se tourner vers la caméra comme s'il s'adressait à Chronos lui-même pour lui dire: «Tu n'as jamais été un allié, n'est-ce pas?» *(You've never been an ally, have you?)* Et tandis que l'aiguille des secondes fait entendre son tic-tac tout en balayant l'écran de notre champ de vision, Frank ajoute: «Le temps [...] me tuera un jour. Nous tuera tous.» *(Time will kill me someday. Kill us all.)*

La série — toute série — vit du temps même qui la fait mourir. Un temps qui est décompté depuis le début, comme le dispositif à retardement

[2] Sur Benjamin, le *flip book* et le temps feuilleté du cinéma comme compte à rebours, *cf.* Peter Szendy, *L'Apocalypse-cinéma. 2012 et autres fins du monde,* Capricci, 2012, p. 74-75.

d'une explosion ou d'une implosion programmée [3]. Dans le premier épisode de *Top of the Lake* (réalisé par Jane Campion), c'est l'étrange personnage nommé GJ (Holly Hunter) qui l'énonce explicitement en s'adressant à la jeune adolescente tombée enceinte: «Tu as une bombe là-dedans», lui dit-elle avec ses airs de prophétesse grecque, «boum!, elle va exploser». *(You've got a bomb in there, boom !, it's gonna go off.)* Que nomme-t-elle ainsi, sinon le compte à rebours inexorable qui, dès le début, inscrit dans la série sa fin ou sa finitude, c'est-à-dire aussi, d'emblée, son propre deuil anticipé?

S'il est un personnage qui, plus que tout autre, aura fait l'expérience impossible du deuil de soi, c'est bien House (Hugh Laurie), dans la série éponyme qui tente de le faire mourir au bout de huit saisons. Le décor est irréel: dans un immeuble abandonné en proie aux flammes, House voudrait quitter ce monde, tandis que son ami Wilson (Robert Sean Leonard), atteint quant à lui d'un cancer, n'en a plus que pour cinq mois. Les morts ou les fantômes que la série a semés le long de sa trajectoire narrative reviennent et cherchent à convaincre House de préférer la vie, avec ses inépuisables énigmes médicales. Mais au moment précis où il choisit finalement de vivre, House meurt dans l'explosion provoquée par l'incendie.

Funérailles. On y voit défiler encore une fois tous les personnages qu'il a croisés ou côtoyés au fil des épisodes. Ils viennent rendre hommage à House défunt, c'est-à-dire aussi à la mort de *House,* la série qui porte son nom. Laquelle semble ainsi pleurer sa propre mort, comme si elle pouvait l'inscrire en soi, comme si sa fin faisait encore partie d'elle-même, dans un rêve de toute-puissance ou d'infinitisation narrative.

C'est là que se produit le coup de théâtre de ce dernier épisode: au beau milieu de l'oraison funèbre qui lui est consacrée, House envoie un sms à son ami Wilson. Décidément, la mort de House et la mort de *House* n'arrivent pas à arriver, le protagoniste et la série elle-même étant exemplairement confrontés à cette «impossibilité de mourir» dont parlait Maurice Blanchot [4]. Ou peut-être faut-il dire, plus précisément, que la fin ne saurait être *là,* présente, elle qui aura toujours déjà marqué la vie de la série sans jamais se présenter comme telle, restant toujours en instance, promise, à venir.

3. Finir, enfin

«La mortalité est inévitable, mais la tienne sera toujours liée à la mienne» *(mortality is inevitable but yours will forever be tied to mine):* cette réplique mémorable que le protagoniste de *Boss* adresse à sa femme en proie à l'asphyxie, cette phrase pourrait être entendue comme une apostrophe lancée à la série elle-même. Car la maladie neurodégénérative de Kane, le puissant et despotique maire de Chicago, contamine toujours plus une trame narrative qui finit presque par se confondre avec les délires

[3] Sur la bombe comme figure explosive du cinéma, *cf.* Laura Odello, «Exploser les images, saboter l'écran», dans *Blockbuster. Philosophie et cinéma*, sous la direction de Laura Odello, Les Prairies Ordinaires, 2013.
[4] «La littérature et la droit à la mort» (1947), dans *De Kafka à Kafka*, Folio, 1994, p. 52.

et les hallucinations du personnage principal. Lequel n'arrive pourtant pas à mourir et semble même avoir récupéré une parfaite santé à la fin de la seconde saison. Est-ce la raison pour laquelle la production de *Boss* a pu envisager le tournage d'un film pour mettre fin à un feuilleton qui n'en pouvait plus de finir [5]?

La fin, la mort des séries semble être au fond leur impossibilité la plus propre. L'incalculable même qui, au moment où l'on devrait pouvoir solder les comptes, dépasse toutes les logiques du crédit narratif et entraîne le feuilleton dans la démesure d'une liquidation générale. Au bout du compte — d'un compte sans calcul qui vaille, donc —, la seule fin possible est peut-être celle que Hitchcock évoque tout en la conjurant dans *Breakdown,* le septième épisode de la première saison d'*Alfred Hitchcock présente:*

> Imaginez, si vous pouvez, la terreur d'être à l'intérieur d'un téléviseur, en sachant qu'à n'importe quel moment le spectateur peut vous éteindre et que vous êtes impuissant à l'en empêcher. Je traverse cette épreuve chaque semaine. Ma seule consolation, c'est que certaines parties de notre programme sont tellement fascinantes qu'elles parviennent à envoûter le spectateur. *(Imagine, if you can, the terror of being inside a television set, knowing that any moment the viewer may shut you off and being powerless to prevent it. And I go through this every week. My only consolation is that some portions of our program are so fascinating, that they hold the viewer spellbound…).*

Voilà la fin telle qu'elle se produirait depuis l'autre côté de l'écran, comme si elle se tramait du côté de cette horloge-caméra que Frank Underwood regardait en face. Mais une telle fin ne découlerait plus de la mise en scène interne à la série, elle n'aurait plus rien à voir avec la diégèse de cette bombe à retardement qui s'enclenche en activant sa propre finitude. Elle serait livrée à l'arbitraire du spectateur qui, au dehors, peut toujours éteindre l'écran.

A moins que celui-ci ne s'éteigne tout seul, comme à la fin des *Sopranos:* Tony (James Gandolfini) regarde la caméra, la musique s'arrête brusquement, l'écran devient noir et il le reste pendant dix secondes avant le générique. Au-delà de toutes les hypothèses qui ont fleuri sur cette interruption, dans la blogosphère ou ailleurs, il faut peut-être y voir une sorte d'auto-sabotage. C'est-à-dire le geste paradoxal, le geste-limite d'une extinction qui tiendrait à la fois de la gratuité immotivée — du pur accident mécanique — et de l'économie narratologique des promesses à tenir.

La série, en un mot, serait acculée au suicide.

[5] «"Boss" Canceled: Kelsey Grammer Series Will Not Return For Season 3, But There May Be A Movie», huffingtonpost.com, 20 novembre 2012.

Fumetti

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Interviste/6

La filosofia di Dylan Dog

Intervista a Giulio Giorello

a cura di Lucrezia Ercoli

Abstract: In this interview, Giulio Giorello, an Italian philosopher, mathematician and epistemologist, analyses Dylan Dog's personality from a philosophical perspective. Dylan Dog is the main character of the Tiziano Sclavi's horror comics created in 1986. Dylan's endless thinking over the real meaning of things, his bitter irony on rhetorical language and his living in an unreal London hanging between reality and dream are the characteristics that makes him a real anti-hero. According to Giorello, Dylan Dog is the ideal spark for a philosophical thought.

***

Mi chiamo Dog, Dylan Dog. Giulio Giorello, il filosofo della scienza appassionato lettore dei fumetti Bonelli, tratteggia un ritratto pop filosofico di Dylan Dog, l'indagatore dell'incubo. Il fumetto inventato da Tiziano Sclavi nel 1986 aiuta a rimettere in discussione le formule astratte di molti manuali scolastici e, in quest'intervista[1], Giorello utilizza le battute icastiche di Groucho, i comportamenti anarchici di Dylan e le provocazioni di Xabaras per riflettere sui nodi problematici della filosofia.

Dylan Dog attraversa una Londra misteriosa popolata da bizzarri personaggi e si trova a risolvere enigmi che sfidano il buon senso. L'antieroe inventato da Tiziano Sclavi riflette continuamente su se stesso, s'interroga ossessivamente sul senso dei casi che tenta di risolvere. Tuttavia, il suo approccio è "strano", tutt'altro che convenzionale. Per ragionare Dylan utilizza il suo "quinto senso e mezzo", va oltre la logica lineare del linguaggio. Potremmo dire che, a suo modo, Dylan Dog è un filosofo pop?

Giorello: Credo di sì. Anzitutto diamo un esempio di come ragiona Dylan Dog. Partiamo dal primo incontro con uno dei nemici storici, Xabaras, personificazione di Satana e forse vero padre naturale di Dylan (o comunque possessore della chiave del suo destino). I due, seduti su delle comuni sedie, stanno discutendo: a un certo punto, Xabaras fa la mossa tipica del filosofo idealista e dice: "Guarda che tutto quello che ci circonda, comprese queste

[1] Il testo è la rielaborazione di un'intervista pubblica avvenuta nel 2011, durante il Festival *Popsophia,* di cui è disponibile online il video integrale: https://www.youtube.com/watch?v=RENUHUTYtYQ.

sedie, è una produzione della mia mente, una creazione del mio pensiero". A questo scatenato idealismo Dylan ribatte: "Beh, visto che le hai pensate tu stesso, potevi anche pensarle un po' meno dure".

Dylan Dog lavora, così, dentro le pieghe della filosofia, e ironizza su quella che abbiamo imparato dai manuali, la filosofia delle formule scontate. Queste formule, svuotate e rigirate, diventano nuove, interessanti, perfino provocatorie. Per esempio, quante volte abbiamo visto l'immagine del cavaliere solitario che, sulla riva del mare, gioca a scacchi con la morte? Basta pensare alle memorabili inquadrature del *Settimo sigillo* di Ingmar Bergman (1956). Anche Dylan Dog fa la sua partita con la morte e ci ricorda che il mondo è una scacchiera, come ci ha insegnato Wittgenstein.

In un fumetto ci sono anche i disegni. È questo il bello: il fumetto mette insieme parole e figure in sequenze temporali. È proprio questo ci fa riflettere. Aristotele direbbe che la contemplazione delle forme "ci fa imparare e ci fa ragionare". Anche Dylan ci fa imparare e ci fa ragionare, in aggiunta con un grande piacere: il piacere dell'ironia.

L'ironia è arma filosofica molto antica. Da Socrate in poi è stata usata per smascherare la retorica su cui si fonda ogni discorso che pretende di dire la Verità. In che modo particolare vi ricorrono Dylan e i suoi compagni di viaggio?

Giorello: Per primo bisogna capire "su che cosa" Dylan e la sua banda facciano dell'ironia. La risposta è abbastanza semplice: su cose *pericolose*. E non c'è niente di più pericoloso di ciò in cui *non* si crede. (Detto per inciso, io, essendo ateo, ho una matta paura di Dio).

Talvolta temiamo di più proprio ciò che non c'è. E cosa teme Dylan nelle sua battaglie? La morte. Ma come diceva Epicuro, "quando ci siamo noi, la morte non c'è; quando ci sarà la morte, non ci saremo noi". La *presenza* della morte è una cosa che la logica dovrebbe eliminate, eppure, la paura... resta.

Dylan ci insegna allora che il lavoro filosofico è essenzialmente il lavoro sulla nostra incompletezza, sulla nostra finitezza, sul nostro essere sempre condizionati da qualcosa. Come il galeone che lui costruisce nei momenti di tempo libero, è un lavoro interminabile nel vero senso della parola. Completarlo richiederebbe una perfezione infinita, e noi l'infinito non possiamo raggiungerlo. Al contrario, è l'infinito che può raggiungere noi; può coglierci di sorpresa, qualunque nome noi gli diamo: Assoluto, Dio, Perfezione o magari Nulla, come pensano molte filosofie orientali. Il tentativo di Dylan, invece, è di ridere dentro la nostra finitezza, di ironizzare sul fatto che appena si nasce si comincia a morire. La bellezza di questo fumetto è, dunque, nel suo umorismo intelligente, a proposito dei limiti della nostra condizione esistenziale. Ma ironizzare su tali limiti non vuol dire negarli. Al contrario, vuol dire capirli meglio: vuol dire entrare meglio nel gioco della vita.

La filosofia è spesso imprigionata nell'ossessione di definire l'identità dei suoi oggetti. Al contrario, uno dei temi ricorrenti in Dylan Dog è la duplicità dell'identità. Il fumetto sembra mettere in scena un inquietante "pluriverso del sé". In che senso, allora, l'identità dei personaggi è costitutivamente ambigua e duplice?

Giorello: La questione dell'identità è una sorta di cappio che ci prende dentro. Per capirlo prendiamo un esempio tratto da *Dylan Dog n. 298*, intitolato *La testa del killer*.

A prima vita, la storia pare abbastanza banale. Lenny è perseguitato dalla sua metà oscura: la parte di male che ha espulso diventa un nemico che lo vuole annientare. Insomma, una storia che abbiamo vista mille volte al cinema: dai film tratti dai racconti di Stephen King ai B-movies dell'orrore.

Il doppio torna come un'ombra, e ci perseguita. Ma in quel numero di *Dylan Dog* c'è un colpo di scena. Alla fine si scopre che non è la persona buona che ha sognato quella cattiva e gli ha dato sostanza, ma è la metà cattiva che ha sognato quella buona e che, alla fine, si trova schiacciata da quello strano doppio. La storia mostra come l'identità personale sia simile a quello che i matematici chiamiamo *nastro di Möbius*, una superficie chiusa piuttosto particolare. Se si parte dall'interno, percorrendola tutta, ci si ritrova all'esterno. Lo stesso capita con l'identità. Che è qualcosa di cangiante: soltanto localmente, pezzettino per pezzettino del nastro di Möbius, noi manteniamo la distinzione tra interno ed esterno. *Buono* e *cattivo* sono percepiti come distinti. Ma globalmente sono la stessa persona. Quello che noi abbiamo identificato con il buono in realtà era il cattivo e quello che era il cattivo, sarà la vittima del buono.

La distinzione tra buono e cattivo, morale e immorale, domestico o straniero ecc. è sempre una questione locale. Dipende, cioè, da dove ti collochi nel nastro di Möbius. Globalmente è difficile tracciare la linea di demarcazione. Il confine, come l'orizzonte, ci sfugge continuamente.

Le identità sono importanti e interessanti modalità di parlare, sono costruzioni della lingua, ma possono diventare anche delle prigioni. Quando uno vuole evadere, deve sottoporre a tensione il linguaggio e rompere la tradizione consolidata. Può abbandonare l'identità precedente.

In quasi tutte le storie di Dylan Dog, fino all'ultima vignetta, anche il confine tra realtà e finzione è incerto. L'intera vicenda potrebbe essere soltanto un lungo sogno del protagonista. Qual è il significato di tale realtà onirica nel fumetto?

Giorello: Anche qui ci viene in soccorso il nastro di Möbius: cominciamo a pensare che questa sia la realtà e che quell'altra sia il sogno, poi scopriamo che i due lati si sono scambiati i ruoli. Come capita in una della commedie/tragedie più inquietanti che Shakespeare abbia mai scritto, *La tempesta*. Siamo fatti della stessa *fabric*, cioè della stessa "stoffa" di cui sono fatti i sogni. E in Dylan c'è un continuo scambio tra sogno e realtà.

E ha una funzione narrativa essenziale. Nelle ultime battute di quasi ogni numero quella che sembrava la versione di *common sense* viene rovesciata. Il finale è sempre un non finale. Magari il "cattivo" risorge, magari l'anima inquieta torna a vagare nella zona del crepuscolo, magari il bravo bambino insidiato dalle ombre mostrerà di essere un tipo pestifero da cui le ombre hanno tutto il diritto di scappare.

Insomma, i confini cambiano sotto il naso del lettore, che rimane sorpreso da questi finali che non sono finali. Se potesse esserci una conclusione della storia, allora sarebbe compiuto anche il galeone. Invece, il galeone è sempre lì che viaggia. Ma verso dove?

Potremmo rispondere con una battuta di un grandissimo matematico che con i sogni ci sapeva fare, Keplero. In una missiva a Galileo dice: "Prendiamo i nostri galeoni, andiamo avanti nel cielo, oltre la Luna". E nel *Dylan n. 250* dal titolo *Ascensore per l'inferno*, il meraviglioso galeone si deforma: da modellino diventa una vera nave e avanza, con la Luna sullo sfondo nel cielo stellato. Anche la nostra nave non arriverà mai in un porto definitivo, fuori dai flutti e dalle tempeste. Non c'è mai un punto di partenza stabile e un punto di arrivo altrettanto stabile; siamo sempre condannati a navigare in eterno. E allora, come facciamo se la nostra imbarcazione subisce un qualche guaio? La rattoppiamo prendendo un pezzo di qui e uno di là.

Questa perpetua navigazione è la nostra storia. E tale storia – ci racconta un inquieto filosofo dublinese che gira da un pub all'altro e si chiama Stephen Dedalus (James Joyce, *Ulisse*) – "è l'incubo dal quale noi cerchiamo di destarci". Il problema è che, una volta svegli, la realtà potrebbe essere ancora un incubo…

In questo viaggio alla deriva Dylan Dog incontra una serie sterminata di personaggi femminili. Oltre che un inquieto spirito libero, Dylan si dimostra un impenitente Don Giovanni. Ma qual è il senso di questa sua incessante ricerca della donna giusta?

Giorello: Dylan non conquista le donne per il "piacer di porle in lista". È una sorta di Don Giovanni sprovveduto, e questa mancanza di astuzia lo rende così innocente, da farlo diventare piacevole nella ripetizione. Le sue donne cambiano in continuazione: belle, sensuali, secchione, assassine, vampire, prostitute, ecc… Così, *Dylan Dog* è un fumetto che esalta di continuo la figura femminile, anzi *le* figure femminili nella loro differenza. Non ce n'è una uguale all'altra!

Dylan è un tipo fragile, come moltissimi di noi. Per questo è così simpatico a noi filosofi che ci sentiamo *particolarmente* fragili. E lo siamo, perché la parola, il ragionamento, la narrazione si rompono spesso contro la durezza della realtà, contro "l'incubo da cui vorrei svegliarmi".

Dylan Dog è una rassegna di varia umanità. Possiamo definirlo una vera e propria un'apologia degli ultimi, dei mostri, anzi, degli straordinari nell'ordinario?

Giorello: Di più. *Dylan Dog* è un'*apologia dello straniero*. Ma il primo straniero siamo noi stessi. Siamo stranieri *a* noi stessi. Non c'è cosa più difficile che mettere in pratica il motto dell'oracolo di Delfi, che ironicamente Socrate faceva suo: "Conosci te stesso". Socrate lo opponeva a tutti quelli che proclamavano con sicurezza "questo è il giusto, questo è il santo, questa è la virtù militare, questa è l'arte politica". E il filosofo ribatte: "Comincia col conoscere te stesso, perché non ti conosci abbastanza".

Dylan ci dice di non avere troppa paura degli altri, che risultano essere solo maschere del proprio sé. Come si legge ancora in Joyce: "Noi siamo tenebre che splendono nella luce", e la luce non ci ha compresi.

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Articoli/12

Il potere del fumetto

Topolino tra sogno e realtà

di Ilaria Cozzaglio

Articolo sottoposto a peer-review. Ricevuto il 11/11/2014. Accettato il 28/11/2014

Abstract: In this article, Ilaria Cozzaglio, a young Italian philosopher, analyses, from a philosophical point of view, the funny animal cartoon character Mickey Mouse created by Walt Disney. Mickey Mouse (Topolino in the Italian version) has a strong philosophical approach to things; he thinks in a way that let him make sense of a world that seems meaningless. He is a real rebel with an insatiable curiosity and in his adventures we find scientific and political issues and reflections around the categories of logical reasoning.

***

«Alice cominciava a sentirsi assai stanca di sedere sul poggetto accanto a sua sorella, senza far niente: aveva una o due volte dato un'occhiata al libro che la sorella stava leggendo, ma non v'erano né dialoghi né figure, – e a che serve un libro, pensò Alice, – senza dialoghi né figure?». Così il matematico e scrittore Lewis Carroll, nell'incipit delle *Avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie* (1865), rendeva implicitamente ragione della nascita del suo testo letterario illustrato, inizialmente pensato per far divertire le figlie del rettore del Christ Church dell'Università di Oxford, in cui insegnava logica matematica. La giovane protagonista è una bambina dalla straripante fantasia, curiosa e noncurante di quella logica che Carroll esaminava nei suoi testi "seri" (quelli pubblicati col suo nome vero, Charles Lutwidge Dodgson) e che sconsacrava nei suoi libri di finzione. Tramite il personaggio di Alice l'autore violava qualsiasi confine che ogni genere letterario pretendesse di imporre: da una parte, riflessione scientifica per adulti; dall'altra, libera fantasia di bambini. Tale doppio livello è esempio di una forma artistica capace di arrivare a ogni genere di pubblico. Non solo: la tendenza "rivoluzionaria" che Carroll manifesta attraverso i pensieri e le azioni di Alice permette di annoverarlo tra coloro che hanno incarnato quello spirito di intraprendenza che caratterizza, appunto, il pensiero filosofico.

Tale spirito innerva anche le avventure di un altro grande personaggio per bambini e per adulti, Mickey Mouse, e ci permette di parlare di una "sua" filosofia (sia lecito il riferimento a I. Cozzaglio, G. Giorello, *La filosofia di Topolino*, Parma 2013 e 2014). Il richiamo ad *Alice* è già pertinente appena si pensa che *Topolino* ha subìto una sorte speculare: mentre il primo testo

viene pensato come gioco-libro per bambini e diventa poi apprezzato dagli adulti, il secondo nasce come *daily strips* sui quotidiani americani, eppure è letto e amato oggi anche dai più piccoli. Ma la banda di Topolino condivide qualcos'altro con Alice e i suoi bizzarri compagni, quell'inclinazione a rompere le rigide catene della logica. Lo fa soprattutto con il personaggio di Pippo, il fedele amico di Topolino, solo all'apparenza uno sciocco, in realtà quello più di tutti dotato di libertà filosofica. All'incontro col Genio della lampada, mentre trattiene a stento le risate, Pippo sbotta: «Spero non vi siate offeso perché ho riso, non sapevo che gli arabi non avessero i piedi! Ah! Ah! Come fate quando vi vengono i calli?». Alla perplessa richiesta di spiegazioni di Topolino, lui con naturalezza ribatte: "Non ha il posto per mettere il callifugo! Be', scusatemi...ora devo andarmene!". "Stranezze", si potrebbe dire, simili a quelle dell'Alice di Carroll, a colloquio con la Lepre Marzolina:

> LEPRE Prendi più tè.
> ALICE Non ne ho ancora preso niente, non posso prenderne di più.
> LEPRE Vuoi dire che non puoi prenderne di meno. È facile prendere più di niente.

Le topesche riflessioni non vogliono elevarsi a sistema; piuttosto, lo spirito filosofico si nasconde tra le pieghe delle più belle storie, nate soprattutto tra gli anni Trenta e Sessanta del Novecento, e si manifesta in un atteggiamento di pensiero più che in un rigido procedimento speculativo. Pur nel suo "ragionare filosoficamente", Topolino si mantiene sempre vicino al sentire dell'America popolare, tanto da divenirne il simbolo – come racconta il biologo Stephen Jay Gould nel suo *Il pollice del panda*: ogni volta che il personaggio disneyano combinava una marachella la redazione del giornaletto veniva sommersa da lettere di protesta. Tuttavia il nostro Topo è filosofo anzitutto perché è irriverente. Ben lontano dall'immagine stereotipata che oggi abbiamo di lui, all'inizio delle sue avventure si presentava come un topo dal muso appuntito e dai modi spregiudicati, noncurante delle regole e prodigo solo per ciò che *egli* ritieneva "buono". Un ribelle, insomma, guidato da insaziabile curiosità.

Ma se Pippo "sfida" persino il principio di non contraddizione di Aristotele, le *cartesiane* riflessioni di Topolino ribattono a Cartesio stesso: anche il Topo procede con ordine e metodo, come voleva il matematico-filosofo francese; ma, al contrario di quel che pretendeva quel maestro di razionalità, gli animali sono tutt'altro che automi senza ragione o anima, se possono come minimo *dubitare*! Quando Topolino sfrega la lampada del Genio e vede comparire la leggendaria creatura blu, sembra interpretare un passo delle *Meditazioni metafisiche*, alla ricerca di prove che gli permettano di distinguere se sta sognando o se fa parte di un mondo "reale":

> TOPOLINO C-Chi... c-cosa... m-ma... sei vero?
> GENIO Ma certo! Cioè, io lo credevo... Salvo che non stia sognando! Ecco... pizzicami!

TOPOLINO Allora esisti proprio?
GENIO Naturale... allora pizzicami e vedi!

Il genio non apprezza lo scetticismo del suo "padrone", che invece parrebbe risoluto ad ascoltare i moniti cartesiani: «Tutto ciò che ho ammesso fino a ora come il sapere più vero e sicuro, l'ho appreso dai sensi, o per mezzo dei sensi: ora, ho qualche volta provato che questi sensi erano ingannatori, ed è regola di prudenza non fidarsi mai interamente di quelli che ci hanno una volta ingannati», scriveva Cartesio. La prudenza di Topolino pretende dal Genio ripetute "prove" che una creatura come lui possa esistere; ma pare infine convincersi, e la storia abbandona qui le pieghe della metafisica – per tornarvi però nel finale, quando Topolino si sveglierà da un profondo e provvidenziale sonno e si chiederà se sia stato tutto un sogno – gettandosi nei dilemmi dell'etica e della politica. Infatti, il nostro eroe decide di utilizzare il potere del Genio per fare del bene; ma la burocrazia e la diffidenza della sua città distruggono i buoni propositi; decide, allora, di seguire il Genio nel suo Paese, ove l'altruismo dovrebbe venire apprezzato. Grazie ai suoi nuovi poteri il Topo esaudisce i desideri degli abitanti di quella favolosa contrada; ma, quando è giunto il momento anche per lui di riposare, li vede tornare tutti imbufaliti: la donna-genio che voleva un marito perfetto, ora non sa più di che lamentarsi; il poveraccio che voleva una casa grande come un quartiere, ora ha perso la moglie tra il salotto e il tinello, eccetera: "Abbiamo *tutto*! Non c'è nulla da desiderare! Niente futuro!". Probabilmente Topolino mai si sarebbe detto un seguace di Hobbes, prova ne è la sua instancabile determinazione a creare una società "migliore"; eppure, alla fine è costretto a rassegnarsi accettando le ragioni del pessimistico filosofo inglese: «La felicità è un continuo progresso del desiderio da un oggetto all'altro [...]. La causa di questo è che l'oggetto del desiderio umano non consiste nel goderne una volta sola e per un singolo istante, ma nell'assicurarsi per sempre l'accesso al desiderio futuro».

La fine è tutt'altro che lieta; le aspirazioni di Topolino, però, non sempre vengono disilluse, e in altri episodi della saga talvolta risultano vincenti proprio nelle situazioni all'apparenza più ostili. In una delle storie che toccano nel vivo i problemi della teoria e della prassi politica, *Topolino e la scarpa magica* (1953), il Topo ha la meglio perfino su uno spregiudicato dittatore! Giunto in una sperduta contea dell'Irlanda occidentale, per consultare un medico che curi il suo pervicace singhiozzo, si imbatte in un sovrano spietato che, per esercitare il proprio potere, ha trasformato i suoi ministri e altri sudditi in innocui animaletti, grazie al possesso di una scarpa magica. Uno dei "trasformati" chiede l'aiuto di Topolino, poiché solo uno straniero può "legalmente" sfidare il tiranno. Il nostro eroe, guidato dal suo insopprimibile senso di giustizia, accetta il compito di liberare i prigionieri del re e si prepara a una sorta di ordalia: più precisamente, la gara di ballo in cui verrà aggiudicata la magica calzatura. Giunto al momento della competizione, il Topo scopre la più tirannica delle condizioni: il giudice della gara è lo stesso re! "Oooh! Così sono conciato per le feste!", esclama.

Il tiranno si dimostra un formidabile ballerino, ma anche Topolino, aiutato senza saperlo da un'ape ammaestrata che "stimola" il brio delle sue danze, si esibisce in uno splendido balletto. Il finale è "politicamente" sorprendente:

PRIMO MINISTRO (sempre sotto forma di cane): Allora, re, chi è il miglior ballerino, tra voi due?

VERDEVERDE Per quanto farabutto io sia, devo essere onesto! È più bravo lui!

PRIMO MINISTRO Allora, re, avete perso la scarpa magica!

VERDEVERDE Se perdo la scarpa... perdo anche il mio potere! E il mio regno! Molto bene... Quel guastatore ha vinto la mia scarpa magica... e gliela darò!

Di nuovo, la storia apre lo spazio a domande che si spingono oltre le circostanze narrative e insinuano riflessioni che toccano le profondità del pensiero filosofico. Esiste un'etica della politica? Quando un potere è legittimo? E cos'è veramente la sovranità? La vicenda del nostro Topo non offre una risposta univoca, ma indaga i problemi della politica e il loro intreccio. Perché il re ha, infine, ceduto la scarpa? Magari perché in ogni essere vivente è insito un senso "naturale" di giustizia, che lo spinge ad andare oltre al proprio egoismo. Eppure, se fosse davvero così, difficilmente il sovrano avrebbe potuto essere un autentico tiranno! Oppure, il re ha percepito come delegittimata la fonte del proprio potere: ha trasformato con la forza (o la scarpa) i propri concittadini in servi, ma questi sono riusciti comunque a sottrarsi al giogo, appellandosi all'aiuto dello straniero. C'è una lezione tra le righe di questa affascinante vicenda, ossia che la coercizione non è la forma più stabile, efficace e duratura di potere. Con la forza è possibile imporre a un altro di perseguire un'azione; ma non di credere in qualcosa: per esempio, ritenere un certo potere legittimo e, quindi, sottostare *volontariamente* e *fedelmente* a esso.

Ma dalla politica alla scienza (e viceversa) il passo è breve: la versatilità del Topo fa sì che questi si trovi coinvolto anche nei dilemmi della ricerca tecnico-scientifica, per esempio quando incontra lo sfuggente Uomo Nuvola, che altri non è che Einsten e Majorana insieme: lo scienziato dei cieli di Topolinia, dal significativo nome Enigm (nell'originale Einmug), ha inventato una formula dalle potenzialità catastrofiche per il genere umano e, per non essere rintracciato, ha costruito il proprio laboratorio in mezzo alle nuvole. Tra queste sparirà infine senza lasciare notizie di sé, dopo esser stato "sollecitato" dalle furfantesche richieste di Gambadilegno e da quelle più nobili di Topolino a cedere la formula a questa o quella struttura politica. I due – il Topo e il suo tradizionale avversario – rappresentano gli opposti risvolti dell'impresa scientifica, che può essere tanto prolifica di nuove soluzioni ai problemi dell'esistenza, quanto estremamente pericolosa.

Ma ciò che ancor di più dà la misura della grandezza del fumetto è la sua capacità di anticipare addirittura la realtà! La storia di *Topolino e il mistero dell'Uomo Nuvola* viene pubblicata negli Stati Uniti per la prima volta il 30 novembre del 1936; nella realtà, solo nel 1939 un gruppo di scienziati – tra cui all'inizio compare lo stesso Einstein – si occupa dello sviluppo

militare di congegni potenzialmente assai distruttivi. Il 2 agosto 1939 Albert Einstein – che al tempo della scoperta della sua celebre formula sulla massa e l'energia (1905) non ne aveva nemmeno immaginato le applicazioni alla tecnologia bellica – scrive al presidente Franklin D. Roosvelt di questa nuova e angosciante possibilità. Il grande scienziato, creatore della relatività, non partecipò però al *Progetto Manhattan*, negando così qualsiasi responsabilità nella costruzione della bomba. Ettore Majorana, invece, è scomparso come Enigm, senza lasciare traccia: «Voleva forse dire quel che il fisico tedesco Otto Hahn si dice abbia detto quando, al principio del 1939, si cominciò a parlare della 'liberazione dell'energia atomica': *Ma Dio non può volerlo!*», scrive Leonardo Sciascia commentando l'ultimo scritto dello scienziato siciliano, *Valore delle leggi statistiche nella fisica e nelle scienze sociali*, (pubblicato su *Scientia* nel 1942, a quattro anni dalla scomparsa del suo autore), uno scritto che suona come una sorta di avvertimento "postumo".

Non è questa la sede per addentrarsi nel mistero della *Scomparsa di Majorana*. Precursore nel mondo della fantasia di una realtà che si sarebbe rivelata terribile, Topolino non solo partecipa alle vicende storiche e politiche che la contraddistinguono, ma si fa emblema di un atteggiamento che è filosofico perché non rinuncia all'uso del pensiero per dare un qualche significato a un mondo che ne sembra privo – pur sapendo che tale tentativo è sempre una "fatica di Sisifo", che il rischio del fallimento è sempre dietro la soglia, ma che "dobbiamo immaginarci Sisifo felice" perché senza quel tentativo l'esistenza ci parrebbe desolata e vuota. Ciò che ci fa sorridere, nel dischiudersi della complessità dei problemi dell'esistenza umana, è che a farsene interprete non è altro che… un topo! Ci dimentichiamo che lo sia, quando ci lasciamo trasportare con lui tra i dilemmi del progresso tecnico-scientifico, tra le contraddizioni dell'esercizio del potere, o di fronte alla constatazione dell'impossibilità del bene. Eppure, resta sempre un personaggio con grandi orecchie e coda che insinua, in noi lettori, riflessioni che vanno oltre il bianco e il nero delle vignette. Sentendoci parte di quell'"unica rete della vita" in cui Charles Darwin aveva fortemente creduto, torniamo ad Alice: «'Il modo di ragionare degli animali è terribile', disse tra sé. 'Ci sarebbe da diventar pazzi'!».

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Articoli/13

E nessuno ha mai detto che poi avremmo dormito sonni tranquilli

Un'etica da X-Men

di Stefano Petruccioli

Articolo sottoposto a peer-review. Ricevuto il 21/10/2014. Accettato il 20/11/2014

Abstract: In this article, Stefano Petruccioli, an Italian philosopher and journalist, assumes that reading comics is a deeply philosophical experience. Petruccioli chooses the X-Men, a team of superheroes that appears in American comic books published by Marvel Comics, as the subject for a philosophical essay. Their "thankless heroism", strictly linked to a strong guilty-feeling and exaggerated responsibility, reminds us that a real ethical action is always disturbing.

***

1. *Snikt*. Etica del desiderio

L'intento di questo scritto non pretende di essere quello di sostenere il diritto e il dovere alla pop filosofia a una pratica di scrittura che accetti «l'ingiunzione a scrivere altrimenti, a mettere in gioco il proprio godimento nella parola rompendo radicalmente con le regole della buona scrittura filosofica»[1], ingiunzione che sembra un po' essere l'eredità di una scrittura com'è quella di Derrida. E ingiunzione che risponde all'appello derridiano di democratizzare la filosofia, perché per quest'ultima risulta non solo auspicabile ma addirittura necessario confrontarsi con *graphic novel*, serie TV, romanzi di genere, *video games*, decostruendo la gerarchica opposizione tra cultura alta e cultura bassa e, ancor più, lavorando con la cultura popolare esponendosi ad essa e lasciandosene contaminare, ibridare, uscendone mutata, mutante[2]. C'è dell'incredibile filosofia nei fumetti, che raccontano qualcosa di più della classica tensione dello *spandex*, perciò quello che intendo fare qui è indagare una pur piccola parte dell'universo dei *comics* e mostrare come sia possibile la pratica della popsophia.

L'oggetto di questo esercizio pop filosofico, scelto per idiosincratico amore, sono gli X-Men, gruppo di supereroi mutanti della Marvel. Già altrove[3] ho provato a indagare come è essere un mutante, qui, invece,

[1] S. Regazzoni, *Derrida. Biopolitica e democrazia*, Genova 2012, p. 13.
[2] Cfr. *Ivi*, p. 103.
[3] S. Petruccioli, *Gli X-Men e la filosofia*, Milano-Udine 2014.

intendo provare a lasciar raccontare ai fumetti degli X-Men qualcosa riguardo questioni di filosofia etica.

Secondo lo psicanalista e filosofo francese Jacques Lacan, una delle domande cruciali che gli individui devono porsi, a cui e di cui devono rispondere è: «Avete agito conformemente al desiderio che vi abita?»[4]. E della risposta che a questo interrogativo si dà, Lacan fa il centro della sua tesi e del suo programma etico: «L'unica cosa di cui si possa essere colpevoli è di aver ceduto sul proprio desiderio»[5]. Quello che Lacan intende con questa formula, con questo imperativo etico, è il rifiutare ogni tradimento di se stessi, del proprio essere, della propria via tracciata dal desiderio – orientato dalla Cosa (*das Ding*) che ci abita e intorno a cui giriamo. Gli X-Men sembrano poter rispondere positivamente alla domanda etica di Lacan, se Wolverine, personaggio noto forse anche a chi non frequenta o è appassionato di *comics*, dopo aver ripetuto milioni di volte lo "snikt" con cui sfodera i suoi artigli, arriva ad ammettere:

> È un gesto doloroso, questo. Da Sempre. Ogni volta che sfodero gli artigli, mi lacero la carne. Ma, dopo qualche milione di snikt, non me ne accorgo quasi più. [...] Sguainare gli artigli mi fa male. Ogni volta. Ma che succederebbe se non lo facessi? Chi si farebbe male?[6]

Il desiderio che conduce Wolverine lungo la propria scia sembra esigere con insistenza che un debito sia pagato, ed esso rispunta, ritorna. È il desiderio proprio per come lo intende Lacan che, distinguendolo dal piacere, ne fa «la metonimia del nostro essere»[7] e «nient'altro che ciò che sostiene il tema inconscio, l'articolazione di quel che fa sì che ci radichiamo in un destino particolare»[8].

2. Responsabilità illimitata

Desidero far rispondere gli X-Men soprattutto alla domanda su quale tipo di mostruoso, "inumano" soggetto presuppone l'etica lacaniana[9], che esige un soggetto libero le cui scelte e azioni non debbano essere dettate dal semplice arbitrio, dal capriccio, da patologiche inclinazioni: non è questa la libertà che essa intende. Un atto davvero libero, anzi, è quello del tutto estraneo alle inclinazioni del soggetto e fondato, invece, su un qualche "corpo altro" – «un corpo estraneo, un osso in gola»[10] – che lo rende straniero a casa propria, sugli orientamenti oscuri che la Cosa imprime ai tracciati dei suoi desideri. Così la scelta dell'atto etico, del dovere, della legge è «a un

[4] J. Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi 1959-1960*, Torino 2008, p. 364.
[5] *Ivi*, p. 372.
[6] J. Aaron, *Wolverine & gli X-Men #8*, Modena 2013.
[7] J. Lacan, cit., p. 373.
[8] *Ivi*, p. 371.
[9] Cfr. A. Zupančič, *Etica del Reale. Kant, Lacan*, Napoli 2012, p. 45.
[10] S. Žižek, *L'epidemia dell'immaginario*, Roma 2007, p. 279.

tempo superattiva e subita, mantiene qualche cosa di passivo [...] come se colui che decide non fosse libero se non di subire la sua stessa decisione e come se questa gli giungesse dall'altro»[11].

Il modo in cui il soggetto partecipa originariamente di una tale libertà quasi paradossale è – secondo il filosofo francese Jacques Derrida – la colpa, il sentirsi colpevoli anche per qualcosa che si sa essere oltre il proprio controllo. Questo vuol veramente dire rispondere per un dovere che si è liberamente fatto proprio, assunto in maniera responsabile: «Io sono colpevole anche se le cose fossero oltre il mio controllo, anche se davvero "non avessi potuto fare altrimenti"»[12]. E se c'è un tono emotivo che caratterizza l'esistenza dei supereroi mutanti degli X-Men è proprio la colpa, l'inadeguatezza, la responsabilità eccessiva. È ancora Derrida che invoca ed esige questo eccesso di responsabilità: per questa responsabilità senza limiti, la più esigente, «nessuna attesa è possibile, né legittima»[13], essa si impone come «imperativa e immediata»[14] e «può richiedere la pazienza infaticabile»[15] di un impegno, uno sforzo che «non lascia riprendere il respiro, né riposo. Può sempre sconvolgere, almeno, il ritmo istituito di tutte le pause [...], può sempre perturbare i sabati, le domeniche... e i venerdì»[16].

Ecco l'esigenza di eccesso di responsabilità, di colpa e di inadeguatezza a cui i mutanti X-Men rispondono.

PSYLOCKE – C'è stato un tempo in cui mi domandavo se appartenessi a un gruppo di guerrieri come gli X-Men. E ora... ora sono considerata tra i più feroci di loro. Ho partecipato all'omicidio di un bambino. L'abbiamo fatto per assicurarci che non crescesse e diventasse Apocalisse... Non voglio una lezioncina di etica. Affronterò la moralità delle mie azioni... ma tu almeno dimmi che capisci.

BRIAN – Non posso assolverti da questo peccato, né posso cancellarlo... però sì, ti capisco. E continuerò sempre ad amarti in modo incondizionato, qualunque cosa succeda.

PSYLOCKE – Grazie, Brian... Non sai quanto significhi per me[17].

Di ritorno da una missione conclusasi con l'omicidio di un bambino che crescendo sarebbe diventato Apocalisse, minacciando così la Terra, Psylocke non cerca nel fratello gemello, Brian, lezioni di etica, assoluzioni, condoni, di questo non ha bisogno, sa che deve affrontare la moralità delle sue azioni, sa di doversi assumere ogni responsabilità per l'eticità dei suoi atti. Non cerca limiti, misure, regole che definiscano la sua responsabilità, non cerca scuse per la sua colpa, sa della propria inadeguatezza e accetta di avere il proprio respiro stravolto. I propri riposi turbati, i propri sonni

[11] J. Derrida, *Forza di legge*, Torino 2003, p. 81.
[12] *Ivi*, p. 57.
[13] J. Derrida, *«Il faut bien manger» o il calcolo del soggetto*, Milano-Udine 2011, p. 46.
[14] *Ibid.*
[15] *Ibid.*
[16] *Ibid.*
[17] R. Remender, *L'incredibile X-Force. Vol 2. Deathlock Nation*, Modena 2014.

resi non tranquilli, come raccontano altre meditazioni mutanti sulla stessa missione.

> DEADPOOL – Temo di avere qualche problema con… quello che è successo. Continuo ad avere dei flashback. Non dormo più… Per me non è facile ammetterlo, ma me la passo male… […]
> WOLVERINE – Abbiamo fatto qualcosa di terribile per il bene di tutto il mondo. E nessuno ha mai detto che poi avremmo dormito sonni tranquilli[18].

Se Deadpool lamenta la perdita di sonno, il non riuscire a dormire più a causa dei ricordi di quello che è successo, Wolverine ricorda che non è pensabile di essere capaci di dormire profondamente dopo un atto veramente etico, perché l'etica è qualcosa di eccessivo, disturbante, perturbante, un atto di responsabilità illimitata che lascia in colpa. Ci fosse un calcolo possibile, un diritto applicabile, una legge cui adeguarsi, sarebbe diverso, ma – come sostiene anche il filosofo sloveno Slavoj Žižek – la legge morale è accessibile all'uomo mai in modo positivo, per quello che è, ma sempre e solo in modo negativo, ovvero «nella forma del senso di colpa, nella nostra consapevolezza che abbiamo tradito il suo richiamo, che non siamo stati all'altezza del nostro dovere morale»[19], che l'agire morale «è in definitiva *impossibile* da compiere»[20], che siamo incapaci di farcene carico pienamente, e questa necessità ci rende «a priori per sempre colpevoli»[21].

3. *Thankless heroism*

Non ci sono circostanze, attenuanti, scuse che tengano, la responsabilità non ha limiti, la colpevolezza accompagna ogni scelta e azione, l'inadeguatezza è insuperabile nell'etica, è l'aporia cui si va incontro[22]. Si è sempre colpevoli, si ha sempre da farsi perdonare, perché non si è, non si fa, non si dà mai abbastanza ma sempre in maniera inadeguata. Quest'aporia è strutturale e insuperabile quando si tratta di etica, colpa, responsabilità, e impone la necessità di chiedere perdono e sapersi colpevoli, arrivando all'incredibile e perturbante paradosso per cui «devo domandare perdono – *per* essere giusto»[23], con tutto l'equivoco di questo "per": al fine di essere giusto, in vista di essere giusto, ma anche per il fatto di essere giusto, perché si tradisce sempre qualcuno per essere giusto, l'uno per l'altro. Questa posizione che la filosofia etica indaga sembra essere raccontata proprio dai supereroi mutanti dell'universo Marvel con il loro tremendo eroismo ingrato (*thankless heroism*), senza grazie, privo di ringraziamenti, che invece di ricevere gratitudine deve chiedere perdono per sé, perennemente

[18] *Ibid.*
[19] S. Žižek, cit., p. 286.
[20] *Ivi*, p. 288.
[21] *Ivi*, p. 286.
[22] Cfr. J. Derrida, *Perdonare*, Milano 2004, pp. 23-24.
[23] *Ivi*, p. 104.

in colpa, inadeguato, illimitatamente responsabile, privo di pause, riposo e sonni tranquilli.

Quest'etica quasi disumana, quasi mostruosa, è comunque pensata da Lacan nient'affatto come un'etica eroica, nel senso di riservata a pochi, elitaria. Tutt'altro: «In ciascuno di noi c'è la via tracciata per un eroe, ed è appunto da uomo comune che la si percorre»[24]. Ciascuno può percorrere questa via tracciata per un eroe che ha in sé, e anche se, in definitiva, «per colui che avanza fino all'estremo del suo desiderio, non sono tutte rose»[25] e ci sono ragioni, attaccamenti, interessi «che possono trattenerlo dall'intraprendere questa strada rischiosa»[26], secondo Lacan «non c'è altro bene che quello che può servire a pagare il prezzo dell'accesso al desiderio»[27], della fedeltà ad esso, del non cedere su di esso.

Quando si leggono fumetti, questi raccontano le questioni etiche che la filosofia indaga. La filosofia dovrebbe quindi scrivere storie e disegnare tavole da *comics*.

[24] J. Lacan, cit., p. 371.
[25] *Ivi*, p. 375.
[26] *Ibid.*
[27] *Ivi*, p. 373.

Pop-capitalismo

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Articoli/14

Iperrealismo morale applicato: la città, le cose, il bene

di Flavio Michele Ceci

Articolo sottoposto a peer-review. Ricevuto il 13/11/2014. Accettato il 24/11/2014

Abstract: In this article the author comments the book Il bene nelle cose by Emanuele Coccia, pointing out the main ethic consequences of this kind of hyper-realistic moral approach to the goods with whom we surround ourselves everyday. From the ambiguous relationship human kind have always had with goods to the technique environment, this new vision of markets and commodities makes this work a controversial but important one.

***

Qualche mese fa Emanuele Coccia – professore all'*Ecole Des Hautes Etudes en Sciences Sociales* – ha dato alle stampe un libro intitolato *Il bene nelle cose*[1], che ha riscosso subito un bel successo. È una ricerca originale, ma chiara ed accessibile, sul *bene*, e sulla necessità di pensarlo «non più oltre l'essere ma in perfetta coincidenza con le cose di questo mondo»[2]. È un testo indicativo di una tendenza estremamente vitale nella filosofia contemporanea e assieme un esempio di metodo; vale la pena di ripercorrere le tesi del libro, con qualche nota a margine, per fare il punto su un tema che è già comparso – e continuerà a comparire – nelle discussioni popfilosofiche.

Il libro inizia come un percorso fra simboli, fra iscrizioni murarie. La città è il luogo da cui parte la ricerca, e le pietre che la compongono, i muri virtuali o reali su cui da sempre leggere i segni del proprio tempo. Questi muri espongono – oggi – un solo testo: la *pubblicità*, che «non è che la trasformazione, nei contenuti più che nella natura o nelle forme, di quella morale su pietra che ha sempre strutturato le nostre città»[3]. Ma la pubblicità parla di una cosa e di una soltanto e Coccia, in modo onesto e coraggioso, partendo da una visione filosofica precisa, ci dice che – visto che «ogni volta che parliamo di morale parliamo comunque di materia»[4] – possiamo guardare alle cose, «a tutte le cose che è possibile immaginare, produrre, consumare o scambiare» con la stessa serietà e intensità con cui guardiamo ad ogni altro desiderio.

Il *bene* e i *beni*, quindi; e l'idea di fondo che un uomo che prova e soppesa il suo nuovo smartphone sia nella stessa condizione di chi – diciamo

[1] B. Coccia, *Il bene nelle cose*, Bologna 2014.
[2] Ivi, p. 96.
[3] Ivi, p. 25.
[4] Ivi, p. 16.

cinquemila anni prima – soppesava e provava la sua arma rudimentale, la sua maschera cerimoniale. Questa equivalenza evidente passa però per un'operazione più complicata, ovvero una radicale dissociazione dei beni dal loro contesto economico. Non è facile, perché da una parte c'è l'abitudine di pensare all'*oggetto* solo in termini estremamente astratti, come quel qualcosa che massimamente si oppone al soggetto. Dall'altra, sempre un'abitudine è quella di pensare alla *merce* come la specie più infima dell'*oggetto*, quella più contaminata con la temporalità, con l'organizzazione sociale, con il potere. Il libro di Coccia in qualche modo scuote entrambe queste abitudini; mette da parte il capitalismo avanzato e ci invita a guardare solo ai *beni* – da lì per capire come la specie apparentemente più bassa e trascurabile di oggetti fondi il nostro rapporto col mondo in modo molto più costitutivo e originario di quanto si possa percepire oggi.

Ma perchè questo paradosso? Perché oggi che il mondo è strapieno di oggetti, che ne produciamo in quantità enormi e enormemente differenti – perché proprio oggi accantoniamo «l'intensità morale» della merce, per tentare un distacco, una specie di tortuosa condanna?

Secondo Coccia questo rapporto ambiguo con le cose è un tratto fondamentale della civiltà occidentale. «Erano sempre e solo gli altri, i barbari tra gli antichi, i selvaggi tra gli stranieri a praticare il culto delle cose»[5]. L'ambiguità non si limita al divieto religioso, che riecheggia nelle parole di Agostino sull'uso e il godimento amoroso, né si spiega solo col pensiero critico che guarda al rapporto con la merce come un a forma di feticismo. È di Marx l'idea che la merce coincida «con un eccesso simbolico», perché cristallizza «oltre al valore d'uso, il riflesso dei rapporti sociali che ne hanno reso possibile la produzione»[6]. Sia lo stigma religioso che quello marxista, secondo Coccia, ricalcano una struttura morale più profonda, che ci porta a pensare che «in qualche modo il bene dev'essere fuori o al di là delle cose»[7].

Ma nonostante la storia del pensiero morale abbia costantemente riproposto questa tradizionale condanna, «nessun tentativo di rimozione è veramente efficace»[8]. Ne fa prova, a diversi livelli, il tentativo di riallacciare una relazione fondamentale con le cose più prossime[9]. Ne fa prova il godimento, anzi l'amore vero e proprio che riserviamo alle *opere d'arte*, punti di coincidenza fra materialità e spirito, così come il nostro rapporto con oggetti tecnicamente avanzati – oggetti che contengono qualcosa di simile – diciamo così – all'intelligenza. Arte e tecnica sono punti di contatto fra mercificazione e amore.

Certo a meno di non voler fare del romanticismo fuori tempo massimo, l'arte è merce *da sempre* – almeno in quota parte del suo supporto fisico.

[5] Ivi, p. 66.
[6] Ivi, p. 71.
[7] Ivi, p. 85.
[8] Ivi, p. 74.
[9] In questo senso anche Giorgio Agamben – citato da Coccia nei ringraziamenti – con il volume conclusivo di *Homo sacer*: G. Agamben, *L'uso dei corpi*, Vicenza 2014.

Lo scatto in avanti che c'è stato nel novecento (Coccia cita McLuhan e Andy Warhol) è su un altro registro: è una dimostrazione che l'immaginario legato alla merce non è «mero sintomo o strumento di una qualche egemonia culturale», ma «espressione immediata di una sorta di folklore dell'uomo industriale»[10]. Per giustificare la zona di eccezione in cui «l'amore per le cose e quello per le persone» possono sovrapporsi e confondersi, l'autore fa leva su una qualità intrinseca all'opera d'arte per cui il culto per quest'ultima «*coincide* senza resto con il culto per l'artista e il suo spirito»[11].

Ma l'arte non è l'unico punto di contatto. Altrettanto centrale, nell'economia di questo primo tema del libro, è la tecnica; un'altra sfera «in cui l'uomo, in forme diverse e secondo gradi di liceità e intensità differenti, fa esperienza del proprio amore per le cose»[12]. Ne fa esperienza perché la tecnica «pullula di ibridi»[13], cioè di oggetti che «possono comparire come soggetti»[14]. Coccia qui suggerisce un tema estremamente intricato; ci mette un freno, una certa «diffidenza culturale» che impedisce di accettare serenamente l'evidenza di «oggetti tecnici capaci di agire e di apparire come persone». Ma questa diffidenza forse è un punto molto più delicato di quanto possa apparire. Non è affatto scontato che qualsiasi trasformazione *tecnica* sia indifferente rispetto alla qualità del bene prodotto, al suo effetto sulle persone e in definitiva sulla vita stessa. E il tema è ancora più delicato se la tecnica è luogo di ambizioni vertiginose che essa stessa non è in grado di dichiarare oltre l'evidenza della produzione, e che in definitiva mirano proprio a sigillare quello *spazio del bene* che Coccia individua come cifra comune di ogni *oggetto* – commerciabile o no – : la «slabbratura interna a tutte le cose, quella tra l'identità di qualcosa e la sua perfezione»[15]. Nel cercare la continuità fra l'oggetto più antico mai prodotto e quello appena inventato, devono restare a mente anche le differenze, e forse sull'amore per gli oggetti tecnici l'operazione *down-top* non riesce pienamente.

Ciò che rende *Il bene nelle cose* un testo importante e discutibile – nel senso più nobile del termine – è una sana ostinazione verso l'*iperrealismo morale*: il filosofo deve guardare al mondo per ciò che è, senza obliterarne arbitrariamente delle parti, senza descrivere tutto in termini di dovere, facendo, «invece che un etica, una satira». Si tratta in fondo di avere un po' di coraggio, quello di voler vivere fino in fondo le trasformazioni. Ed è con questa attitudine che l'autore guarda alla rappresentazione pubblica dei beni – alla *pubblicità come discorso morale*. Su questo, l'operazione di sdoganamento è estremamente efficace, «la pubblicità ha lo statuto e la dignità di un discorso morale pubblico, anche se è prodotto in modo vernacolare»[16]. Fa *testo*, e quel testo è «sapere pubblico»[17]. Se i muri delle

[10] B. Coccia, *Il bene nelle cose*, cit., p. 34.
[11] Ivi, p. 77.
[12] Ivi, p. 79.
[13] Ivi, p. 78.
[14] *Ibid.*
[15] Ivi, p. 51.
[16] Ivi, p. 109.
[17] Ivi, p. 42.

nostre città parlano di merci – di spazzolini, reggiseni, automobili, telefoni – dove prima c'erano déi, miti e racconti di guerra, l'unico atteggiamento onesto – *filosofico* – è quello di guardare alla faccenda senza liquidarla come effetto collaterale di un piano più segreto e più grande, e la comodità e il fascino dell'atteggiamento opposto è invece solo l'accesso a una presunta saggezza in virtù della quale dichiarare impunemente che il mondo è idiota. La difficoltà è sicuramente tenere in piedi questo discorso senza esaltazioni neo-liberali, senza toni da apologia. Sono indagini dove è il metodo a dover essere radicale, e la tesi moderata e seria. Il libro di Coccia è una lettura positiva anche per questo, perché si apre con una dichiarazione potente: «le merci sono la figura estrema del bene, l'ultimo nome che l'Occidente ha dato al bene»[18]; ma è poi la ricerca in sé a dare il giusto peso a questa ipotesi, producendo un archeologia del bene e dei beni, cercando il momento iniziale dello strano *a priori* per cui ciò che viene etichettato come merce deve farsi carico di un «titolo infamante»[19]. «Sarebbe ingenuo e ingiusto» – conclude l'autore – «pensare che la pubblicità rappresenti il *solo* e unico modello di etica pubblica del nostro tempo»[20].

E allora proprio per l'apertura filosofica che le tesi di Coccia dimostrano, per l'esempio di metodo, c'è una cosa, mi permetto di dire, o meglio *un gesto* che riguarda le cose e non viene nominato. E chiunque l'abbia provato almeno una volta sa del profondo godimento che se ne prova, e chi non l'ha mai fatto ancora a volte ci pensa, ed è qualcosa che fa pienamente parte dell'*intensità morale* della merce: gettarle tutte, qualche volta, le cose.

[18] Ivi, p. 8.
[19] *Ibid.*
[20] Ivi, p. 106.

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Articoli/15

Il più profondo è il make-up

di Debora Dolci e Francesca Gallerani

Articolo sottoposto a peer-review. Ricevuto il 09/11/2104. Accettato il 24/11/2014

Abstract: In this article, Debora Dolci and Francesca Gallerani think over the real meaning of make-up. Because what make-up does is 'hiding', at least changes the real lineaments of woman, it has always been considered as a trick. Starting from this assumption, it should exist a unique and stable face compared to a multiplicity of fake faces that women made using rimmel and lipstick. Actually, it doesn't exist a unique and stable identity because our "ID" is splitted into a multiplicity of identities. So, make-up is not a trick, on the contrary helps women to portray the multiplicity of their identity.

***

Eyeliner, rose hips and lip gloss, such fun
You're a slick little girl, you're a slick little girl

Eyeliner, whitener then colour the eyes
Yellow and green, oh what a surprise
You're a slick little girl, oh, you're such a slick little girl

(*Make-up*, Lou Reed)

Partiamo dalla sequenza finale de *Le relazioni pericolose*, film di Stephen Frears del 1988.

La spietata marchesa de Merteuil, interpretata da Glenn Close, è stata cacciata da teatro. Seduta davanti allo specchio – l'espressione immobile, appena una lacrima accenna a scenderle sul volto – la vediamo intenta a togliersi un pesante strato di trucco. Le sue perfide trame sono venute alla luce, la verità alla fine ha trionfato, la maschera è caduta.

La scena è emblematica, il suo significato simbolico persino troppo esplicito. La metafora del trucco è infatti utilizzata dal regista per rappresentare la doppiezza d'animo della protagonista, che dietro al cerone avrebbe nascosto le sue reali intenzioni, il suo "vero" volto.

Una decina di anni prima Renato Zero esprimeva un'idea simile quando cantava: "E mi trucco perché la vita mia/non mi riconosca e vada via". Anche in questo caso ritorna il trucco come camuffamento, come espediente utilizzato per nascondere la propria reale identità e, magari, per crearne di nuove.

Gli esempi potrebbero andare avanti all'infinito. Perché il trucco, ovvero il ricorso all'uso di cosmetici per abbellire il proprio viso, anche se tacciato di essere una pratica banalmente superficiale, è stato da sempre

caricato di significati ulteriori, oggetto spesso di interpretazioni dal sapore sinistro.

Artificio destinato a modificare i tratti naturali di un volto, l'ambiguità del trucco risiederebbe prima di tutto nel significato della parola e nella sua etimologia, che rimanda esplicitamente all'inganno e all'imbroglio. Ma non solo. Questa politica del sospetto sarebbe suffragata anche da vetuste concezioni filosofiche, che chiamano in causa direttamente i concetti di verità e di identità personale.

Considerare il trucco come una maschera implica infatti presupporre che ci sia un volto autentico che si nasconde dietro di essa. Autentico, unico e statico, contro i volti molteplici, cangianti (e falsi?) che ci costruiamo armate di fondotinta, rossetto e mascara.

Inevitabile scorgere su tali interpretazioni l'ombra lunga di quegli antichi disastri che riducevano la superficie a patina illusoria destinata a occultare la vera essenza delle cose. Inevitabile ritrovarvi un concetto di verità che, per continuare a esistere, avrebbe bisogno di quel mondo ulteriore e immutabile venuto meno al giro del secolo scorso.

È con Nietzsche infatti che «il mondo vero è diventato favola», cedendo il passo a un universo in divenire composto da una molteplicità di forze. E sarà sul solco da lui tracciato che una parte significativa del pensiero francese del secondo Novecento riporterà la profondità in superficie, rinsaldando un paradigma antropologico post-moderno che ci fornisce l'assist per alleggerire il trucco da superate interpretazioni apocalittiche. Perché se «il più profondo è la pelle»[1], come ama affermare Deleuze citando Paul Valéry, il make up – strato di cosmetici che stendiamo sulla pelle, superficie al quadrato – diventa quanto c'è di più profondo e autentico nel volto di una donna.

Non ci sarà più una verità dietro alle maschere allora, perché le maschere sono l'unica verità di un volto che, da centro privilegiato di individuazione, diventa il luogo dove si consuma lo smascheramento di un'identità instabile e fluttuante. Già Hume del resto, scandagliando dentro se stesso alla ricerca di un'identità stabile, non aveva trovato altro che fasci di percezioni differenti che si susseguono nel teatro della nostra mente.

Ma la rivelazione dell'identità come l'illusione più grande non viene vissuta con angoscia dalla donna che vede frantumarsi il proprio volto in un caleidoscopio di maschere. Al contrario, il trucco diventa il campo di sperimentazione e costruzione della propria identità, anzi delle proprie identità, tutte false e per questo tutte legittimamente autentiche. Storpiando Deleuze, potremmo dire che è in gioco il farsi e il ri-farsi di un volto[2], il

[1] G. Deleuze, *Logica del senso,* Milano 1975.

[2] È il tema del "devisage", del voltarsi e dello svoltarsi dei volti, per cui il volto, disfandosi dalle sue valenze figurative, perde la sua consistenza. Tale concezione, che esprime simbolicamente la crisi di identità del soggetto e l'angoscia da cui viene pervaso trovandosi di fronte al proprio nulla, la ritroviamo in pittura, incarnata dalla logica della sensazione che Francis Bacon sostituisce alla figurazione, e nei primi piani del cinema di Ingmar Bergman. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione,* Macerata 1995; G. Deleuze, *L'immagine-movimento,* Milano 1984.

quale non approda a una totale distruzione delle sue strutture, e quindi a una deriva nichilista, perché si fa e si rifà, truccandosi in infiniti modi e quindi assumendo infinite forme, infinite volte.

A differenza dei volti celebri analizzati da Deleuze - quelli ingigantiti dalla macchina da presa di Ingmar Bergman, o quelli "schiaffeggiati"[3] da Francis Bacon nelle sue tele -, la cui crisi di identità è rappresentata dal loro disfacimento, il volto truccato non rimane sgomento di fronte alla propria "superficialità" perché partecipa alla continua creazione e ri-creazione di se stesso, in un gioco delle identità in cui l'imperativo è essere liberi di gioire della propria molteplicità.

Allora il trucco, più che un artificio da stigmatizzare perché modifica la nostra fisionomia, si rivelerebbe per quello che è, e per come fortunatamente molte donne lo affrontano: un piacevole strumento capace non solo di migliorarci e farci sentire più sicure di noi stesse, ma di renderci diverse a seconda del momento della giornata, della stagione o anche dell'umore. Perché è vero che "trucco" significa inganno, ma la stessa parola rimanda anche ai giochi di prestigio, a qualcosa di magico che ci diverte e ci fa star bene: truccandoci possiamo giocare con la nostra superficie instabile e renderci conto di quanto è divertente non essere inchiodati a un'identità fissa e immutabile, a un'unica maschera.

E se qualcuno ci accusasse di vacuo narcisismo, noi risponderemmo con le parole di Nietzsche affermando che «chi vuole diventare leggero, un uccello, deve amare se stesso»[4].

E se qualcuno ci imputasse di essere irriconoscibili in quel susseguirsi di immagini che proponiamo di noi, risponderemmo che in realtà ci riconosciamo eccome, e ci sentiamo terribilmente a nostro agio. Memori della lezione di Gabrielle Solis (alias Eva Longoria) quando, in una puntata di *Desperate Housewives*, costretta dal marito a uscire struccata, non resiste e corre alla ricerca di uno specchio al grido di: "Ridatemi il mio vero volto!".

[3] I volti di Francis Bacon vengono deformati e disfatti letteralmente grazie al movimento delle linee e dei colori, «come se forze invisibili schiaffeggiassero la testa dalle angolazioni più svariate». G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., p. 119.
[4] F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Milano 1972, vol. I, pag. 57.

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Articoli/16

La nostalgia nell'era della sua riproducibilità tecnica

di Paolo Pagliaro

Articolo sottoposto a peer-review. Ricevuto il 14/07/2014. Accettato il 21/11/2014

In this article, Paolo Pagliaro, an italian journalist, tells us that a strong feeling of "nostalgia" for the past characterizes the contemporary age. People believe that past ages are perfect or in anyway they overestimate them. This feeling of nostalgia, according to Pagliaro, concerns particularly politics. Especially young people idealize the great politicians of the past; they miss the revolution times and glorious political fights. Regretting the past is what Milan Kundera calls "the mathematical paradox in nostalgia": the more the time passes, the more we regret it.

***

1. Quando si stava meglio...

In un film di tre anni fa, *Midnight in Paris*, Woody Allen raccolta la nostalgia a cui tutti ci abbandoniamo immaginando ciò che altri uomini hanno vissuto e che a noi è ormai negato. Il film parla di un aspirante scrittore che viene magicamente trasportato nella Parigi degli anni Venti dove incontra i personaggi di quella che lui ha sempre considerato l'età dell'oro: Fitzgerald, Hemingway, Dalí, Picasso... Ma la donna di cui si innamora sogna di vivere nella Belle Époque e i due si ritrovano proiettati ancora più indietro nel tempo, dove incontrano Toulouse-Lautrec e Gauguin, i quali a loro volta confessano che vorrebbero vivere nel Rinascimento... È una catena senza fine che suggerisce come ogni epoca diventi un Eden soltanto per gli uomini del futuro, che preferiscono idealizzare il passato - quale che sia stato - rispetto alla inevitabile banalità di ogni presente.

Per fare qualche esempio del presente che ci riguarda, pensiamo soltanto alla Tv della nostalgia che, anche quest'anno come ogni estate, ci propina ogni sera le nostre provinciali *madeleinette*, fatte di canzoncine dei decenni scorsi, di varietà in bianco e nero, di balletti d'antan. E noi siamo lì, forse sorpresi, forse infastiditi, ma incapaci di staccare gli occhi dall'eterno ritorno delle Kessler.

C'è un fotografo inglese - Jonathan Keys - che gira per le strade della sua Newcastle fotografando scene di vita contemporanea con una macchia fotografica vecchia di 130 anni. Utilizza la tecnica del collodio umido, molto popolare tra il 1850 e il 1880 perché permetteva immagini accurate e dettagliate. Le fotografie di Keys sono una riflessione sul passare del tempo

e sul conservarsi e scambiarsi di passato e presente. A prima vista alcune strade ed edifici non sembrano diversi da quelli che avrebbe fotografato nello stesso luogo cent'anni prima, ma guardando con più attenzione si scoprono alcuni particolari che ci riportano subito al presente: graffiti, l'illuminazione elettrica, un abito o un taglio di capelli.

Si colora di nostalgia anche il centenario della prima guerra mondiale, già in atto con celebrazioni, pubblicazioni, convegni, libri, film, manifestazioni. Dietro a tutto, si avverte non soltanto la commemorazione di una catastrofe che vide 12 milioni di morti, ma anche una velata ammirazione per gli eventi giganteschi che quell'epoca ha visto compiersi: nascita di nuove nazioni, rivoluzioni, totalitarismi... mica le cianfrusaglie del nostro presente. E pazienza se intorno a noi si infittiscono i segnali di una nuova, possibile, analoga catastrofe.

Ma l'aspetto più singolare di questa nostalgia del tempo altrui (e del suo trasfigurarsi nella memoria) riguarda la politica. Dalla moneta unica alla globalizzazione si pensa che tornare indietro sia il modo migliore per andare avanti. Si discute fino all'esaurimento della bontà della lira pur sapendo che se l'avessimo oggi in tasca sarebbe carta straccia. Si vagheggia un mondo di frontiere chiuse facendo finta di ignorare che viviamo da tempo in una società multipla. E, soprattutto, si rimpiangono uomini e idee di tempi politici conclusi. Berlinguer ha avuto da poco la sua cerimonia di ritorno con il film di Veltroni. Craxi, messo a confronto con i successori, riceve dai più il titolo di statista. Ma c'è qualcuno che solo vent'anni fa avrebbe immaginato che ci saremo trovati ad avere nostalgia della Democrazia Cristiana? "Non moriremo democristiani!" aveva promesso Luigi Pintor e oggi è tutto un dirsi quanto si stava bene quando governava la DC. Nel chiacchiericcio del web si leggono frasi come queste: "Quando c'erano loro le tasse si pagavano giuste", "Non ho mai amato la DC, ma la rimpiango tantissimo"... tanto che un bravo giornalista come Marco Damilano ha inventato la categoria dei "Democristiani immaginari" titolo di un libro che fornisce molto materiale a questo tipo di nostalgici. Il rigore di De Gasperi che ricostruisce il Paese, l'abilità luciferina di Andreotti celebrata anche al cinema, la sobrietà esagerata di Moro in giacca e cravatta sulla spiaggia, Alberto Sordi e Gino Bartali che si vantavano di essere democristiani (in tempi in cui nessuno confessava di votare D.C.), fanno apparire i politici, gli attori e gli sportivi di oggi dei nani che non riescono nemmeno ad arrampicarsi sulle spalle di quei giganti.

Scherzi della nostalgia si dirà, con l'utile dimenticanza di scandali e ombre per non compromettere apologie tardive. Eppure il paradosso ulteriore è che sono soprattutto i giovani a idealizzare quel tempo perduto dando ragione a quello che Milan Kundera chiama "il paradosso matematico della nostalgia". Vale la pena di citarlo per intero. Scrive Kundera nel suo romanzo *L'ignoranza*:

> Quanto più esteso è il tempo che ci siamo lasciati alle spalle, tanto più irresistibile è la voce che ci invita al ritorno. Questa massima sembra un luogo

comune, eppure è falsa. L'uomo invecchia, la fine si avvicina, ogni istante diventa più prezioso e non c'è tempo da perdere con i ricordi. Occorre comprendere il paradosso matematico della nostalgia: essa è più forte nella prima giovinezza, quando il volume della vita passata è del tutto insignificante.

Sarà per questo che i nostri giovani continuano a mitizzare le giovinezze dei loro padri, anzi ormai nonni, che hanno vissuto il Sessantotto. Ne invidiano la coralità, la scoperta di essere una generazione e di poter imporre al mondo il proprio modo di pensarlo. La figlia di una mia amica, quando da adolescente si affacciava alla vita e al bisogno esistenziale di cambiare lo stato delle cose, ha rinfacciato ai genitori: «Ma che possiamo fare? Avete fatto tutto voi! La rivoluzione sessuale, il femminismo, i gruppi politici, il divorzio, l'aborto... non ci avete lasciato niente da conquistare. E adesso che tutte le vostre conquiste vengono messe in discussione, sono troppo usurate per poterle rilanciare».

Ma forse giovani e vecchi, e anche la generazione di mezzo che oggi ha occupato la ribalta, dovrebbero interrogarsi sui motivi per cui c'è un'Italia politica felice che ha preso forma solo nel ricordo. Anche perché, come ci ha avvertito Pessoa, «non c'è nostalgia più dolorosa di quella delle cose che non sono mai state!».

O forse, chissà, è meglio non scoraggiare queste fughe consolatorie all'indietro. Così, nel 2050, quando anche questi nostri strani anni saranno diventati color seppia, ci sarà qualcuno che ne avrà nostalgia.

2. Nostalgia, un sentimento tollerante

«Che cosa avete contro la nostalgia? È l'unico svago che resta a chi è diffidente verso il futuro. L'unico». Uno dei personaggi della *Grande bellezza*, interpretato da Carlo Verdone, si congeda così da Roma e dall'ambiente che gli ha negato ruolo e identità. Asseconderà quindi la nostalgia e tornerà alla terra natale e all'identità originaria.

È questo un piccolo esempio, contenuto però in un grande film, di come nostalgia e identità possano ritrovarsi strettamente intrecciate. Anzi, l'identità perduta, quella mai trovata, l'appartenenza a un luogo del mondo o della mente sono tra gli ingredienti più forti della nostalgia. Specialmente in questi tempi, dove si sono smarrite quasi tutte le identità acquisite.

Per citarne solo alcune:

l'identità religiosa che va scemando da quando, come dice Bauman, «le grandi questioni vengono lasciate in sospeso e la preoccupazione è per il presente, non per l'eterno»;

l'identità politica, che è formalmente deceduta insieme alle grandi narrazioni ideologiche del Novecento. Ma che si affaccia indiscreta attraverso mille espedienti nostalgici;

l'identità di classe, conquistata con decenni di lotte e poi dispersa velocemente nella globalizzazione e nella crisi economica, che ha lasciato invece un vuoto in cui neanche la nostalgia trova più appigli.

Va detto a questo punto – anzi, andrebbe probabilmente urlato – che la perdita di queste identità riguarda l'Occidente, cioè le nostre vite e non quelle di miliardi di altri cittadini del mondo, vite che sono invece in balìa delle identità religiose o di quelle etniche. E credo che una riflessione sulla popsophia oggi non sarebbe immaginabile a Baghdad.

Noi invece alla perdita di identità siamo ormai assuefatti. Quello che oggi semmai ci sconcerta è il vacillare di ulteriori certezze che sembravano acquisite e per le quali adesso stiamo iniziando a provare un senso potente di nostalgia.

Sto parlando di generazioni e di generi.

Sulle generazioni, che hanno perso quella confortante differenza che le opponeva le una alle altre e si sono confuse nei comportamenti e nell'aspetto, molto è stato detto e scritto. La scomparsa del padre, e della carica simbolica del suo potere, che lascia i figli senza una guida privandoli anche della possibilità di un salutare conflitto, ha finito di ammantare di nostalgia anche gli aspetti peggiori e autoritari della famiglia di una volta.

Solo recentemente, con l'irruzione sulla scena pubblica della generazione dei trentenni, e della loro cultura dinamica e liquidatoria, forse ci si avvia a ritrovare una qualche distinzione tra vecchi e giovani, e tra esperienza e innovazione.

Ma è singolare che per illustrare questo passaggio si ricorra alla nostalgia più arcaica, quella delle radici mitologiche della cultura occidentale, come ha fatto il presidente del Consiglio Renzi quando si è ispirato al saggio di Massimo Recalcati su Telemaco, per indicare all'Europa il figlio di Ulisse come riferimento per quanti devono meritarsi l'eredità dei padri e rinnovarla in nuovi progetti.

In quanto al genere, la questione è più complicata. Una volta era l'identità per eccellenza, la più salda che gli esseri umani conoscessero. Si nasceva, si viveva e si moriva uomini, o donne. Poi, dopo che Simone de Beauvoir ci ha avvertito che "donne non si nasce, ma si diventa", e ha dato il via alla distinzione tra sesso biologico e genere, tutto è diventato più fluido.

Da allora "genere" sta ad indicare che il maschile e il femminile sono categorie culturali socialmente costruite - quindi modificabili - e l'identità si è fatta multipla e dislocabile. Oggi si è uomini o donne per sempre o per un po'. E in questi ruoli, sia pur provvisori, si chiede tutto ciò che era concesso alle vecchie identità sessuali: matrimonio, figli, adozioni.

Recentemente ha fatto poi il suo ingresso tra le identità possibili anche la categoria del "neutro". Un esempio per tutti: a Stoccolma, nella scuola materna Egalia, gli alunni non sono bambini o bambine, ma *friend* (amico/a) e vengono tutti chiamati con il pronome neutro "hen". Sono abolite le favole tradizionali e i giocattoli, bambole comprese, sono rigorosamente neutri. Lo scopo è quello di inibire precocemente la discriminazione sessuale e inseguire, attraverso l'indistinzione, la totale parità. È un modello che

ha successo in molte parti del mondo occidentale e che ha le sue piccole applicazioni pratiche anche da noi con le recenti richieste di abolire la dicitura di padre e madre nei documenti ufficiali sostituendoli con genitore A e genitore B.

È un bene? È un male? Non sarò certo io a dare pagelle a comportamenti che sono già una realtà culturale. Mi basta osservare che la nostalgia per le rassicuranti identità perdute, si manifesta, in questo caso, nella reazione intransigente di tanti che rifiutano ogni cittadinanza al nuovo e si organizzano in nome della difesa del passato. È successo da poco in Francia con le manifestazioni di massa per impedire la legge sul matrimonio degli omosessuali. È successo anche da noi quando nel 2007 fu organizzata quella grande kermesse della nostalgia della famiglia tradizionale che si chiamava *Family day* e che bloccò il tentativo di fare una legge sulle coppie di fatto.

E invece la nostalgia è ai nostri giorni per forza di cose un sentimento aperto, che non può che ripudiare la proposta di identità rigide e bloccate. È stata sottoposta per secoli al trattamento di poeti e scrittori. È stata *rimembranza* per Leopardi, *spleen* per Baudelaire, *nostalgia del futuro* per Musil. Poi è passata al vaglio della psicoanalisi che l'ha spiegata come il desiderio di ritornare a quella situazione idilliaca quando, prima di ogni accenno di identità, si è un tutt'uno con il corpo materno, in una condizione di completezza mai più sperimentabile ma sempre oscuramente rimpianta.

Quindi teniamoci questa nostalgia postmoderna dalle mille possibilità perché come scrive proprio il grande psicoanalista francese Jean-Bertrand Pontalis «non è il passato che il nostalgico idealizza, non è al presente che volta le spalle. Il suo intento è poter trovare ovunque – che egli cambi continente, città, mestiere, amore – il proprio paese natale. Il desiderio che la nostalgia reca in sé non è così il desiderio di un'eternità immobile ma di nascite sempre nuove».

Recensioni, discussioni e note

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Recensione a

G. Agamben, *L'uso dei corpi. Homo sacer*, IV, 2

Neri Pozza 2014

di Carlo Salzani

Può un'opera (artistica, poetica, filosofica) essere veramente conclusa? E un progetto filosofico che abbraccia due decenni (o più)? Da qualche tempo Agamben va citando, in seminari, conversazioni e interviste, un'affermazione di Giacometti, secondo il quale un'opera non può mai essere conclusa, ma solo abbandonata: la sua 'potenza' non si esaurisce con l'ultima pennellata o con l'ultima parola; la 'potenza' dell'opera non può mai esaurirsi. È quindi naturale che un pensatore che, come Agamben, ha messo il concetto di 'potenza' al centro del suo pensiero, apra l'ultimo volume del suo progetto «Homo sacer» avvertendo il lettore con le parole di Giacometti (citate «senza virgolette»): questo libro non è una conclusione o un nuovo inizio, ma il punto in cui il filosofo, tirando le somme di una ricerca che lo ha occupato per due decenni (e più, visto che la concettualità centrale del progetto comincia a essere elaborata ben prima della pubblicazione di *Homo sacer* nel 1995) decide di abbandonarla – perché, eventualmente, altri la continuino.

In realtà, al completamento del progetto manca ancora l'ultimo libro del volume II (II, 4), sulla *stasi* o guerra civile, che uscirà tra qualche mese per Bollati Boringhieri. Ma *L'uso dei corpi* è l''ultimo' volume in quanto conclude la parte propriamente *propositiva* del progetto (iniziata con *Altissima povertà*, 2011), che, dopo la presentazione delle problematiche fondamentali (volume I), l'analisi della struttura del potere (volume II), e l'analisi della vita nella stretta del potere sovrano (volume III), deve presentare la proposta ontologica alternativa. Ma anche a questo proposito Agamben revoca in questione l'*idée reçue* della 'buona pratica filosofica', che vuole che una ricerca cominci con una *pars destruens* e si concluda con una *pars construens*, nettamente distinta dalla prima: la *pars destruens*, scrive Agamben nell'Avvertenza, interamente coincide, in realtà, con la *pars construens*, e una teoria che sia riuscita a far luce sugli errori del tempo si completa e si esaurisce tutta in questo gesto (p. 9). Nonostante nessun'altra proposta filosofica della contemporaneità si sia presentata in modo così pianificato e strutturato come quella di Agamben, egli sembra voler dire che la teoria dev'essere anche in grado di mostrare la sua insufficienza.

Quest'ultimo libro presenta in effetti una serie di tesi e concetti che gli altri volumi avevano progressivamente anticipato e promesso, ma questi non costituiscono in alcun modo la parola finale – e cioè probabilmente risulteranno, agli occhi dei lettori più critici e severi, insufficienti.

A livello strutturale, questo libro, assai voluminoso per gli standard di Agamben (366 pagine), si allontana poi dalla pratica che aveva caratterizzato il progetto a partire da *Stato di eccezione* (2003), primo libro del volume II, che ne comprenderà in totale cinque: secondo la prassi del volume II, *L'uso dei corpi* avrebbe potuto essere pubblicato in tre libri separati, giacché le tre parti che lo compongono (I. *L'uso dei corpi*; II. *Archeologia dell'ontologia*; e III. *Forma-di-vita*), di lunghezza più o meno equivalente, costituiscono unità in sé contenute e complete, e si articolano tra loro proprio come i cinque libri del volume II. Volendo, anche l'epilogo (*Per una teoria della potenza costituente*) è a se stante e avrebbe potuto essere pubblicato indipendentemente, un po' come i saggi brevi degli ultimi anni, da *Che cos'è un dispositivo* (2006), a *L'amico* (2007), *Il mistero del male* (2013), o *Pilato Gesù* (2013). E tuttavia, l'intenzione che tiene insieme le diverse parti è proprio quella dell'"ultima parola' di una ricerca che viene, infine, non completata, ma abbandonata al lettore: *L'uso dei corpi* costituisce così una vera e propria *Summa agambeniana*, con la quale in filosofo riallaccia i vari fili lasciati in sospeso e promessi per il futuro nei volumi precedenti e fa un bilancio dei risultati raggiunti.

Alle tre parti e all'epilogo si aggiungono un prologo e due intermezzi più 'personali', dedicati rispettivamente a Debord, Foucault e Heidegger (e al tema della «vita» nel loro pensiero). Forte risuona la totale assenza di Schmitt, che da sempre costituiva uno dei pilastri del progetto e la cui presenza domina i volumi precedenti: a dispetto dell'avvertenza iniziale, risulta chiaro che la funzione – centrale – di Schmitt si limita alla *pars destruens* del progetto – l'analisi e la critica della sovranità e del potere – e non ha quindi nulla a che fare con la sua parte propositiva. Un po' una sorpresa è il tono minore in cui appare invece Benjamin, da sempre pensatore chiave per Agamben, ma in particolare per la parte propositiva del progetto «Homo sacer»: solo due testi di Benjamin vengono (assai brevemente) analizzati – e uno dei due è, di nuovo, *Per la critica della violenza*, testo chiave fin dal volume I; per il resto Benjamin viene invocato di quando in quando come un'autorità, ma messa in ombra dalla presenza dominante di Foucault e Heidegger.

Il titolo *L'uso dei corpi* è in effetti quello della prima parte del libro, che si propone di presentare una «teoria dell'uso». Il concetto di «uso» occupa un posto centrale nel pensiero di Agamben almeno fin da *Stanze* (1977), che, nella sezione sul feticcio, prospettava una nuova relazione tra il soggetto e le cose che andasse al di là sia del valore d'uso che di quello di scambio. *La comunità che viene* (1990), citando l'espressione hölderliniana «il libero uso del proprio è la cosa più difficile» (che qui ritorna come epigrafe), proponeva già l'uso come categoria politica fondamentale, da sostituire all'«azione» e al «fare» della tradizione politica occidentale; ma fino ad oggi questa «teoria

dell'uso» era rimasta al livello di accenno e promessa. L'espressione «l'uso del corpo» viene dalla *Politica* di Aristotele, dove é utilizzata per definire la natura dello schiavo: se l'opera (*l'ergon*, ciò che ne definisce l'essenza) dell'uomo libero è il vivere secondo il *logos*, quello dello schiavo è invece l'uso del corpo. Agamben sottrae questa definizione al contesto aristotelico (una giustificazione 'fisica' della schiavitù) per evidenziarne i tratti che possono portare a rompere gli schemi della filosofia politica tradizionale. Quest'«uso», per cominciare, è del tutto indipendente da un «fine», ed è quindi un'attività improduttiva o «inoperosa»; esso si situa poi in una zona di indifferenza fra lo strumento artificiale e il corpo vivente, tra il corpo proprio e quello altrui, tra la *poiesis* e la *praxis*, e rompe (o, piuttosto, «disattiva») così la centralità del tradizionale soggetto autonomo e autocentrato della tradizione filosofica occidentale. Analizzando in particolare il verbo greco *chrestai* («usare»), Agamben nota che esso non è né attivo né passivo, ma nella forma «media», e che l'oggetto dell'«uso» non è all'accusativo, ma al dativo o al genitivo: in questo verbo, la relazione soggetto/oggetto nella forma (moderna) dell'utilizzazione scema in una zona di indeterminazione fra soggetto e oggetto, in cui l'«uso» è piuttosto la relazione che si ha con se stessi quando si è in relazione con un ente. «Uomo e mondo sono, nell'uso, in rapporto di assoluta e reciproca immanenza; nell'uso di qualcosa è dell'essere dell'usante stesso che innanzitutto ne va» (p. 55).

Agamben distingue poi il concetto di uso da quello di «cura», centrale sia nel pensiero di Foucault (*souci*, *soin*) che in quello di Heidegger (*Sorge*), e si rivolge piuttosto all'ontologia, elaborata dagli stoici e da Plotino, dell'essere come «uso di sé». La posta è infatti squisitamente ontologica, e questo riporta Agamben a riesaminare nuovamente uno dei nodi centrali di tutto il suo pensiero (anche al di fuori e prima del progetto «Homo sacer»): la distinzione aristotelica tra potenza e atto. L'«uso» agambeniano implica infatti un'ontologia irriducibile alla dualità aristotelica: l'essere-in-uso è «una potenza che non è mai separata dall'atto, che non ha mai bisogno di mettersi in opera, perché è sempre già in uso» (p. 88). Il sé che si costituisce in questa relazione non è più il soggetto autonomo autocentrato, ma non è che questa relazione: l'uso non appartiene ad alcun soggetto, non è una «facoltà» ma una forma-di-vita – esso è «il paradigma di un'altra attività umana e di un'altra relazione con il corpo vivente» (p. 112).

Agamben ha sempre sottolineato che la questione della politica come «abitare dell'uomo nel mondo» non è semplicemente una faccenda 'gestionale', ma è invece fondamentalemente una questione ontologica, e che il senso e lo scopo di tutto il suo progetto è una sorta di 'rivoluzione ontologica', una volontà di aprire la strada a una 'nuova ontologia'. La seconda parte de *L'uso dei corpi*, intitolata *Archeologia dell'ontologia*, si propone proprio di investigare, in tre densissimi capitoli, quello che Agamben chiama il «dispositivo ontologico», e cioè il sistema che ha informato e retto per più di due millenni la storia e il pensiero dell'Occidente. Il punto di partenza è (come sempre, per Agamben) Aristotele: è l'ontologia aristotelica che ha determinato a oggi la storia dell'Occidente, e questa ontologia è

definita da un dispositivo di *scissione* dell'essere – l'essere, la vita, saranno sempre interrogati a partire dalla scissione che le attraversa: essenza/esistenza, potenza/atto, *zoé*/*bios*, *physis*/*nomos* ecc. Questa scissione è determinata dal linguaggio: «non appena vi è linguaggio, la cosa nominata viene presupposta come il non-linguistico e l'irrelato con cui il linguaggio ha stabilito la sua relazione» (pp. 159-60). E nel gesto con cui il linguaggio scinde l'identità dell'essere, esso produce il *tempo*. Il dispositivo ontologico costituisce quindi l'articolazione fra linguaggio e mondo che si dischiude agli umani come «storia». Oggi – e questa è la tesi portante non solo di tutto il progetto «Homo sacer», ma dell'intera filosofia agambeniana, che, in termini heideggeriani, si articola come «fine della metafisica» – questo dispositivo (come tutti gli altri dispositivi che hanno organizzato per millenni la storia occidentale) è entrato in crisi: i due termini della scissione sono o integralmente divaricati o appiattiti l'uno sull'altro, e quindi l'articolazione tra i due, l'articolazione fra linguaggio ed essere, sembra non realizzarsi più.

Questa ontologia subisce una trasformazione radicale con la teoria delle ipostasi del neoplatonismo, in cui la scissione tra essenza ed esistenza viene conciliata in una teoria dell'*emanazione*: l'esistenza diventa in qualche modo una *prestazione* dell'essenza. La dottrina neoplatonica raggiunge il suo sviluppo decisivo nella teologia trinitaria della cristianità, che Agamben ha analizzato a fondo in *Il Regno e la Gloria* (2007), ma il cui portato ontologico – l'ontologia dell'operatività – ha presentato in dettaglio in *Opus Dei* (2012). Questa ontologia non solo non è oggi più in grado di articolare i due termini della scissione, ma è, da sempre, inadeguata a dar ragione della *singolarità*. Per risolvere le aporie del dispositivo ontologico, Agamben propone di passare a quella che chiama, ormai da tempo, un'«ontologia modale», a cui è dedicato il terzo e ultimo capitolo della seconda parte. Tutta questa parte, ma in particolare il terzo capitolo, si inoltra in dibattiti filosofici e teologici assai difficili da seguire per il lettore non specializzato. In breve, quello che Agamben cerca di fare articolando un'ontologia del «modo» è di superare la scissione fondamentale che costituisce il dispositivo ontologico, e cioè di pensare la coincidenza o l'indifferenza dei due termini della scissione, essenza ed esistenza, potenza e atto ecc.: un'ontologia modale «implica la coincidenza, cioè il cadere insieme, dei due termini» (p. 214). Dei tanti strumenti che Agamben utilizza in questa densa elaborazione, emergono due categorie fondamentali che si sottraggono al dispositivo ontologico: la «causa immanente» di Spinoza e il concetto di «esigenza» di Leibniz. Il punto di questa nuova ontologia è di neutralizzare e rendere inoperose le scissioni, per cui l'essere risulterebbe alla fine non separato da o pre-esistente ai suoi modi: nel modo, l'essere «costituisce sé modificandosi, non è altro che le sue modificazioni» (p. 221).

Come la teoria dell'uso propone di disattivare le scissioni tra soggetto e oggetto e tra potenza e atto, e l'ontologia modale quelle tra essenza ed esistenza e tra linguaggio e mondo, così la teoria della forma-di-vita, presentata nella terza e ultima parte del libro, si propone di disattivare la fondamentale scissione che caratterizza il concetto di «vita» nella cultura

occidentale. Alcuni capitoli di questa parte sono rielaborazioni di testi già pubblicati (o, come Agamben scrive già nell'avvertenza iniziale, scritti quasi vent'anni fa), quindi il lettore informato già sa che la macchina ontologico-biopolitica dell'occidente si fonda su una divisione della vita attraverso una serie di cesure e soglie (*zoé*/*bios*, *oikos*/*polis* ecc.), e che questa politicizzazione non può che produrre uno scarto, la «nuda vita». La forma-di-vita è invece definita come una disattivazione delle scissioni e cesure, come una vita che non può essere mai separata dalla sua forma, e in cui non è possibile isolare qualcosa come una nuda vita. Agamben qui si rivolge in particolare all'ontologia plotiniana che, contro quella aristotelica, accentua invece il carattere *unitario* di ogni fenomeno vitale: Plotino estende la teoria stoica del *zook logikon*, che considerava il *logos* come pervasivo dell'intera *physis* umana indipendentemente dalle sue divisioni (vegetativa, sensibile, psichica), a tutti i viventi e a tutte le forme di vita. A questa profonda unità della vita corrisponde un nuovo statuto ontologico del vivente come «tutto indivisibile», che Plotino chiama già *eidos zoes*, «forma di vita».

Questa sezione procede in una serie di avvicinamenti e approssimazioni a questa nuova ontologia della «vita indivisibile», che passano per la teologia neoplatonica di Mario Vittorino e la forma di vita in Wittgenstein, per arrivare alla «politicizzazione» (ontologica) di concetti come «gusto», «stile», «inclinazione», «intimità» – tutte volte al superamento dell'ontologia aristotelica e della biopolitica basate sulla scissione e l'articolazione, e quindi verso un'«ontologia della non-relazione». Queste approssimazioni non arrivano – né possono mai arrivare – a una definizione positiva, e questo non per un'insufficienza della teoria in generale o per un limite di quest'elaborazione in particolare, ma perché «la forma-di-vita non può né riconoscersi né essere riconosciuta, perché il contatto fra vita e forma e la felicità che in essa sono in questione si situano al di là di ogni possibile opera» (p. 314).

Il tema dell'intero libro può quindi essere (assai sbrigativamente) riassunto come il tentativo di proporre un superamento dell'ontologia occidentale basata sul dispositivo della scissione; questo tentativo si articola qui in tre gesti: la teoria dell'uso, l'ontologia modale, e la forma di vita, che sono, ovviamente, strettamente connesse e interdipendenti. L'epilogo, *Per una teoria della potenza destituente*, fornisce un ulteriore nome a questa strategia del superamento. Anche in questo caso il concetto proposto, la «potenza destituente», ha una lunga storia, che precede la concezione del progetto «Homo sacer» e affonda le radici già nel concetto di «decreazione» proposto in *Bartleby* (1993), o forse addirittura in quello di «irreparabile» de *La comunità che viene* (1990). A partire da *Homo sacer*, questo concetto prenderà il nome di *désoeuvrement* o «disattivazione» e costituirà il pilastro di tutta la parte propositiva del progetto, che si contrappone esplicitamente all'«attivismo» e all'«ontologia operativa» della tradizione politico-filosofica occidentale. Alla fine de *L'uso dei corpi* Agamben propone una sorta di riepilogo dei gesti e delle tappe fondamentali dell'intero progetto, per ribadire che solo un gesto e una cesura fondamentale permetteranno un vero

superamento dell'impasse – ontologica – del nostro tempo. La macchina ontologico-politica dell'Occidente, i cui meccanismi e segreti Agamben è andato progressivamente svelando e analizzando per più di un ventennio, non può essere 'riparata' o 'migliorata', e il gesto, infinitamente ripetuto, di cercare nuove e più efficaci articolazioni dei due elementi che essa tiene insieme (*logos* e mondo, essenza ed esistenza, potenza e atto, *zoé* e *bios*, *physis* e *nomos*, soggetto e oggetto,ecc.), non fa che prolungare l'agonia del nostro tempo. La macchina dev'essere invece *disattivata*, e «destituente» sarà allora «una potenza capace di deporre ogni volta le relazioni ontologico-politiche per far apparire fra i loro elementi un contatto» (p. 344).

Questa strategia «destituente» è stata da sempre l'oggetto delle critiche più severe al progetto «Homo sacer» e gli ha guadagnato da più parti l'accusa di «impoliticità». Non c'è dubbio che questo volume (in) conclusivo del progetto riceverà nuove variazioni di questa accusa, a cui se ne aggiungeranno altre di inconclusività e insufficienza, giacché qui non si propongono conclusioni o soluzioni, ma 'solo' nuove strade che il pensiero 'che viene' potrà e dovrà cercare di percorrere. È uno dei limiti della filosofia in quanto tale quello di non essere – costitutivamente – in grado di fornire risposte concrete; ma le domande che Agamben, con l'intero progetto «Homo sacer», ha posto alla filosofia occidentale sono ormai inaggirabili.

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Recensione a

M. Rossini, L. Montanari, *L'ambivalenza della modernità. Karl Löwith, Rudolf Bultmann e i fondamenti dell'Occidente*

Trauben 2014

di Lorenzo Sagripanti

L'ambivalenza della modernità è un'opera scritta a quattro mani da Manuel Rossini e Luca Montanari. Il primo è da tempo impegnato nello studio di Karl Löwith e dei problemi della secolarizzazione. Rossini, infatti – dopo aver affrontato i caratteri essenziali dell'antropologia filosofica sperimentale löwithiana nel suo saggio *Karl Löwith: la questione antropologica. Analisi e prospettive della "Menschenfrage"*, del 2009, e dopo aver tradotto l'intero carteggio tra Löwith e Strauss, incentrato sulla relazione biografica e filosofica intercorsa tra questi due grandi pensatori di origine ebraica, in *Leo Strauss-Karl Löwith, Oltre Itaca. La filosofia come emigrazione. Carteggio* (1932-1971), del 2012 – torna ad occuparsi del filosofo e storico del pensiero tedesco nell'ambito della questione del cristianesimo e dei suoi rapporti con il mondo moderno.

Montanari, invece, si è occupato in maniera specifica dello studio comparato del pensiero di Löwith e Bultmann, translitterando e traducendo parti scelte del carteggio inedito tra i due autori – custodito presso il lascito Bultmann (Università di Tübingen) – che può essere consultato nell'appendice del libro.

Prendendo spunto dall'approccio metodologico löwithiano dell'"ermeneutica del confronto a due", in evidente opposizione alla strumentale prospettiva interpretativa heideggeriana impegnata nel disvelamento del "non detto", il presente libro si configura come un dialogo che ha come sfondo il tema della secolarizzazione, orizzonte a partire dal quale gli autori presi in esame: Löwith e Bultmann, si confrontano circa la formazione della coscienza storica moderna e i suoi fondamenti cristiani.

Il dibattito intercorso tra il filosofo e il teologo si inquadra in un contesto culturale più ampio. Nell'ambito della teologia protestante, e non solo, la posizione bultmanniana, soprattutto a causa dell'importante debito che la sua opera ha contratto con l'ontologia fenomenologica heideggeriana e la questione esistenziale, è stata duramente criticata poiché avrebbe sussunto

la riflessione teologica a quella filosofica. L'appropriazione di Bultmann dell'interpretazione dell'essere umano come *Dasein* e dello *Sein Zum Tode* avrebbe permesso il declassamento della teologia al rango di *ancilla philosophiae*. Löwith si inserisce, quindi, in una fase della *querelle* già matura, confrontandosi con le diverse posizioni espresse e avanzando poi una proposta autonoma. Egli, innanzitutto, si dispone problematicamente rispetto ad Heidegger e Bultmann, relativizzando e de-totalizzando i termini del dialogo: non si tratterebbe, quindi, di un confronto tra fenomenologia e teologia bensì dell'incontro di una particolare declinazione della fenomenologia, cioè l'impostazione analitico-esistenziale, e di un particolare tipo di teologia, cioè quella protestante. Sono noti gli studi H. Timm su Löwith e il suo rapporto con la teologia protestante e lo studio di G. H. Dichter su Löwith e Bultmann circa i concetti di "natura" e "mondo".

Dalla prefazione del presente libro si evince che le finalità di Rossini e Montanari sono di carattere spiccatamente teoretico ma ciò non va certamente a scapito delle analisi filologiche ed etimologiche che presentano puntuali riferimenti ai testi ed alle traduzioni.

La struttura formale dell'opera, la sua divisione in due sezioni principali, – rispettivamente volte all'approfondimento delle tematiche proposte da Löwith (Rossini) e da Bultmann (Montanari) – lungi dallo schematizzare le argomentazioni, produce costanti rimandi ed è funzionale a ribadire l'ambivalenza nel confronto delle concezioni teologiche e filosofiche trattate. Si potrebbe caricare la stessa configurazione speculare del libro di un significato simbolico nella direzione accennata, cioè a sottolineare il parallelismo tra diverse coppie di termini antitetici che verranno analizzati nel corso della trattazione: sapere e fede, storia universale (*Weltgeschichte*) e storia della salvezza (*Heilsgeschichte*), natura e storia, ciclicità e linearità temporale.

Da un lato la modernità interpretata come prodotto culturale del cristianesimo secolarizzato in netta opposizione rispetto al cristianesimo originario (Löwith), e dall'altro la pretesa, a partire dalla fede, di demitizzare "positivamente" il messaggio cristiano "modernizzandolo" in nome di un movimento che ha origine nello stesso Nuovo Testamento (Bultmann).

Le due sezioni del libro confluiscono nell'appendice che propone il carteggio inedito Löwith-Bultmann. In particolare vengono esaminate tre lettere scritte da Löwith tra il 1948 e il 1949, periodo della stesura di *Meaning in History*. I passi scelti mostrano le sostanziali divergenze delle posizioni teoriche dei due autori a partire dalla originaria dicotomia tra verità di fede e verità di ragione: «Una contrapposizione del resto ottimamente rappresentata dagli approdi "ultimi" [...]: il naturalismo scettico e antinichilistico del primo, l'esistenza escatologica del secondo (p.322)». Ma, d'altro canto, questa corrispondenza, oltre a testimoniare sia da parte di Löwith che da quella di Bultmann il reciproco coinvolgimento ed un profondo interesse per il confronto teoretico e personale a dispetto delle distanze fisiche e concettuali, lascia intuire il comune proposito di ricerca di un saldo sostegno per l'uomo post-moderno contro la deriva nichilistica.

Nella prima sezione del libro Rossini si sofferma sul tema löwithiano della crisi del fondamento, riproponendo l'analisi che Löwith compie relativamente alla scoperta dei residui teologici che sottostanno alle moderne filosofie della storia. Löwith sostiene la tesi della trasfigurazione in senso mondano dei valori propriamente cristiani, in funzione della moderna teoria del progresso. Secondo Rossini, il filosofo legge il cristianesimo essenzialmente come fenomeno culturale e, in linea con l'interpretazione della modernità come secolarizzazione, ritiene centrale la seguente questione: «Come si spiega la figliolanza anti-cristiana del cristianesimo, il suo dare risposte atee ad un problema, quello del senso della storia e dell'esistenza dell'uomo in essa, che fu in principio un problema cristiano? Com'è possibile che dal piano della fede e della pienezza dei valori, si degeneri nel nichilismo e nel ripiegamento su se stesso dell'uomo [...] (p.11)». La prospettiva escatologica giudaico-cristiana, nel suo sguardo al futuro, viene intesa come orizzonte concettuale entro il quale e grazie al quale si sono create le premesse per la moderna teoria del progresso e le attuali filosofie della storia, producendo paradossalmente esiti laici e anti-cristiani. Come a dire, per un certo verso, che il cristianesimo getta le basi per il suo stesso annientamento e d'altra parte non esiste una modernità legittimamente autonoma (dibattito Löwith-Blumemberg).

Le questioni propedeutiche al confronto con Bultmann vengono introdotte nel successivo capitolo, nel quale vengono proposti i modelli teologici con i quali Löwith si rapporta. Egli mutua da Franz Overbeck la distinzione concettuale tra il cristianesimo originario, escatologico – che professa quindi la distanza dal mondo – e quello secolarizzato, che si inserisce nel mondo e determina le sorti della modernità. La posizione di Cullmann, invece, sarà il punto di partenza per la fondazione della critica rivolta da Löwith a Bultmann. Il filosofo fa sua l'interpretazione della visione storica biblica del teologo di Strasburgo basata sull'essenzialità della storia della salvezza all'interno del messaggio neotestamentario e sulla concezione della continuità e linearità temporale che caratterizza la cristianità in contrapposizione alla circolarità greco-pagana. Il fattore decisivo nello scontro con Bultmann sarà la lettura dell'escatologia e della storia della salvezza nel senso temporale "reale" e l'interpretazione dell'evento salvifico, dell'avvento di Cristo, come centro (*Mitte* o *Zentrum*? – si intravede una distanza tra Löwith e Cullmann) che consente la ripartizione della "linea della salvezza" in passato e futuro.

Viene quindi esaminato da Rossini il confronto diretto con Bultmann e vengono proposte le differenze principali circa la lettura del *Kerygma e* l'interpretazione della secolarizzazione, introducendo la divisione operata da Bultmann tra l'escatologia apocalittica giudaica e quella qualitativa cristiana e il conseguente tentativo di "salvare" il vero contenuto del messaggio cristiano dal diretto coinvolgimento con la "cattiva" secolarizzazione che ha portato alla moderna teoria del progresso, relativizzando la centralità della questione löwithiana delle conseguenze anti-cristiane originate dal cristianesimo. Rossini in definitiva sottolinea che il cristianesimo originario, per come viene

compreso da Bultmann, non è molto diverso da ciò che intendono Löwith e Overbeck prima di lui, cioè un cristianesimo escatologico, rivoluzionario e ostile al mondo. Ma l'utilizzo della demitizzazione come urgenza del ritorno all'originarietà del messaggio cristiano è un'assurdità per Löwith poiché la stessa demitizzazione è un processo inscritto nella modernità e dettato dalla pre-comprensione ermeneutica esistenziale, un prodotto della secolarizzazione della fede cristiana iniziata con Hegel. Löwith critica la riduzione decisionistica bultmanniana e il suo coinvolgimento storico poiché «la teologia dialettica [...] naufraga proprio in ciò da cui dovrebbe emanciparsi: dall'istante storico per una piena riappropriazione della trascendenza (p.181)». Si delineano così le due posizioni: «In Löwith, dopo il compiuto processo di secolarizzazione, rimane semplicemente un orizzonte concettuale preparato dalla prospettiva di senso cristiana, aperto al futuro e al riempimento in esso; in Bultmann rimane, invece, l'idea di un corso "teleologico" della storia, che si mantiene nel tempo, benché la provvidenza venga sostituita dal progresso (p. 176)».

Nelle conclusioni della prima sezione dedicata a Löwith, Rossini si occupa della decostruzione e della de-stratificazione della storia operata dal filosofo, ponendo le questioni fondamentali circa le modalità di azione della spinta propulsiva che muove il mondo moderno e circa il possibile risvolto etico che permane in questa tensione originariamente religiosa ed ora secolarizzata.

La seconda sezione, a cura di Montanari, è rivolta allo studio della posizione di Bultmann. Le premesse chiariscono la prospettiva storica del teologo secondo l'approccio ermeneutico dell'attualità filosofica e contestualizzano il contributo della teologica dialettica, all'interno della quale l'opera di Bultmann si inserisce, nel senso di un rifiuto del concetto di *civiltà cristiana*. Muovendo proprio dal mondo moderno secolarizzato, la teologia dialettica ripropone l'attualità della fede cristiana salvaguardando l'alterità radicale di questa rispetto al mondo stesso.

Montanari sottolinea che il dialogo Löwith-Bultmann ha come cornice la teoria della secolarizzazione nel suo carattere genealogico, ci si chiede cioè «quali fattori hanno determinato, all'origine, la progressiva secolarizzazione del modo in cui l'uomo percepisce se stesso e il mondo che lo circonda (p.219)». Lo stesso Bultmann ammette che la libertà dell'uomo ha potuto raggiungere gli esiti radicali (nichilismo) che presenta il mondo moderno grazie al suo inscindibile legame con le premesse cristiane. C'è però da specificare, come giustamente fa Montanari (p.232) riprendendo l'analisi iniziata da Rossini nella sezione precedente, che il tema della secolarizzazione acquista due sfumature completamente diverse all'interno delle opere di Löwith e di Bultmann, anche se il teologo in un certo senso conferma la validità metodologica ed ermeneutica del lavoro del filosofo ed è influenzato dalla scelta dei riferimenti culturali e dai contenuti proposti da Löwith nella sua analisi – in *Meaning in History* – degli autori che sarebbero stati protagonisti della secolarizzazione dei presupposti biblici. Due concezioni molto diverse della secolarizzazione, dunque: per Löwith è

un orizzonte concettuale, un fenomeno ampio e generale, che si costituisce a partire dall'interpretazione giudaico-cristiana della storia e del tempo e che si articola nel pensiero moderno occidentale ormai privo di riferimenti trascendenti mentre per Bultmann è la designazione di singole interpretazioni cristiane – molto spesso ritenute tali esplicitamente – svuotate del loro contenuto trascendente e sacro. Questa distanza si configura propriamente introducendo altri due elementi fondamentali: la necessità bultmanniana di salvaguardare dal processo di secolarizzazione un nucleo di fede originario e la correlata idea di escatologia, e la differente interpretazione di Agostino e della sua considerazione teleologica della storia. Per Löwith la visione agostiniana segna una continuità con l'originaria interpretazione cristiana della storia mentre per Bultmann è qui che inizia l'allontanamento e si presenta la discontinuità nella direzione della concezione teleologica destinata ad essere secolarizzata.

Montanari analizza poi le due modalità di demitizzazione messe in campo da Bultmann, relative alle due diverse escatologie: quella giudaica e quella propriamente cristiana dell'evento presente. Si delinea così l'obiettivo del teologo nel dimostrare che la moderna coscienza storica non è data dalla secolarizzazione dell'autentico messaggio cristiano ma è conseguenza della secolarizzazione di una serie di dottrine della storia che il protocristianesimo aveva ereditato dal giudaismo. Questo processo non comporta, quindi, il fallimento della fede cristiana come prospettava Löwith.

Tema fondamentale del libro, ai fini di una corretta interpretazione del carteggio in appendice, è poi la *querelle* circa il metodo esegetico e la storia della salvezza, che ha costituito il confronto tra Bultmann e Cullmann, nel quale si è inserito abilmente Löwith. La risposta bultmanniana evidenzia la mancata distinzione in Cullmann dei concetti di storia profana e storia sacra, l'impossibilità di ridurre l'evento salvifico, il *Kerygma*, a evento storico e l'insensatezza di porre la questione della differenza tra storia e mito partendo dai presupposti scelti dal teologo di Strasburgo.

Bultmann e Löwith concordano circa il fatto che la storia universale – il divenire storico nel suo complesso – non abbia un senso, mantenendo come comune punto di riferimento della loro ricerca l'uomo e individuando la necessità di creare un orizzonte non storico. Partendo da questi presupposti, però, gli esiti sono diversissimi: Löwith si rivolge al mondo naturale della classicità greca mentre Bultmann si mantiene nel paradossale rapporto con la storia. Il teologo, infatti, procede riprendendo lo storicismo "buono", partendo però dalla convinzione che il problema del significato della storia dipenda dal problema del significato dell'uomo: il vero senso della storia è l'uomo come essere storico, aperto al futuro.

Introducendo le analisi dei concetti di escatologia e storicità, Montanari apre alla questione del paradosso cristiano: il credente è demondanizzato ma rimane all'interno del mondo, in quanto essere propriamente storico. Attraverso il concetto della demitizzazione, strettamente legato alla concezione della storicità dell'uomo e particolarmente osteggiato da Cullmann e Löwith, si dà la possibilità di seguire un processo iniziato già in Paolo e Giovanni ed

interno al Nuovo Testamento. Ciò garantisce la convinzione bultmanniana circa il fatto che la fede cristiana, una volta demitizzata, sia l'unica via attraverso cui l'individuo possa raggiungere l'esistenza autentica, dunque la vera storicità, e realizzare il senso della storia. L'escatologia è l'evento salvifico che si rivolge puntualmente al singolo credente che è chiamato a decidersi e dissolve la storia in quanto tale nella storicità autentica dell'essere umano. L'uomo è descritto come esistenza dinamica: da un lato ha raggiunto la salvezza nell'evento di Cristo ma dall'altro è chiamato in ogni istante storico a rinnovare la propria fede. Questa prospettiva configura quindi l'escatologia autentica come priva di carattere temporale, dimostrando che non si può più comprendere la storia come storia di salvezza ma solo come storia profana. Viene presentata così la problematicità di questa posizione attraverso le preoccupazioni degli interpreti del pensiero bultmanniano: si configura il rischio della perdita del piano comunitario in quanto la storia dell'uomo, cioè la sua storia personale, diventerebbe l'unica storia possibile. Ma «come nel caso di Löwith è necessario non considerare il suo naturalismo nei termini di una rinuncia alla coscienza storica, così riguardo a Bultmann è ugualmente opportuno sottolineare quanto la sua sia una scelta fortemente orientata a risolvere le richieste di un drammatico presente storico (p.295)» per cui il soffermarsi sulla "perdita della storia" risulterebbe inadeguato a chiarire gli apporti del suo ultimo pensiero. Montanari esplicita qui la seconda direttrice interpretativa del suo approccio ermeneutico volta a far emergere la connessione tra umanesimo e cristianesimo in Bultmann, la sua necessità di ritrovare un orizzonte di senso per il mondo umano, che è propriamente storico, superando il nichilismo nella direzione di una *solidarietà personalistica* basata sulla fede. L'individuo, nella decisione della fede, nella responsabilità della scelta presente, viene liberato dal mondo storico, approfondendo la sua vera storicità. Ma ciò non significa che l'esistenza escatologica non abbia implicazioni etico-pratiche che conducano il singolo all'autentico rapporto con l'altro proprio in nome di quella decisione di fede.

Sembra di poter leggere tra le righe di questo testo il proposito di voler sottolineare nelle posizioni antitetiche di Bultmann e Löwith l'accordo basilare dei due autori circa una vaga tensione etica nel senso della speranza o della fede, che dovrebbe sottendere qualsiasi successiva riflessione dell'uomo post-moderno.

In conclusione possiamo affermare che il libro, impreziosito dall'apporto del carteggio inedito, ha contribuito alla rivitalizzazione del dibattito avvenuto tra due grandi pensatori della modernità, (considerando anche che non sono presenti studi specifici recenti sull'argomento) fornendo importanti strumenti d'indagine di carattere teoretico, filologico ed etimologico volti a chiarire i rapporti tra teologia e filosofia nel riconoscimento della persistenza del fondamento teologico cristiano nella coscienza e cultura occidentale.

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Recensione a

A. D'Ammando, M. Spadoni, *Letture dell'informe. Rosalind Krauss e Georges Didi-Huberman*

Lithos 2014

di Giacomo Dini

Il titolo del testo dà fin da subito una precisa indicazione sul "taglio" con cui si sono volute affrontare le complesse vicende intellettuali di Rosalind Krauss e Georges Didi-Huberman. Avvicinarsi alle loro produzioni di storici dell'arte ponendo al centro il "concetto" (vedremo fra poco il perché del virgolettato) di *informe* significa, soprattutto per quanto riguarda Krauss, fin da subito porle in rapporto con una tradizione che non poco ha influenzato la storia dell'arte novecentesca: quella del formalismo, ovverosia quella che fa capo in primo luogo a Clement Greenberg.

Quest'ultimo è stato maestro di Krauss, ma già nel 1972, con l'articolo *A View of Modernism* apparso sulla rivista newyorkese «Artforum», la critica statunitense prende nettamente le distanze dal modernismo: «La bidimensionalità che la critica modernista venera può aver cancellato la prospettiva spaziale, ma l'ha sostituita con una temporale, ovvero la storia». Lo sforzo di Greenberg era stato infatti quello di individuare un *continuum* all'interno della storia dell'arte novecentesca capace di portare dalle avanguardie di inizio secolo – soprattutto Picasso – direttamente alle forme artistiche più avanzate apparse durante la seconda metà del secolo, come l'Espressionismo astratto americano. Ancora di più: il percorso dell'arte occidentale novecentesca inizierebbe già nel XIX secolo, con l'Impressionismo e con Courbet, definito da Greenberg in *Verso un più nuovo Laocoonte* «il primo vero pittore d'avanguardia».

Dunque, qual è la cifra che, secondo Greenberg, lega insieme momenti della vita artistica europea e americana così apparentemente distanti fra loro?

Anzitutto, il loro valore essenzialmente plastico, figurativo. Pittura e scultura «si esauriscono nella sensazione visiva che producono». Esse, cioè, hanno compreso la specificità del proprio *medium*, il peculiare ruolo o funzione che esso svolge nella pittura e nella scultura, rischiarandone i principi che le rendono arti "alte", non soggette al pericolo delle derive

del kitsch e della cultura *middlebrow*. In ciò l'estetica greenberghiana sembra attingere a piene mani da quella kantiana, dove il giudizio di gusto non ha niente a che spartire con la facoltà teoretico-contemplativa dell'uomo, essendo fondato unicamente sull'impressione involontaria che un determinato oggetto produce nell'individuo. Krauss a questo proposito parla, nell'articolo *The Crisis of the Easel Picture* del 1999, di una «rotazione assiale, rubricata sotto il nome di "otticità"», la quale riguarda «lo spostamento dall'oggetto al soggetto così dato che l'enfasi si sposta dalla superficie materiale alla modalità del rivolgersi a, cioè del vedere». Greenberg in questo modo tenta di restituire all'arte pittorica la propria forma specifica, ciò che la contraddistingue in quanto tale e che ne garantisce autonomia e validità estetica.

Da qui, in direzione antimodernista, l'interesse kraussiano per la categoria dell'informe. In particolare, il riferimento è alla definizione che ne dà Georges Bataille nel *Dictionnaire critique* apparso sulla rivista «Documents» nel 1929. Per il pensatore francese, «informe non è soltanto un aggettivo dotato di un certo senso, ma una parola che serve a declassare [...]. Quello che designa non ha diritto in alcun senso e si fa schiacciare ovunque, come un ragno o un lombrico». Soprattutto guardando alla fotografia surrealista, alle sculture di Giacometti o al dripping di Pollock, krauss rinviene nella concezione modernista un certo carattere utopico, «una sorta di *cogito* della visione». La teleologia sottesa al formalismo greenberghiano inevitabilmente finisce per scontrarsi con il sottosuolo delle relazioni inconsce, animalesche e primitive emerso in tutta la sua virulenza nelle opere di quegli artisti (non è un caso infatti se ampio spazio negli studi di Krauss hanno avuto Lacan o il poststrutturalismo di Derrida). Ne *L'inconscio ottico* la critica americana contrappone alla «trasparenza della visione a se stessa» teorizzata dal modernismo «la densità e l'opacità del corpo»; al puro vedere dell'occhio una visualità «carnale, e non concettuale». Così, per Krauss l'informe è quello strumento che permette di preservare l'arte da certe interpretazioni concettualizzanti, dove l'opera riuscirebbe a comunicare unicamente dall'alto della sua installazione verticale. Al contrario, il valore che la critica americana riconosce a tanta arte contemporanea sta proprio nella capacità di esprimere l'uomo a tutto tondo, del quale soprattutto il Novecento ha messo in evidenza ineludibili tratti di *bassesse*.

Insomma, quella di Krauss si presenta come una sorta di "controstoria" dell'arte del Novecento, dove le categorie del formalismo modernista vengono declassate, le opere "da cavalletto" orizzontalizzate e l'uomo riportato laddove i suoi piedi affondano, tra ragni e lombrichi, nel cuore fangoso della terra originaria.

In questo senso, la prospettiva di D'Ammando riguardo Krauss crede di rinvenire una peculiare oscillazione dialettica all'interno del rapporto intercorso fra i due storici americani. Se infatti è vero che Krauss ha trovato la propria peculiare identità allontanandosi da Greenberg, criticando anche aspramente l'orizzonte teorico del modernismo, altrettanto vero è che proprio questo stesso orizzonte le ha offerto la possibilità di sviluppare

un discorso indipendente e autonomo. Come dire, Krauss, secondo D'Ammando, non può non dirsi figlia del modernismo greenberghiano, ancorché si tratti di un rapporto filiale animato principalmente da dinamiche divergenti e oppositive. E non ci interessa più di tanto discutere la validità e la plausibilità di una tale interpretazione. Piuttosto, è da notare quanto analizzare Greenberg aiuti a comprendere e a illuminare l'opera di Krauss.

Letture dell'informe offre poi al lettore un ulteriore spaccato della storia dell'arte novecentesca grazie al contributo di Matteo Spadoni, il quale offre una preziosa ricognizione della riflessione sul ruolo dell'informe offerta da Georges Didi-Huberman.

Proprio su questo terreno, infatti, il critico francese ha polemizzato contro l'interpretazione di Krauss, in particolare durante gli anni '90. I riferimenti principali di Didi-Huberman rimangono ancora Bataille e la rivista «Documents», ma il risultato finale si pone agli antipodi rispetto al pensiero kraussiano.

Se infatti la storica americana pone la caratteristica principale dell'informe nel suo essere la categoria più propria dell'alterità, del non riconducibile-a, per Didi-Huberman al contrario esso sarebbe foriero di una dialettica negativa – per dirla con la Scuola di Francoforte – che egli definisce «sintomale». In questo caso la sintesi sarebbe costituita dal concetto di *sintomo*, il quale, pur istituendo il carattere negativo dell'informe, continua a mantenere un "dialogo" con la forma. Seppur avverso a ogni tipo di sintesi conciliatoria, Didi-Huberman, fa notare Claudio Zambianchi nell'introduzione a *Letture dell'informe*, «ritiene che, nel processo di alterazione proprio dell'*informe*, l'oggetto sia mantenuto e "non assolutamente distrutto". Benché attaccato, l'oggetto sopravvive sotto forma di traccia, e si fa "opera". In un carattere siffatto Didi-Huberman riconosce all'*informe* una qualità, negata invece da Krauss e Bois». L'informe, dunque, nel processo di decostruzione della forma, non può che continuamente ad essa rimandare. Del resto, il critico francese lo dichiara esplicitamente nel suo scritto *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*: «Un'immagine non può essere pura negatività. Può *smentire*, certo, [...] ma deve anche, in qualche modo *mantenere* la traccia di ciò che smentisce, affinché la sua negatività faccia appunto opera. Una immagine, per Bataille, [...] deve dunque essere *dialettica*».

Come si vede, Krauss e Didi-Huberman non potrebbero essere più lontani. Avere la possibilità, attraverso un unico testo, di confrontarsi con entrambe queste posizioni si rivela perciò tanto più utile quanto più consente di pensare alla storia dell'arte non unicamente in chiave storiografica, bensì anche ermeneutica. Seguire l'una o l'altro significa scovare nelle opere significati e indicazioni diverse, e ciò risulta essere un buon modo per comprendere meglio l'estrema complessità che ha caratterizzato le vicende artistiche del secolo appena trascorso, le quali molto hanno ancora da dire sull'uomo del nuovo millennio.

© Popsophia / Lo Sguardo - rivista di filosofia - ISSN: 2036-6558
N. 16, 2014 (III) - Popsophia: Teoria e pratica di un nuovo genere filosofico

Recensione a

F. Buongiorno, *La linea del tempo. Coscienza, percezione, memoria tra Bergson e Husserl*

DeComporre Edizioni 2014

di Antonio Lucci

Il testo di Federica Buongiorno *La linea del tempo. Coscienza, percezione, memoria tra Bergson e Husserl*, si pone il compito – arduo e ambizioso – di indagare un rapporto non dato (o almeno, secondo l'autrice, anche se non datosi esplicitamente, latente e cruciale dal punto di vista teoretico): quello tra Bergson e Husserl.

Anche se i due furono coevi e si occuparono di tematiche teoricamente vicine, pur trattate da una posizione filosofica radicalmente differente, non ci furono (o almeno, non vi è traccia documentata) di rapporti diretti tra i pensatori in questione.

La scommessa dell'autrice è che Bergson e Husserl possano essere messi a confronto su un punto teoretico cruciale per il percorso filosofico dei due: la concezione del tempo, nei suoi rapporti con la percezione.

L'opzione teorica di fondo del testo che l'autrice si propone (a nostro parere con esito positivo) di dimostrare è che – a partire dai nuclei teorici espressi da Bergson in *Materia e memoria* e da Husserl nelle *Vorlesungen* del 1904-5 sullla coscienza interna del tempo (pubblicate nel 1928 dopo un lungo lavoro di revisione da parte di Edith Stein, a cura di Martin Heidegger) – entrambi gli autori avessero di mira l'esplicazione non tanto di come fosse possibile una coscienza della durata temporale, quanto di come lo fosse *cogliere* la durata stessa della coscienza.

Bergson e Husserl sarebbero uniti, in divergente accordo, dalla considerazione basale secondo cui la coscienza è, *essenzialmente,* tempo.

A partire da questo assunto di fondo il testo analizza, in prima battuta, il ruolo della memoria nelle teorie dei due autori, e in seconda, quello della percezione.

È su questo asse tempo-memoria-percezione che si incardina l'opzione teorica che funziona da colonna vertebrale del libro di Buongiorno: che sia

Bergson che Husserl partano dall'idea che tutti noi abbiamo un'"intuizione immediata" del fatto che esistiamo.

Quest'intuizione viene chiamata da Husserl "percezione adeguata" e da Bergson "percezione concreta". Sulla possibilità di istituire un paragone e un parallelismo tra questi due tipi di percezione, e dagli assunti teorici che entrambi gli autori ne derivano, si dipana tutta la posta in gioco teorica dello studio.

L'autrice evidenzia subito come le due concezioni degli autori siano – pur partendo da un cardine teorico simile quale quello appena evidenziato – estremamente distanti.

Per Bergson (analizzato spesso attraverso la lente critica del Deleuze de *Il bergsonismo*) ogni percezione è collegata a un ricordo, che viene come riattivato dalla stessa percezione presente al fine dell'effettuazione di un'azione.

Vi è dunque un "bacino" di ricordi latenti a cui costantemente si attinge al fine dell'azione immediata, riattivando i ricordi che sono al fine di questa necessari.

Sarebbe dunque l'azione il *movens* primario per cui il passato collassa sul presente, e a partire da cui ogni individuo agisce singolarmente e in maniera unica, personale e irrproducibile: è il bagaglio di ricordi personali che incide sulla determinazione dell'azione.

In questo punto Buongiorno, passando all'analisi della temporalità in Husserl, che – come è noto – prende forma a partire dalla critica a Brentano (che riteneva essere la fantasia la facoltà produttiva dell'elemento temporale, e che Husserl critica perché non riesce a spiegare, da un lato, la differenza tra la percezione di tempo e la fantasia di tempo, e dall'altro la necessarietà della percezione del tempo), analizza come la percezione presente trapassi necessariemente nel passato attraverso il processo ritenzionale e come questo sia necessario: è infatti la somma di percezione e ritenzione che crea quella che Husserl definisce "percezione adeguata".

Qui si esemplifica la critica a Brentano di Husserl: la fantasia non può essere alla base della coscienza temporale perché manca a essa il carattere della necessarietà, che invece appartiene al binomio percezione-ritenzione primaria. Il carattere della necessità invece non appartiene alla rimemorazione, che è sempre libera e che deve essere attivata dalla proiezione di un raggio di intenzionalità da aprte del soggetto.

È questo il punto su cui maggiormente è possibile marcare la distanza tra Husserl e Bergson: come visto per Bergson in passato "collassa" costantemente sul presente, ai fini dell'azione, e l'archivio della memoria è funzionale solamente alla sua presentificazione possibile nell'agire fattuale.

Per Husserl invece il passato scorre inevitabilmente all'indietro, pur nel suo collegamento necessario col presente, senza però che sia possibile scorgere un *Drang* necessitante che unisca il presente al passato (in particolare quello remoto).

Nella bella appendice che conclude il libro, dedicata alla disputa sulla natura del tempo che vi fu tra Bergson ed Einstein, letta in chiave

fenomenologica, forse la distanza che separa Bergson da Husserl diventa minore: infatti per entrambi è la datità di un tempo vissuto individuale a essere la base di ogni tempo misurato e di ogni misurazione del tempo.

È sempre un soggetto quello che esperisce il tempo e che lo misura: la possibilità dell'esistenza di un sistema di misurazione dipende necessariamente dall'esistenza fisica – ci verrebbe da dire *antropologica* – della durata individuale.

In conclusione ci sentiamo di poter affermare che il libro di Federica Buongiorno rappresenta un tentativo (uno dei pochi presenti a livello di letteratura secondaria sul tema, a livello nazionale e internazionale) ben riuscito di creare quello che all'epoca dei due protagonisti fu un dialogo mancato: Husserl e Bergson, attarverso questo studio, appaiono al contempo vicini e lontani, congiunti in un sistema di contrapposizioni sulla *linea del tempo*.