

# **Donne e Ragazzi Casalinghi**

Dispensa di pratiche ludiche - numero L/q - primavera 2614 (2002)



## **ARTE / NON ARTE**

### **WALTER BENJAMIN E I SITUAZIONISTI**

- ◇ **Moderno senza pietà**
- ◇ **L'angelo della critica**
- ◇ **Attimi di possibile felicità**
- ◇ **Il bambino nella storia**
- ◇ **Le folli notti del situazionista**
- ◇ **La cinepresa storna**
- ◇ **Vi racconto Guy Debord**
- ◇ **L'amara vittoria di New Babylon**
- ◇ **Dopo il gesto lo sguardo, il resto è letteratura**
- ◇ **Un bambino contro i creativi**
- ◇ **Bataille e Artaud, dove la carne trema**
- ◇ **Una taz di libertà**

**MASCHI ALLA RICERCA DI SÉ**

diciassettesima parte

**MODERNO SENZA PIETÀ** – Torna sulla scena Walter Benjamin con “I passages di Parigi”, enorme e tremenda macchina dei sogni di un secolo trascorso (ma forse no)

## I PASSAGES DI BENJAMIN: COMMENTO AI MODERNI

*L'impresa di far conoscere in italiano tutto Walter Benjamin ricomincia con “I passages di Parigi”. Sarebbe un errore vedere in quest'opera ultima un libro e non invece un deposito di meraviglie e detriti della modernità, da cui trarre i materiali per un disperato esercizio critico di impronta materialistica*

di Michele Ranchetti

**A** qualche anno di distanza, l'editore Einaudi propone una seconda edizione del *Passagenwerk* di Walter Benjamin, ora intitolata *I «passages» di Parigi*. Con questo volume si inaugura, a partire dalla fine (è infatti l'ultimo di nove), una nuova edizione delle *Opere complete*, che riprenderà e forse condurrà a termine la grande impresa di far conoscere in versione italiana tutti gli scritti di un autore che continua a esercitare un grandissimo fascino, forse più che una diretta influenza nella cultura, anche in quella italiana. L'impresa, avviata una prima volta da Giorgio Agamben, a cui si deve anche la scoperta di straordinari materiali aggiuntivi al lascito di Benjamin, mantiene il criterio, da lui introdotto, di ordinare cronologicamente gli scritti, a differenza di quanto avviene per l'edizione tedesca, ma non si avvale del contributo di Agamben, mentre si affida alla direzione di Rolf Tiedemann, da gran tempo il maggior responsabile della «fortuna» delle carte di Benjamin e di Adorno, su cui esercita come un diritto di proprietà intellettuale e interpretativa. Questa nuova edizione italiana, e forse non poteva essere altrimenti, ne condivide sin troppo i criteri editoriali e disconosce critiche e rilievi mossi nel corso degli anni a quella tedesca.

Il *Passagenwerk* è l'opera a cui Benjamin ha lavorato per più di dieci anni e che non ha potuto condurre a termine, per la morte volontaria, l'opera che avrebbe dovuto costituire il risultato finale della sua ricerca: intendere e riconoscere la storia nell'esempio della sua maggiore espressione, la Parigi del XIX secolo. Così come si presenta, non è un'opera compiuta e neppure interrotta: è solo un insieme di scritti, cui l'editore dà un ordinamento che non può che essere provvisorio. Qui, come nell'edizione tedesca e già, con minori varianti, nella prima edizione italiana, precedono l'enorme massa di materiali due «exposés» redatti a breve distanza di anni. Sono i soli due testi, insieme con abbozzi di genere analogo, propositivo e riassuntivo, in cui si può leggere, per così dire a priori, il senso dell'opera. Ma, appunto, nella forma di un «esposto», non di un risultato. È proprio dalla differente natura di questi due testi compiuti, di poco diversi fra loro, rispetto alle quasi mille pagine dei materiali, che, in certo modo, risulta il proposito di Benjamin, il suo «progetto» di cui parlano le lettere fra lui, Adorno, Horkheimer e altri, che corredano questa nuova edizione; scel-

te, con criterio naturalmente arbitrario, fra le molte già disponibili nelle edizioni tedesche degli epistolari.

L'intenzione di Benjamin, nei *Passages*, è quella di rappresentare la storia del XIX secolo non per mezzo di una costruzione astratta, ma come un «commento a una realtà», costruire cioè una sorta di fisiognomica materialista, alla quale partecipano oggetti e teorie, nella persuasione di un rapporto dialettico fra di essi. Una prospettiva materialistica, quindi, che avrebbe potuto rivoluzionare il concetto stesso di storia, e offrire una conferma della «ricchezza del concetto di esperienza». Parigi, la capitale del secolo, avrebbe costituito il *luogo* riassuntivo di questo processo; l'elenco di alcuni suoi *oggetti* particolari (i *passages*, appunto, uno degli esempi e dei simboli) avrebbe costituito una sorta di inventario degli *elementi* di una costruzione teorica che riproduceva e illustrava la realtà materiale, il flâneur, la *figura* per eccellenza. Ma di questa *intenzione* (anch'essa una delle molte possibili) restano solo i materiali di costruzione.

Sia ben chiaro, dunque: non si tratta di un testo di Benjamin, ma di materiali scelti da Benjamin per un'opera non scritta: si deve cioè evitare il rischio di leggerli come il risultato finale di un percorso intellettuale – che poteva concludersi solo con un'enorme massa di detriti –, e attribuire invece allo stato in cui essi si trovano (la struttura attuale del libro) il significato e il valore di unica forma possibile della coscienza critica di Benjamin, che approdrebbe al disordine del nulla e all'impossibilità di porre un ordine al nulla. Non si deve in particolare cadere nell'errore di credere che l'alternarsi di citazioni e osservazioni costituisca un carattere ermeneutico, ossia corrisponda alla straordinaria preveggenza di Benjamin che avrebbe addirittura anticipato la disponibilità del dato come unica natura della conoscenza, una fantasmagoria allucinatoria dell'informazione fine a se stessa quanto più essa si rivela non iscrivibile in un sistema conoscitivo, sostituendo a esso la visione delle modalità infinite dell'uso arbitrario. Forse Benjamin non sapeva fare di conto, e non era forte in matematica, a differenza dell'amico Scholem che solo in un secondo momento ha abbandonato lo studio della logica e dell'aritmetica in favore delle ricerche sulla cultura ebraica. Vi sono anzi aneddoti su di lui che rovescia sul bancone del ristorante il contenuto del suo portafoglio, lasciando al gestore l'incombenza sgradevole di contare i denari, scegliendoli fra i diversi tipi di monete, ma non si deve attribuire a questo gesto arrogante e impacciato il senso di una superiore intelligenza del denaro come insieme; né si deve credere che la sua cultura dei particolari inordinabili dipendesse da un superamento della regola del denominatore comune. In realtà, malgrado gli sforzi degli interpreti, malgrado le os-

servazioni pedanti e ripetitive della stessa prefazione a questo volume del curatore tedesco, non sappiamo quale mai ordinamento e soprattutto quale mai uso Benjamin avrebbe fatto di questi materiali. Non sappiamo, soprattutto, quali categorie sarebbero prevalse, fra le molte di cui Benjamin disponeva, se i suggerimenti teorici di Adorno o quelli dell'amico Bataille, quasi assente nella storiografia tedesca fra le fonti di Benjamin, oppure il rigore ossessivo di Sohn-Rethel, che non sopportava la «membrana» di Benjamin, come lui la definisce, così come la sua aggressività, e se ne lamentava con Adorno. Inoltre, i due «exposés» – i soli scritti compiuti – corrispondono a un progetto minore e riguardano la partecipazione di Benjamin all'Istituto di Horkheimer e Adorno: si iscrivono cioè a buon diritto nella cosiddetta Scuola di Francoforte; mentre i materiali successivi appartengono a un tempo diverso, e risentono di una diversa *aura* della sua riflessione, in cui figure come Bataille e altri membri del Collège de sociologie esercitavano un'influenza forse altrettanto rilevante. Poiché l'edizione italiana non fornisce alcun tipo di indice (neppure la bibliografia delle opere citate, che figura in quella tedesca), né offre una cronologia, tanto meno un indice analitico, o almeno un lemmario, ci troviamo di fronte a un insieme quasi infinito, nel quale è impossibile orientarsi. Eppure, di fronte alla straordinaria intelligenza delle annotazioni e degli excerpta che Benjamin è venuto accumulando dal 1927 sin quasi alla morte, è difficile rinunciare a valersi in qualche modo del suo lavoro, della sua intelligenza, appunto, della sua curiosità ossessiva e tuttavia liberatoria rispetto alla sordità delle categorie interpretative, della sua interrogazione continua, delle ripetizioni costruttive, sapendo come la sua vita dipendeva da questo. Ma bisogna abbandonare la suggestione dello stato attuale dei materiali e ripercorrerli partendo dagli esempi offerti da Benjamin in altri scritti, dal suo lavoro su Fuchs, ad esempio, o dalla recensione al libro di Franz Hessel intitolato al ritorno del flâneur (Hessel, con cui un primo progetto dei *Passages* prevedeva un lavoro in comune); bisogna abbandonare l'idea, pur suggestiva ma fuorviante, di un Benjamin flâneur su se stesso, o, che è quasi lo stesso, del flâneur come protagonista di questi testi, guida ideale in un itinerario che, partendo dalla realtà delle merci (o dalla mercificazione progressiva della realtà), conduce alla morte di tutte le cose impietrite di cui traccia un indice, come unico segno messianico possibile. Benjamin aveva forse letto poco di Marx, ma certo quel capitolo del *Capitale* sul fetichismo delle merci. L'aveva letto con l'aiuto di Sohn Rethel. Ma, lo si vede dagli excerpta, Benjamin era capace di leggere dal vero anche i libri, oltre gli edifici e le strade: il *Passagenwerk* voleva anche essere una conferma ampliata di Marx. È dunque da una prospettiva amplissima, ca-



pace in qualche modo di contenere tutte le prospettive possibili dell'itinerario benjaminiano, e incuranti delle contraddizioni *merceologiche* e teoretiche, che ci si deve accostare a questi materiali, e forse rinviare la lettura dopo quella delle altre opere di Benjamin.

Riproporre oggi Benjamin alla cultura italiana è un atto di coraggio. Significa augurarsi che vi sia ancora un tempo per leggere un autore che ha fatto dell'attenzione il segno del suo intendere e del suo vivere. Un autore che appartiene alla cultura dei neri, non delle associazioni, che pretende da sé

e dagli altri una libertà per la ricerca e per l'esperienza e per questo non si assegna altro compito che la crescita dell'intelligenza dei singoli.

Un uomo isolato e perseguitato dal prevalere della violenza parallela al suo vivere, ma che non si riconosce appieno, anche se vi partecipa, in alcuna forma di oppone ad essa, persuaso sino alla propria fine della possibilità di un disegno uguale e contrario alla distruzione che viene compendosi in tutti i particolari del suo dominio. Un intellettuale che ha riconosciuto in sé tutte le forme e i modi possibili della cultura del suo tempo e non ha potuto scegliere fra essi, privilegiando un campo disciplinare dove far emergere e prevalere la propria sovranità intellettuale. Un amico difficile, che tuttavia distribuiva a

piene mani la propria intelligenza fra amici, nella conversazione e nelle lettere, un ebreo tedesco, vissuto quasi sempre in esilio senza la certezza di affetti protettivi e di un'appartenenza politica o professionale, un ebreo «assimilato» che tuttavia non ha mai soppresso in sé l'«immagine balenante» di un esito diverso della storia, anche della sua propria, e ha sempre rinviato il suo esodo forse per percepirlo nella vita quotidiana, lasciando all'amico Scholem di trovarne conferma culturale e geografica nel nuovo Israele. Un grande scrittore, forse il più grande saggista di lingua tedesca dei nostri tempi.

Il Manifesto – maggio 2000

## Francoforte e i "Passages"

# ADORNO, SIRENA TEOLOGICA

di Fabrizio Desideri

**È** impossibile leggere la grande opera incompiuta di Benjamin sui *passages* parigini senza considerare la parte decisiva che svolge nella sua genesi il dialogo intellettuale con Theodor Adorno. È un dialogo a distanza che, nella seconda metà degli anni trenta, si sviluppa prevalentemente in forma epistolare. Entrambi i suoi protagonisti sono emigrati dalla Germania hitleriana: Adorno a Oxford (e poi a New York), Benjamin a Parigi. Tra i due matura una profonda affinità filosofica che li vede convergere nella preoccupazione di caricare di «dinamite politica» ogni loro pagina. È in questo periodo che Benjamin stringe rapporti con l'Istituto per la Ricerca Sociale diretto da Max Horkheimer. Da questo Istituto riceve, grazie alla mediazione di Adorno, un pur esiguo sostegno finanziario che gli permette, in una situazione economico-esistenziale assai precaria, l'intenso lavoro alla Bibliothèque Nationale necessario alla stesura dell'opera.

Nel *Passagenwerk* Adorno intuisce ben presto non solo l'altro capolavoro benjaminiano dopo il grande libro sull'*Origine del dramma barocco tedesco*, ma anche il pezzo di filosofia prima ancora concesa». Per capire quest'ultima affermazione bisogna chiarire che sia per Adorno come per Benjamin la critica della fenomenologia husserliana (e, dunque, della possibilità di intuire le idee come contenuto della coscienza pura) non spinge affatto verso l'ontologia della fini-

tezza di Martin Heidegger. Dal fascino dell'autore di *Essere e tempo* sono entrambi immuni. Ciò non ha le sue ragioni soltanto in contingenti (e pur rilevantissime) motivazioni politiche. La distanza di Adorno e Benjamin rispetto all'analisi heideggeriana dell'*Esserci*, che trova la sua dimensione autentica nell'essere per la morte, deriva ancor prima da ragioni teologiche. Per entrambi, solo un pensiero imbevuto di teologia può mantenersi critico nei confronti dell'epoca. In breve, solo dal punto di vista di categorie come «redenzione» e «salvezza» può essere compreso il carattere infernale del Moderno. Tali categorie introducono nella comprensione storica cesure critiche, linee di frattura, che impediscono sia di celebrare la modernità nell'immagine aproblematica di un progresso infinito sia di chiuderla nel cerchio mitico dell'Eterno Ritorno dell'Uguale.

Di qui l'insistenza adorniana, nel carteggio, affinché Benjamin si mantenga fedele nella realizzazione del progetto all'originaria ispirazione teologica del suo pensiero. La preoccupazione di Adorno è anche quella di sottrarre l'amico all'influenza brechtiana, mettendolo in guardia circa l'improduttività teorico-politica di una frettolosa assimilazione dell'impianto concettuale del marxismo. Il lavoro sui *passages*, per Adorno, avrà possibilità di pesare politicamente quanto più sarà capace di sprofondarsi nell'ambito estetico, producendo in esso il cortocircuito tra categorie teologiche e sociologiche. La risposta di Benjamin agli avvertimenti di Adorno è complessa e tormentata. Se in un primo momento sottolinea l'esistenza di un «campo di

tensioni» al quale non intende sottrarre la sua opera, in ultima istanza è proprio lui a rilanciare sulla dimensione teologica dell'estetico.

Rispetto al carattere puramente negativo dell'idea adorniana di teologia, che permane anche in opere tarde come la *Dialettica negativa* e la postuma *Teoria estetica*, Benjamin insiste sul nesso politico-teologico tra memoria e redenzione. Sul cui sfondo si intravede un'idea creaturale di natura che sarebbe vano cercare in Adorno. Differente risulta così il modo con il quale i due amici leggono il rapporto tra Arcaico e Moderno. Secondo Adorno questo rapporto si stringe in una dialettica di reciproci rovesciamenti (l'Arcaico è una produzione del Moderno e questo, a sua volta, è il più antico) che attesta il persistere nel presente della effettiva potenza del mito. Benjamin vuole piuttosto delimitare una «storia originaria» della modernità, dove la nozione di origine (e della memoria di essa) mantiene una potenza critica nei confronti dell'apparenza mitica di una storia ridotta a natura. Il suo è un platonismo dal basso, dal fondo oscuro della stessa materia – si potrebbe dire –, dove si tratta di cogliere in ogni fenomeno (anche nel più disgregato e marginale) la luce dell'idea (o, se si vuole, la sua vita latente). Le figure attorno alle quali si sarebbe dovuta scandire l'architettura dell'opera (anzitutto gli stessi *passages*, la prostituta, il *flâneur*, la merce...) assumono così il senso di *immagini dialettiche*: immagini nelle quali la coscienza preme al risveglio e, di pari passo, il fenomeno esige di essere ricordato-riconosciuto.

Nella figura del *passage* Benjamin intende rappresentare il pro-

blema del volto costitutivamente ambiguo della Modernità: che esige, appunto, uno sguardo critico e tempestivo nel saper cogliere la fisionomia del presente. La stessa lettura che egli fornisce del problema epocalmente cruciale della tecnica (non solo in rapporto alla dimensione dell'opera d'arte e della sua ricezione) è segnata – in tensione evidente con l'immagine puramente negativa propria dell'interpretazione adorniana – da una intima drammaticità che impedisce sia la riduzione tecnicistica della stessa politica sia la perfetta rescissione del cosmo tecnico da quello naturale e da quello psico-antropologico. La figura del Moderno che risulta dall'opera sui *passages* è così una figura essenzialmente indecisa, la cui verità dipende dall'occhio che la interroga, dalla capacità di attenzione e di memoria della coscienza che l'accoglie. Ciò implica per Benjamin un'idea di Modernità come costellazione critica, dove la pluralità dei punti vista è quella degli attori di un dramma. E proprio questa idea ha molto da insegnarci ancora oggi, con buona pace – sia detto – degli apologeti dell'avvento di un Post-moderno globalizzante e unidimensionale, la cui immagine può oscillare indifferentemente tra uno scenario linearmente tecno-progressivo alla Bill Gates e una visione catastrofica del dominio della *Techné*.

Il Manifesto – maggio 2000



# Rivoluzione plein-air da Parigi a New York

di Toni Negri

**N**on posso entrare nella discussione sui criteri che governano la nuova edizione dei *Passages di Parigi* di Walter Benjamin rispetto a quelli che avevano diretto l'edizione che ne aveva fatto Giorgio Agamben: la gioia che mi aveva dato *Parigi capitale del XIX secolo* (Einaudi, 1982) è per me irripetibile; questa nuova edizione a cura di Rolf Tiedemann avrà dunque in ogni caso il senso del rifatto, e la mia nostalgia e l'illusione di conoscere il pensiero di Benjamin andranno comunque a sovrapporsi e a intrigersi nel dialogo con Giorgio Agamben - che in quel confronto ci impone il continuo arricchirsi ed espandersi della sua opera.

## Il Marx «occidentale»

Ciò detto, ritorniamo a quel formidabile Zibaldone che è il *Passagenwerk*, ammasso di appunti e di intuizioni, ricchissimo di notizie e ad un tempo alitante una logica interna, strenua e costruttiva, che insieme produce un film ed una storia della filosofia... Di questo infatti si tratta: dell'invenzione di una forma nuova di espressione sopra l'illuminarsi di un originale modo di analizzare il reale - il reale, ovvero ciò che avviene e la maniera in cui si rappresenta, il modo di produrre e quello di vivere, la forma nella quale ci si riproduce e quella nella quale si riflette il divenire... Passo avanti straordinario, questo di Benjamin, forse decisivo, nella costruzione «biopolitica» della nostra contemporanea *Umwelt*; filosofia tratta dalla letteratura, ovvero distillato d'essenza, di quel che Stendhal, Flaubert e Zola avevano raccontato di una «città-mondo», Parigi XIX secolo. E poi Marx, l'onnipresente Marx, il militante della *Lotta di classe in Francia* a partire dal 1848 e il comunardo, - il Marx del «marxismo occidentale», quello che instaura le armi

della critica fra struttura e sovrastruttura, e pone la critica delle armi fra sfruttamento e liberazione.

Non parliamo a caso di «critica delle armi». Nei *Passages* Walter Benjamin è decisamente «blanquista», bolscevico. È un insurrezionalista. Nell'assoluto convertirsi del lavoro in merce e nel subordinarsi dei rapporti sociali all'alienazione capitalistica, l'unico momento di luce è dato dalla ribellione e la città, stretta nella logica della merce, vede la sua produttività liberarsi solo nella rivoluzione. «In definitiva è solo la rivoluzione che crea lo spazio libero della città. Carattere *plein-air* delle rivoluzioni. La rivoluzione disincanta la città...». La descrizione della città, della solitudine nella città, della mercificazione della città, della rivolta nella città, costituiscono un'unica scena: «Baudelaire è isolato nella sfera della letteratura del suo tempo esattamente quanto Blanqui lo è in quello della cospirazione».

L'ipertesto benjaminiano, quello che riconduce a coerenza, inserendolo in un ordine di ragioni, l'immenso materiale raccolto, è dunque l'esperienza rivoluzionaria? L'Angelus Novus che rivivifica l'esperienza, la anima, il materialismo storico, è in questo caso anche la storia di una metropoli? È un Blanqui, un Lenin, una cospirazione creativa e libertaria? La domanda non è vana, se assumiamo che la Parigi di Benjamin è la nostra New York. Benjamin ha cercato di darci uno strano, luminosissimo quanto faticoso, «Blanqui à Paris». V'è qui una traccia di un «Lenin a New York»? Adorno, se siamo alle lettere che nella nuova edizione si pubblicano (non c'erano in quella di Agamben), è sicuro di no. È convinto che questi materiali non sarebbero mai stati capaci di raccogliersi in un testo unico: lo dice espressamente, Benjamin non riuscirà mai a metterli insieme. Arrischiò un'ipotesi: Adorno è convinto che un «Lenin a New York» non potrà mai essere né scritto né fatto... La *Dialettica*

dell'Illuminismo che scrive nel momento stesso nel quale esprime questo giudizio, è la prova dell'impossibilità benjaminiana!

## Immanentista assoluto

Ma è vera questa impossibilità? In proposito ci sono un punto di diritto e un punto di sostanza da vedere. Il punto di diritto consiste nella diversa concezione del materialismo storico che hanno Adorno e Benjamin. Benjamin è un immanentista assoluto; pensa che la descrizione del reale venga fuori dalla realtà, anzi, ne faccia parte. La sintesi del reale è un evento. Adorno è un hegeliano, per lui la sintesi del reale è qualcosa che non appartiene al fare, al processo, alla potenza delle masse. Benjamin è un rivoluzionario: pensa che l'evento possa venir fuori dal reale, che la singolarità sia costruzione di massa, un fiore della cospirazione delle vite. Adorno è un riformista, vuole che la sintesi del reale sia dominata dal sapere, contenuta nella previsione, costruita nella trascendenza della responsabilità. Bisogna ammettere che, in quella propaggine estrema del moderno che il ventesimo secolo (prima del Sessantotto) ha rappresentato, Adorno ha vinto.

Ma se ci poniamo la questione di sostanza, e cioè chi oggi possa inventare la rivoluzione a New York, chi possa immaginarla nel postmoderno, dobbiamo ammettere che quel diavolaccio di Walter Benjamin ci offre un sacco di indicazioni. Benjamin ha avuto infatti un'idea grossa, geniale: e cioè che la merce non era solo un oggetto, un valore, un prodotto, ma anche una relazione, un *passage*. Ora, il postmoderno è definito dalla logica di produzione della relazione, dal valore come relazione e linguaggio. Alla fabbrica, com'è noto, s'è sostituito il computer: Benjamin lo intuiva, scavava la merce-città per scoprire la merce-relazione-servizio... Mi diverte l'idea che Benjamin possa introdurre ai *passages* di New York:

*"Quando sono di buon umore mi sembra che Benjamin sia andato molto avanti nell'indicare la cosa impossibile... Eh sì, ha avuto un'idea grossa, geniale: la merce non è soltanto oggetto, valore, prodotto, ma anche una relazione, un passage, lungo il quale corrono anche oggi le contraddizioni della realtà e le sue eventuali insurrezioni!"*

## Duplici come un blanquista

Ma, forse, eccoci a un punto definitivo: lo fa davvero? A ognuno la possibilità di una risposta. Ammetto che, quando sono di buon umore, mi sembra che Benjamin sia andato molto avanti nell'indicarci la cosa impossibile, cogliere la contraddizione fondamentale che fa della città postmoderna il terreno della lotta rivoluzionaria. Ma quando sono di cattivo umore, mi sembra che anche Benjamin ripeta le litanie della rivoluzione del diciannovesimo secolo... Per dio, evitiamogli comunque di essere definito come un personaggio duplice. Non lo era. O, meglio, lo era quanto può esserlo un blanquista: la duplicità è quella di chi si prepara a saltare, della pedana del saltatore. Fra due secoli, meglio, dal moderno al postmoderno.

Alias n°19, La Talpa Libri  
13 maggio 2000



# “Passages”, dove il consumatore divenne massa

di Stefano Catucci

«Questi passages, recente invenzione del lusso industriale, sono corridoi ricoperti di vetro e dalle pareti rivestite di marmo, che attraversano interi caseggiati (...). Sui due lati di questi corridoi, che ricevono luce dall'alto, si succedono i più eleganti negozi, sicché un passaggio del genere è una città, anzi un mondo in miniatura». La citazione, da una Guida illustrata di Parigi, è il primo tassello della vastissima serie di materiali – trattati di architettura, cronache, testi di filosofia e di economia politica, romanzi, poesie – che Benjamin raccoglie in vista di un lavoro rimasto nello stato di progetto monumentale e frammentario. Se però una specifica soluzione architettonica – i passages – può diventare miniatura di un mondo, è perché Benjamin riesce ad abbozzare attraverso di essa una riflessione critica sull'attualità che abbraccia i suoi presupposti materiali e simbolici, i fenomeni reali e lo spazio non meno concreto del suo immaginario. Il vero *passaggio* è perciò la genealogia del mondo contemporaneo, il tentativo di ricostruire con una logica di accumulo la rete fittissima e disparata delle relazioni che individuano le emergenze di un mondo nuovo: laddove esso si intreccia, distaccandosene, con i caratteri di una realtà al tramonto. I commerci che nella Parigi dell'Ottocento si svolgono all'interno dei passages anticipano i grandi magazzini, assumono quel carattere «circense e spettacolare» che per la prima volta fa sorgere nei consumatori la coscienza di far parte di una «massa» (col conseguente cortocircuito fra moda ed estetica).

Ma nel traffico dei passages, dove i potenziali acquirenti e i flâneurs passano il tempo al riparo dal freddo e dalla pioggia, si assiste anche al mutamento dell'economia di mercato, alla formazione di un sistema di distribuzione per i prodotti industriali che richiede prezzi fissi, meno contrattazioni private, divanazione della forbice fra oggetti standard e di lusso e strategie di consenso che anticipano la pubblicità. I materiali che Benjamin raccoglie toccano così l'intera geografia di un capitalismo giunto alla prima fase della maturità, fornendo un modello paradossale di storiografia nel quale le singole connessioni diventano più significative del disegno d'insieme. E qui la sfida di Benjamin sta nell'essere costantemente all'altezza delle sue critiche filosofiche alle dialettiche della storia e alle metafisiche del progresso: non c'è tema infatti – dai sistemi di illuminazione al gioco, dalla pittura al collezionismo, che non rientri nella coerenza di uno sguardo analitico, refrattario a qualsiasi organizzazione sistematica. Se Parigi è la capitale del XIX secolo, i Passages sono il laboratorio in cui le esperienze del contemporaneo si rendono osservabili in tutta la ricchezza della loro dispersione, chiedendo al lettore un impegno paragonabile allo sforzo che gli è richiesto per orientarsi nel mondo. È incomprendibile perciò la scelta editoriale di lasciare in francese tutte le ampie citazioni di questo collage e la seconda stesura del saggio «Parigi capitale»: per chi non sa il francese diventa obbligatorio correr via sulla maggior parte dei materiali, e concentrarsi solo sulle riflessioni saggistiche. Quasi il contrario di quel che rende produttivo percorrere i labirinti lungo i quali Benjamin ci guida.

Alias n° 19  
La Talpa Libri  
13 maggio 2000

## Gli altri “Passages”

# AH, SE AVESSE LETTO CÉLINE

di Michele Mari

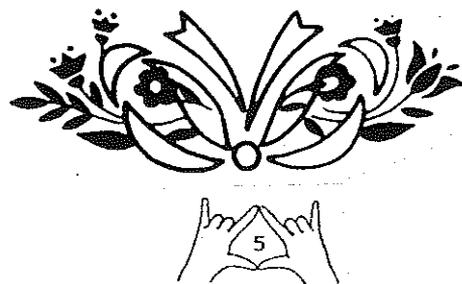
Quando sono a Parigi, come attirato da una calamita, vado sempre in pellegrinaggio nel II Arrondissement. Lì, fra la Borsa e l'Opéra, dov'era un tempo l'antico quartiere di Saint-Roch, si apre il Passage Choiseul, dove (prima al numero 67 poi al 64) passò tutta la sua infanzia e la sua adolescenza Louis-Ferdinand Destouches, in arte Céline. Lì sua madre Marguerite si rovinava la vista nella sua bottega di merlettaia («Mi ricordo dell'enorme mucchio di pizzi da rammenare, una montagna favolosa che copriva sempre la sua tavola, una montagna per pochi franchi. Me ne venivano degli incubi la notte, e anche a lei. Non mi è mai passato»), lì il piccolo Louis-Ferdinand aveva l'impressione di vivere in un acquario sognando di bucare la copertura di vetro con una fionda per lasciar sfiatare l'odore di cavolo che ristagnava giorno e notte: «Il Passage, dobbiamo confessarlo, è cosa da non crederci come lerciume. Par fatto apposta per creparci, lentamente ma sicuramente, fra le pisciate dei cagnozzi, la zella, gli scaracchi, le fughe di gaz. È più fetido d'una prigione. Sotto la vetrata, in basso, il sole arriva così moscio che una candela ba-

sta ad eclissarlo...». Sono parole di *Morte a credito*, ma rievocazioni di quel budello si trovano numerose in tutti i libri di Céline. Com'è oggi, il Passage Choiseul? Meno lussuoso e turistico del Passage Jouffroy o del Passage Panoramas ma meno sordido delle gallerie trasversali ai Boulevard Sébastopol e Strasbourg, conserva una sua borghese e operosa mediocrità: un negozio di pigiami, una cartoleria piena di roba kitsch, un parrucchiere, due friggitorie gestite da orientali (una proprio di fronte al 67, a irrisone dello xenofobo che vaticinava una Parigi «gialla!»).

Eppure, commozione celineiana a parte, questo luogo è struggente in modo quasi scandaloso. Leggendo Benjamin credo di scoprirne il motivo: i passages sono «passato divenuto spazio», e in essi anche l'attuale «acquista qualcosa di desueto». Non ho qui l'agio di discorrere di questo libro straordinario: mi limito perciò a esprimere il rammarico che Benjamin, che lasciò Parigi quattro anni dopo l'uscita di *Morte a credito*, non abbia letto Céline (non si spiega altrimenti l'assenza di citazioni in un libro che raccoglie avidamente e ossessivamente ogni possibile testimonianza sui passages), così come mi sarebbe piaciuto sapere cosa avrebbe pensato Céline delle interpretazioni benjaminiane del passage come utero o come accesso agli Inferi o come irrocervo in cui si fondono strada, ca-

sa e negozio, o ancora come «mondo sottomarino» o navata di chiesa o (intuizione bellissima) reificazione del *côté* onirico della metropoli («Ogni epoca possiede questo lato incline ai sogni, il lato infantile. Per il secolo scorso esso emerge con estrema chiarezza nei passages»). Certo, lui che di questa istituzione urbanistica fece in tempo a conoscere solo l'aspetto falansteriale, avrebbe bollato come «bucolica» l'immagine tutta ottocentesca (perché genetica) del passage di Benjamin. Per questo credo che, di tutto il *Passagenwerk*, la pagina che più avrebbe incontrato la sua approvazione sarebbe stata quella dedicata alla *Thérèse Raquin* di Zola: «Se poi qualcosa il libro davvero espone scientificamente, questo è il decesso dei passages parigini, il processo di putrefazione di un'architettura. L'atmosfera di questo libro è pregna dei suoi veleni, e di essi periscono i suoi personaggi».

Alias n° 19, La Talpa Libri  
13 maggio 2000



# BENJAMIN – L'ANGELO DELLA CRITICA

Sessant'anni fa, la notte tra il 25 e il 26 settembre 1940, in fuga dai nazisti sui confini meridionali della Francia, si tolse la vita Walter Benjamin. Un pensatore che fu molte cose insieme: critico, teorico dell'estetica, sociologo, studioso di teologia, filosofo della storia e della rivoluzione. La ricerca di questo berlinese, ebreo e comunista, resta tutt'ora aperta e potente: è il lascito principale d'una vita dedicata alla critica dello stato delle cose

## L'ITINERARIO ESISTENZIALE E FILOSOFICO

# UNA VITA IN CONTROTEMPO

di Anubi D'Avossa Lussurgiu

Le ultime parole, Walter Benjamin le scrisse su un biglietto, mentre era in fuga nel sud della Francia, verso i Pirenei, verso la possibile salvezza nella penisola iberica. Erano, in francese: «Vi prego di trasmettere i miei pensieri al mio amico Adorno». Le portarono Henni Gurland e suo figlio Joseph, cui fu concesso di passare il confine. Benjamin, invece, si era ucciso in quella notte tra il 25 e il 26 settembre del 1940, nella locanda "Fonda Francia" di Port Bou, dopo che la polizia spagnola aveva minacciato di riconsegnarli tutti e tre alle autorità francese e dopo che era giunta la notizia del prossimo arrivo d'una squadra della Gestapo nazista.

Adorno, in effetti, si occupò di fare fronte all'ermetico ultimo messaggio dell'amico. Insieme a Max Horkheimer, per l'Istituto per la ricerca sociale che lungo molti anni aveva ed avrebbe ancora identificato la "scuola di Francoforte", pubblicò nel 1942 le "Tesi sul concetto di storia" di Benjamin. Tra esse, la numero 9, quella che ispirò a Renato Solmi il titolo della prima - e la più famosa - raccolta antologica pubblicata in Italia, vent'anni dopo: "Angelus Novus". Quel quadro di Paul Klee di cui Benjamin fa l'icona dell'«Angelo della storia», lo aveva acquistato nel 1921 in una galleria d'arte di Monaco, accompagnato dall'amico di sempre Gerschom Scholem: ed è al tempo stesso l'icona enigmatica della sua vita.

Benjamin, quando si tolse la vita, aveva 48 anni. Era nato il 15 luglio del 1892 a Berlino, da genitori ebrei. Il padre Emil era un ricco antiquario e la madre Paula Schonflies, sorella del matematico Arthur, proveniva da una benestante famiglia di commercianti. I rami dell'albero genealogico della nonna paterna Brunella Meyer lo imparentavano alla lontana con la famiglia del poeta Heinrich Heine. I due fratelli minori sopravvissero di poco a Walter: la sorella Dora morì nel '46 a Zurigo, il fratello Georg, che era stato dirigente del Partito comunista di Germania, fu eliminato dai nazisti nel '42, nel campo di sterminio di Mauthausen. Come si vede, già solo questo albo familiare rappresenta un precipitato di tutta la parabola, e la tragedia, della

modernità tedesca ed europea.

Walter Benjamin frequentava, fino al 1905, una scuola riformatrice, per poi trasferirsi per motivi di salute a studiare ad Haubinda in Turingia, dove suo insegnante è Gustav Wyneken, di grande influenza sul movimento della Jugendbewegung, cui il giovane Walter aderisce. Presidente nel 1914 della Freie Studentschaft berlinese, si scontra con Martin Buber, mentre redige il primo importante saggio su Holderlin. Conosce Dora Kellner, sua futura moglie (dal '17), e soffre la morte per suicidio dell'amico poeta Fritz Heinle. L'anno dopo, nel '15, attacca Wyneken per il suo sostegno alla guerra e comincia l'amicizia con Scholem, dedito allo studio della mistica ebraica. Nel '17 si trasferisce con Dora in Svizzera, scrive "Sul programma della filosofia futura", e conosce Hgo Ball, fondatore del Dadaismo: nel '16 gli nasce l'unico figlio, Stefan. Si laurea con lode nel 1919, in

**«E' CERTO CHE IL TEMPO NON ERA APPRESO COME OMOGENEO NÉ COME VUOTO DAGLI INDOVINI, CHE CERCAVANO DI ESTRARNE CIÒ CHE SI CELA NEL SUO GREMBO»**

filosofia, con la tesi "Il concetto di critica nel primo romanticismo tedesco". Tramite Ball conosce il filosofo Ernst Bloch. Nel '20, a Berlino, elabora il saggio "Per la critica della violenza" (il termine tedesco è Gewalt, che sta anche per autorità, o potere). Nel '21 scrive il suo saggio sulle "Affinità elettive" di Goethe, nel pieno d'una crisi in cui Dora s'innamora dell'amico comune Schoen e lui della scultrice Julia Cohn. Acquista il quadro di Klee e progetta una rivista "Angelus Novus". Nel '23 conosce e colpisce fortemente Hofmannstahl, che aiuta l'uscita delle sue traduzioni da Baudelaire.

Walter è a Francoforte, a cercare senza esito una libera docenza; vi conosce Fromm, Kra-

cauer e Adorno, mentre Scholem emigra in Palestina. Nel '24, a Capri da Bloch, conosce la regista lettone Asja Lacis, comunista: un incontro sentimentale e politico importante. La sua domanda all'Università di Francoforte viene respinta da Cornelius, per il suo «incomprensibile modo d'esprimersi, che deve venire senz'altro interpretato come segno di una oggettiva mancanza di chiarezza». Nel '26-'27 traduce Proust, viaggia a Parigi, scrive per Asja gli aforismi "Strada a senso unico", la raggiunge in Urss e vi compila il "Diario moscovita".

Rientrato a Berlino, tra il '28 e il '29 Benjamin lavora sui "Passages" parigini, compie esperimenti con l'haschisch, si stabilisce con Asja chiedendo il divorzio a Dora, visita l'Italia e fa amicizia con Brecht. Nel '30-'31 sceglie decisamente il materialismo storico e medita di iscriversi al Pci, ma rimarrà un "comunista senza partito". Con Brecht fa progetti, ma diverge sul rapporto tra critica e verità. Dal '32 al '33, all'avvento del nazismo viaggia tra Spagna e Francia e medita seriamente il suicidio; infine, riparte in esilio dalla Germania. Stringe i rapporti coi francofortesi, anch'essi in esilio, si stabilisce a Parigi e scrive "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica". Nel '37 scrive "Uomini tedeschi", raccolta di lettere commentate di protagonisti della cultura germanica illuminata, in funzione anti-nazista. Inizia il lavoro del "Passagenwerk", che continua nel '38 e '39. Frequenta Hanna Arendt, finisce internato con la maggior parte degli immigrati tedeschi allo scoppio della Seconda Guerra, medita d'emigrare negli Usa.

L'ultimo suo lavoro, il più aperto e fecondo, sono le "Tesi sul concetto di storia", scritte nella primavera del '40. Vogliamo qui ricordare l'ultima parte dell'ottava, così utile oggi per i nuovi comunisti: «Lo storicismo postula un'immagine "eterna" del passato, il materialista storico un'esperienza unica con esso. Egli lascia che altri sprechino le proprie forze con la meretricia "C'era una volta" nel bordello dello storicismo. Egli rimane signore delle sue forze: uomo abbastanza per far saltare il "continuum" della storia».

## UNA BIBLIOGRAFIA PER LEGGERLO OGGI

L'opera di Walter Benjamin è vasta e frammentaria. La maggior parte dei testi dati alle stampe in Italia sono infatti di natura antologica o selettiva. La "fortuna" italiana di Benjamin prende corpo consistente a partire dai primi anni sessanta, ed è da quel periodo che si snodano le traduzioni. Citiamo qui le principali pubblicazioni nelle edizioni più diffuse, specie per i tipi Einaudi: **Angelus Novus**, a cura di Renato Solmi, Einaudi, prima ed. 1962;

**L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica**, Einaudi, prima ed. 1971; **Immagini di città**, Einaudi, prima ed. 1971;

**Avanguardia e rivoluzione**, Einaudi, prima ed. 1973;

**Lettere (1913-1940)**, dai due volumi dei "Briefer", Einaudi, prima ed. 1978;

**Critiche e recensioni**, Einaudi, prima ed. 1979;

**Uomini Tedeschi**, con un saggio di Th. W. Adorno, Adelphi, prima ed. 1981;

**Diario moscovita**, Einaudi, prima ed. 1983;

**W. Benjamin - G. Scholem, Teologia e utopia, Carteggio 1933-1940**, Einaudi, 1987;

**Burattini, streghe e briganti. Illuminismo per ragazzi (1929-1932)**, il melangolo, 1993;

**W. B. lettore di Kafka**, Unicopli, 1994;

Poi, il blocco delle **Opere di Walter Benjamin** editate da Einaudi a cura di Giorgio Agamben:

**Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918;**

**Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922;**

**Strada a senso unico; Scritti 1926-1927;**

**Ombre corte. Scritti 1928-1929;**

**Parigi, capitale del XIX secolo. Progetti appunti e materiali 1927-1940.**



# LE "TESI" BENJAMINIANE, UNA BUSSOLA PER LA RICERCA LA STORIA COME SFIDA DI LIBERAZIONE

di Mario Pezzella

**N**ei materiali preparatori alle tesi "Sul concetto di storia" di Walter Benjamin, si legge questa frase, poi scomparsa nel testo finale: «Dai posteri non pretendiamo ringraziamenti per le nostre vittorie, ma la rammemorazione delle nostre sconfitte». Queste parole sono solo apparentemente sconsolate. Nel pensiero teologico-politico di Benjamin, la memoria interviene, in un secondo tempo, a rovesciare e redimere il passato. Essa non fornisce una riproduzione letterale di ciò che è stato: ma si rivolge al possibile che in esso rimane latente, lo ridesta e lo mostra come la vera potenza storica di cui ereditiamo nel presente.

Quella frase riguarda direttamente noi in almeno due sensi. In primo luogo noi siamo già "posteri", che potrebbero riflettere su quelle sconfitte e sono chiamati a rammemorarli. Ma, in un senso più stringente, questo compito ci spetta in modo irrevocabile e unico: «Infatti è un'immagine non rievocabile del passato quella che rischia di scomparire con ogni presente che non si sia riconosciuto inteso in essa».

Ad ogni epoca e ad ogni generazione urgono alcune immagini del passato che sono destinate a divenire leggibili per esse, a comporre con esse una costellazione di senso: se questa urgenza viene lasciata cadere, quel passato resta confermato nel suo nulla di senso, gli sconfitti restano tali per sempre, e ciò che si è compiuto si fissa inalterabile nella tradizione dei vincitori. Ma, insieme, l'ora presente perde gli strumenti per interpretare i propri conflitti e le proprie speranze e la potenza che - benché sconfitta - poteva giungerle in eredità dal passato.

Con questo spirito Benjamin si rivolgeva al suo passato prossimo, all'Europa degli ultimi due decenni dell'Ottocento, alla Comune di Parigi, ai moti spartachisti del 1919. Con questo spirito tocca a noi considerare gli eventi e i traumi terribili, che hanno condotto al secondo conflitto mondiale e al trionfo della società dello spettacolo dopo gli anni 70.

In un altro senso ancora quella frase ci riguarda intimamente. Perché un'immagine del passato possa entrare in costellazione con il presente, deve esserci una qualche affinità di natura tra essa e il suo osservatore. In che senso le tesi sul concetto di storia, potrebbero proprio in noi giungere all'ora della loro leggibilità?

Non c'è dubbio che chi si ispira a un pensiero critico radicale oggi possa in prima istanza sentirsi sconfitto. Questo pensiero da cui occorre partire - non dovrebbe tuttavia portare allo sconforto ed alla disperazione. E' invece importante comprendere il possibile ancora latente sotto la marcia trionfale e inconfutabile dei vincitori. Esso non è stato puramente e semplicemente cancellato, ma piuttosto escluso dal linguaggio e dall'immagine che la nostra epoca intende di se stessa. Tuttavia, per comprendere e contrastare questa sconfitta è necessario riflettere sulle sue radici prossime: e sull'epoca del totalitarismo, in cui violenza e dominio sembravano aver cancellato ogni opposizione.

Le tesi di Benjamin sono - in negativo - l'espressione cruciale di quell'epoca. Non l'unica, (occorre ricordare almeno i "Cahiers" di Simone Weil): ma la più lucida e la più capace di indicare una chance di liberazione. Se riusciremo a riattualizzare il possibile che in quell'epoca fu schiacciato dall'oppressione e dalla morte, aumentere-  
mo contemporaneamente le nostre chances di "aprire" la situazione che ci vede sconfitti: e di lasciare a nostra volta un'immagine tramandabile del possibile che abbiamo vissuto.

## Revisionismo ed estetizzazione

In una delle tesi "Sul concetto di storia", Benjamin osserva: «La moda ha buon fiuto per ciò che è attuale, dovunque esso si muova nel folto di tempi lontani. Essa è il balzo di tigre nel passato. Solo che ha luogo in un'a-

rena in cui comanda la classe dominante». Questa affermazione andrebbe oggi modificata, dopo il pieno sviluppo della società dello spettacolo. La moda cita oggi il passato, senza esercitare più alcun potere discriminatorio e selettivo.

Nelle sfilate di uno stesso giorno, o nei prodotti di uno stesso anno, possiamo vedere pieghe orientali, tuniche romane, svolazzi settecenteschi: se si dovesse ricavare da questi segni l'indicazione di un rapporto col passato, si potrebbe concludere che esso appare interamente e indifferentemente citabile in ogni sua epoca, tutto all'ordine del giorno. Più che una controfigura dell'immagine dialettica, la moda appare come la caricatura della storia universale pienamente realizzata, in cui nessuna epoca più di un'altra appare in rapporto con l'attuale.

La citazione spettacolare della storia sembra realizzare paradoricamente questo assunto di Benjamin: «Scrivere storia significa dunque citare storia. Nel concetto del citare è implicito, però, che l'oggetto storico in questione venga ogni volta strappato dal suo contesto». Questa "estrazione" perde però ogni senso, se viene meno la premessa maggiore del ragionamento di Benjamin: «L'accadere che circonda lo storico e a cui egli prende parte, starà sempre sullo sfondo della sua esposizione come un testo scritto con inchiostro simpatico». E' sullo sfondo di questo "testo", che le citazioni della storia acquistano il loro senso. Per questo l'immagine dialettica non è mai arbitraria: «La legittimazione dello storico dipende dalla sua netta consapevolezza della crisi in cui, di volta di volta, è entrato il soggetto della storia». Questa coscienza è tanto più forte quanto più è acuta la percezione del pericolo che lo minaccia. Sotto la lama del nulla, la memoria involontaria compie la rapida e spietata selezione, che la induce a cercare proprio quell'esperienza e quell'immagine che può permetterle di schivare il colpo. Quanto più lo storico è capace di identificare e decifrare il conflitto presente e sa rendere visibili i suoi contorni, tanto più saprà evocare con nettezza l'immagine che può offrire una chance di salvezza. La memoria involontaria e il pensiero critico sono dunque i due

*"C'è un quadro di Klee che si intitola "Angelus Novus".*

*Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa tempesta"*

Walter Benjamin  
"Tesi sul concetto di Storia", 9

poli entro cui si muove il suo lavoro. Il "testo", la lettura del tessuto del presente, nella sua contraddizione più estrema, legittima perciò la "citazione" dal passato.

Nello spettacolo questo testo è assente. L'accadere, nel senso in cui lo intendeva Benjamin, è il campo in tensione delle potenze divergenti della storia. Nell'immagine egli insegue la traccia di una soluzione che non è in grado di trovare immediatamente nel presente. Interpreta il segno di un possibile. La fluidità mobile dello spettacolo - invece - non permette di indivi-



duare nelle sue apparenze intercambiabili la specificità di un conflitto. Lo spettacolo è il divenire assoluto in assenza di conflitto. Ma in questo modo viene a mancare il primo motore di una citazione motivata del passato. Tutte le sue immagini sono egualmente citabili come "esempi" del fluire immotivato delle apparenze. Se "testo" c'è, esso dice: i grandi conflitti della storia ora tacciono e tutto è attualizzabile alla luce di questa pacificazione universale. Questa è l'immagine estrema del progresso, come progresso sostanzialmente concluso. Ciò che resta ancora da realizzare

**NEL PASSATO  
VA CERCATO  
IL POSSIBILE  
CHE IN ESSO RIMASE  
LATENTE E CHE  
RAPPRESENTA  
LA VERA POTENZA  
STORICA**

non implica più un mutamento qualitativo dell'esistente, ma solo il suo incremento quantitativo, la diffusione dei suoi principi, la persuasione e il consenso che devono vincere ogni resistenza.

I dominatori attuali intendono, più o meno consapevolmente, se stessi come eredi universali di tutte le epoche del mondo. Entro il vasto campo di questa eredità, le differenze sono solo di ordine stilistico, prive di qualsiasi conflitto o discontinuità specifica. Lo spettacolo ha ereditato dal surrealismo l'arte della citazione, ma l'ha ridotta a pura tecnica: occultando il conflitto reale, esso tende a rendere invisibile anche il punto di vista, da cui si potrebbe evocare il passato in modo non arbitrario. Alla luce di questo revisionismo, ben più efficace di quello accademico, la storia diventa uniforme apo-

logia, tripudio di forme e di apparenze. Ben Hur, Cleopatra, Napoleone, il generale Patton e le guerre stellari, sono tutti articoli e paccottiglia scintillante da collezione, come i frammenti di antichità raccolti da Charles Foster Kane, il protagonista di "Quarto Potere", nella sua villa di Candalù. Priva del conflitto che la attraversa e la specifica, ogni epoca del passato diventa un fastoso divenire di pure forme, ridotte a semplici apparenze estetiche, vuote di reale funzione, di peso e di potere.

Questa visione della storia ha caratteri affini a quelli della produzione attuale delle merci, sempre più condizionata dalla "piega" meramente stilistica dell'oggetto, indifferente alla sua compagine materiale: all'estetizzazione della produzione corrisponde, quella della storia, all'irrelevanza della "materia" oggettiva quella di ogni definizione temporale.

**La politica,  
facoltà visiva**

Benjamin ricorda come i rivoluzionari francesi tendessero a identificarsi con le figure eroiche della repubblica romana. Questa ripetizione era per loro indispensabile, per giustificare e comprendere le ragioni della propria rivolta. Ma l'assolutezza di questa identificazione ha finito per nuocere alla loro azione reale. Tesi a ripetere i gesti dell'archetipo in cui si riconoscevano e in cui riponevano ogni valore, essi hanno trascurato la differenza irripetibile della propria situazione e compiuto atti che - nel conte-

sto presente - erano inadeguati e destinati alla sconfitta.

Da questo punto di vista, è invece esemplare quella sintesi di comprensione e distanza, che Benjamin dimostra verso Baudelaire e intorno a cui dispone tutta la sua ricostruzione del XIX secolo. L'ammirazione verso il poeta coesiste con un duello serrato, per affermare la differenza del proprio punto di vista: fino a concludere che il fascino magico della flanerierie è stato definitivamente distrutto dalla modernità. La sovversione e l'ebbrezza che essa conteneva potranno ripresentarsi solo in una forma mutata e così la sua potenza potrà davvero rivivere. Se invece un uomo del XX secolo pretendesse di ripetere alla lettera il gesto del flaneur, "passeggiando" in una megalopoli moderna, la sua ripetizione scenderebbe nel grottesco.

**I DOMINATORI  
ATTUALI SI  
INTENDONO COME  
EREDI UNIVERSALI  
DI TUTTE LE EPOCHE  
DEL MONDO,  
DEPRIVATE D'OGNI  
CONFLITTO**

La figura del passato si pone con la forza di un'immagine di sogno. Come la immagine di un sogno essa ci dice moltissimo - indirettamente - sul nostro desiderio e sui conflitti, da cui siamo investiti. Ma guai se pretendessimo semplicemente di ripetere i gesti del sogno nella vita desta. Dobbiamo interpretarlo, elaborarlo, e tradurre il suo messaggio in un linguaggio diverso e specifico, consapevoli che l'imitazione è solo uno stimolo iniziale.

C'è un modo mitico di riattualizzare il passato, che tende a ripetere integralmente il gesto di un eroe fondatore, o il suo

destino sacrificale. Credere alla pura e semplice ripetizione di un destino segnato è la più radicale negazione dell'apertura e della progettualità del possibile. In nessun caso salvare il passato



vuol dire ripetere passivamente ciò che è già accaduto, ma anzi distruggere la sua immagine cristallizzata, perché emerga - in tutta la sua differenza - il possibile in essa latente. Rispetto alla specificità del pericolo o del conflitto in cui vivo, la pura ripetizione di un modello o di un archetipo agisce come un accoglimento, che mi impedisce di cogliere la chance che ora si apre. Il gesto tempestivo si nutre di tutte le situazioni affini del passato, ma sa anche cogliere quel poco o quel tanto che è assolutamente inedito in quella presente. La storia salva le prime dall'oblio; ma deve coniugarsi alla politica, la quale - in ogni costellazione attuale... riconosce l'autenticamente unico, ciò che non ritorna mai». La somiglianza col passato richiede lo scarto minimo ma decisivo, per cui è anche vero che la repubblica francese non è la repubblica romana: solo cogliendo la differenza la ripetizione è liberata dal suo incanto mitico.

**Liberazione Speciale**  
6 ottobre 2000



**INTERVISTA A GIOVANNI CESAREO, STUDIOSO DI COMUNICAZIONI DI MASSA  
LA DIFFICILE ARTE DELLA SCELTA**

di Angela Azzaro

Nel 1936, pochi anni prima di morire, Walter Benjamin scriveva "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica". Con il breve ma incisivo saggio il filosofo interveniva in un importante dibattito sulle comunicazioni di massa, di cui i membri della scuola di Francoforte erano i principali artefici. La sua analisi, tutt'ora di grande interesse se si pensa

alle nuove frontiere televisive e telematiche, poneva alcuni concetti chiave che vengono poi ripresi dagli studiosi della seconda metà del 900.

Che cosa accade all'opera d'arte nel momento in cui diventa riproducibile tecnicamente? Che cosa accade al fruitore, allo spettatore, che diventa spettatore-massa? In primo luogo viene meno quella che era «l'aura dell'opera

**A PARTIRE DAL FILOSOFO TEDESCO UN'ANALISI  
DELLE NUOVE TECNOLOGIE DELLA  
COMUNICAZIONE, CON UN ATTEGGIAMENTO  
NÉ PESSIMISTA, NÉ OTTIMISTA, MA CHE TENGA  
CONTO DEI PROCESSI E DELLE  
LORO CONTRADDIZIONI**



d'arte», si ha cioè la perdita dei suoi aspetti magici e di unicità, così come vengono decostruiti i concetti borghesi di genialità, creatività, autorità. «Le circostanze - scrive l'autore - in mezzo alle quali il prodotto della riproduzione tecnica può venirsi a trovare possono lasciare intatta la consistenza intrinseca dell'opera d'arte - ma in ogni modo determinano la svalutazione del suo "hic et nunc"».

A lungo ci si è chiesti se Benjamin fosse più o meno ottimista rispetto alle nuove tecniche e al loro carattere di massa; se fosse o no distante dalle posizioni per esempio di un Adorno che su questo tema aveva scritto pagine molto critiche, dopo un viaggio negli Stati Uniti. Lo studioso delle nuove tecnologie della comunicazione, Giovanni Cesareo, con cui a partire dal filosofo tedesco abbiamo tentato un'analisi del contesto mediatico attuale, ne dà un'immagine complessa: «Uno degli elementi fondamentali di Benjamin - premette Cesareo - era la sua grande capacità di analizzare i fenomeni, i processi e i concetti da tutti i punti di vista, che non significa vederne i pro e i contro ma cercare di capirne la contraddizione. Un atteggiamento dialettico che purtroppo oggi si va perdendo».

### **Questo comporta che Benjamin non è ascrivibile tout-court né ai pessimisti né agli ottimisti?**

Il suo grande pregio è di vedere i due aspetti: constata come progressivi alcuni fenomeni, di altri vede limiti e negatività. Faccio un esempio. Quando parla del diverso rapporto che il pubblico ha con il cinema, sottolinea come lo spettatore si senta legittimato, a differenza delle arti tradizionali, ad avere un atteggiamento critico. Poi, però, dice che la maturazione della cultura delle masse non è stata adeguatamente aiutata per assolvere il nuovo ruolo. Ci si sente legittimati ad essere critici, ma allo stesso tempo non se ne ha la competenza. Il punto che resta incontrovertibile è che cambia il tipo di ricezione.

### **Riportato all'oggi che considerazioni aiuta a fare?**

Quando si discute del rapporto con il pubblico, spesso lo si fa in modo rozzo. C'è chi dice che non bisogna tener conto dell'audience, chi invece ne fa la misura fondamentale. Anche in questo caso è necessario fare un ragionamento preciso. Se io voglio comunicare con qualcun altro, devo cercare di assicurarmi che mi capisca e mi apprezzi: sbaglia chi dà troppa importanza all'audience, ma anche chi realizzando programmi culturali non tiene minimamente conto della risposta. Si deve considerare sia il fatto che serve del tempo perché il pubblico gradisca un certo prodotto, sia il fatto che comunque va fatta una verifica.

### **Che cosa accade invece oggi?**

La legge del mercato si basa sul recupero, più veloce possibile, dei capitali investiti. Ciò impone la riproposizione di spettacoli uguali a quelli che già hanno avuto successo, senza che si sperimenti alcuna novità. C'è insomma una serialità del successo, per cui si cambia solo se le cose vanno male. Se qualcuno, invece, avesse capitali da investire a lungo termine, per sperimentare costantemente, allora si avrebbe il tempo fisiologico per permettere la maturazione del pubblico. Il soggetto di cui parliamo chiaramente esiste, ed è la Rai che dispone del canone.

### **Con la riproducibilità tecnica cambia anche la fruizione...**

Il filosofo dice che c'è una differenza profonda tra la fruizione di un'opera d'arte tradizionale e di una che può essere riprodotta tecnicamente. L'opera d'arte, un tempo, non era consumata da un pubblico più o meno grande, perché spesso veniva realizzata e tenuta nascosta: aveva un valore sacro. Nel momento in cui lo spettatore andava a vederla, la contemplava, entrava dentro l'opera, che

assumeva così una sua unicità. Per quanto riguarda il cinema è il film che entra dentro di me: ha un suo ritmo, un suo tempo, non lo posso fermare - anche se ora con il registratore è possibile. C'è una sorta di attenzione distratta, ma alla fine la visione resta. Benjamin fa un esempio con l'architettura: se lo abito in una strada per mesi, anni, non è che contemplo quelle forme, quei palazzi, ma alla fine li conosco, perché anche l'abitudine aiuta a percepire. Anche questo discorso non è superato: si pensi a quello che significa lo zapping per lo spettatore televisivo.

### **Quali conseguenze ha questo tipo di sguardo?**

Gli effetti, soprattutto televisivi, sono a lungo termine. La teoria ipodermica, che parla di effetti immediati nella comunicazione, a questo punto non regge, perché la televisione - che è peraltro uno degli elementi del contesto sociale - agisce nel tempo. Una ricerca svolta di recente in Svezia, ha rivelato che gli intellettuali sono maggiormente disposti a ricevere gli input che arrivano dalla tv. Le persone meno istruite sono generalmente quelle che tendono a difendersi di più da quello che viene dall'esterno, hanno le loro convinzioni e non le mettono in discussione facilmente. Gli intellettuali, al contrario, sono più aperti e più disposti a tener conto di una serie di fattori.

### **Tra i concetti chiave de "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica" c'è quello della perdita dell'aura....**

La perdita dell'aura è un fatto indubitabile. Ma prodotti culturali tradizionali, come la pittura o la scultura, hanno perduto o possono perdere l'aura nel momento in cui vengono distribuiti a livello di massa, invece così spesso non è, si pensi ad esempio ai musei. La perdita dell'aura finisce per diventare indifferenza, perché le persone non hanno più interesse ad andare a vedere la pittura o la scultura. In questi ultimi tempi si sono fatti degli

sforzi per dare nuovi stimoli, ma credo vada fatto di più. Non bisogna solamente aprire i musei, come si è fatto, ma è necessario anche ripensarne l'organizzazione che spesso tende a ricreare una certa sacralità. Nei musei per esempio dedicati alla cultura materiale, si prende un oggetto lo si isola completamente dal contesto di vita e di lavoro, e lo si propone come un'opera d'arte, dando un'aura a qualcosa che non lo aveva neanche all'inizio.

### **Per concludere. Il pensiero di Benjamin quale posizione ci permette di assumere rispetto alla complessità delle nuove tecnologie della comunicazione?**

Il Benjamin che coglie sia gli elementi progressivi che le ombre del sistema, ci permette di uscire dalla polemica tra pessimisti e ottimisti. Se ragionassimo in questo modo, staremmo dentro l'ottica del determinismo tecnologico, per cui esistono le tecniche con determinati effetti, secondo alcuni positivi, secondo altri negativi. Dobbiamo invece assumere una posizione diversa, che ci permetta di governare i processi, mettendo al centro quella che io chiamo una "cultura della scelta". Solo così saremo in grado di capire i rischi ma anche le possibilità che alcune tecniche possono offrire per usarle a nostro vantaggio.

Liberazione Speciale  
6 ottobre 2000



# Attimi di possibile felicità

*Una debolezza che può sembrare paradossale e una teoria radicale della contingenza e dell'attimo appartengono all'idea di messianismo. L'uomo, cui spetta la potenza messianica, non ha il potere di interrompere il divenire ma può intervenire nell'accadere storico e nella vita dei singoli, rifiutando la necessità del destino e scoprendo il "possibile" che in ogni attimo si nasconde*

MARIO PEZZELLA

**U**na delle affermazioni più celebri delle tesi «Sul concetto di storia» di Walter Benjamin, è che noi disponiamo, rispetto all'accadere storico, di una «debole forza messianica». Si mancherebbe completamente l'intenzione di Benjamin, interpretando queste parole in senso difettivo o negativo: noi avremmo «solo» questa forza, e «purtroppo» essa non basta a redimere la storia. Giorgio Agamben ha recentemente mostrato come una paradossale debolezza appartenga all'idea del messianismo anche in uno dei suoi testi fondativi, le *Lettere* di S. Paolo: «Come la potenza messianica si realizza e agisce nella forma della debolezza, così essa ha effetto sulla sfera della legge e delle sue opere non semplicemente negandole o annientandole, ma dis-attivandole, rendendole inoperanti, non più in opera» (*Il tempo che resta*, Boringhieri 2000).

Per Agamben, la connessione del testo di Paolo con le tesi di Benjamin è strettissima: al punto che solo grazie ad essa l'apostolo conoscerebbe l'ora della sua «piena leggibilità». Questa lettura ha il merito di restituire la sua piena dignità all'idea del messianico, che viene invece spesso volgarmente trasferita dal contesto teologico in quello storico: allora essa esprime una pretesa assoluta di verità, autorizzata ad esercitare la violenza e il potere totalitario, pur di raggiungere il suo fine. Non c'è dubbio che l'espressione «debole forza messianica» venga usata da Benjamin anche in senso positivo e polemico, *contro* i due totalitarismi, che – al tempo in cui scrive le tesi – presumevano di possederne una «forte», destinata a concludere escatologicamente la storia.

Benjamin oppone radicalmente la prospettiva messianica all'idea di un progresso che dovrebbe prima o poi portare la storia a divenire «totalità realizzata». Certo, «il mondo messianico è il mondo dell'attualità universale e integrale», in cui ogni dolore e sconfitta del passato hanno trovato memoria e riscatto. Ma questa affermazione resta rigorosamente valida nell'ambito teologico, non è per nulla un compimento, o un ideale, del complessivo corso della storia. Essa è piuttosto un'alterità radicale, che lo trascende e lo interromperebbe drasticamente. Nulla ci autorizza a pensare che una simile integrale forza messianica possa appartenere a un movimento storico, o addirittura incarnarsi in un «capo» politico; piuttosto è vero il contrario, essa non può mai identificarsi con una figura profana di potere e di comando. Quando ciò viene creduto possibile, ci troviamo di fronte a una caricatura demoniaca del messianismo e del suo senso teologico; non solo a una sua semplice «secolarizzazione», ma alla sua irrimedi-

abile deformazione. L'essere messianico è propriamente il non essere della storia, il suo venir meno, non il suo essere compiuto né la sua totalità: «Se si entra nella storia in modo irrevocabile, è un dovere guardarsi dall'illusione che la redenzione abbia luogo sulla scena della storia. Poiché ogni tentativo di portare la redenzione sul piano della storia senza una trasfigurazione dell'idea messianica, porta direttamente nell'abisso» (J. Taubes, *Il prezzo del messianesimo*, Quodlibet 2000).

Alla storia universale (che richiama l'attualità messianica integrale), «non può corrispondere nulla, finché non sia ricomposta la confusione derivante dalla torre di Babele» (Benjamin). Ma questo potere integrale di ricomposizione, come mostra la IX tesi, non spetta neppure all'angelo della storia, tanto meno a un uomo che si proclami messia. La pretesa di possederlo e di poter esercitare in suo nome la violenza totalitaria, appartiene allo strato più arcaico e demoniaco del mito (come affiora nell'immagine del «Terzo regno» promesso da Hitler ai suoi seguaci o nella riattivazione dell'«anima slava», evocata da Stalin durante il secondo conflitto mondiale). Da questo punto di vista, la migliore espressione di una debole forza messianica è forse il verso di Hölderlin «La mancanza di Dio aiuta». Non è solo un difetto e una privazione (non ho abbastanza forza per compiere definitivamente la storia) ma anche un riconoscimento del limite e della misura (se pensassi di avere una forte forza messianica cercherei di imporre al mondo il suo volto definitivo, credendomi inviato da Dio).

Ciò non significa che la prospettiva messianica non incida per altro verso sulla storia, o che sia necessario riparare nel relativismo o in un anemico de-costruzionismo: per cui a noi non resterebbe altro da fare che smontare virtuosamente il pensiero del passato mostrandone le fraglie e i vuoti. Benjamin elabora invece una teoria radicale della contingenza e dell'attimo: la potenza messianica, che spetta all'uomo legittimamente, sorge, agisce e si esaurisce nella specificità irriducibile di ogni attimo, e a ogni attimo si afferma in modo incomparabilmente differente. Essa agisce nella caducità del divenire e nella sua irrimediabile parzialità. In questo senso è debole: perché l'uomo non ha il potere di interrompere il divenire nell'attualità integrale del mondo messianico. E tuttavia è capace di intervenire nell'accadere storico e nella vita dei singoli. È la forza che in una situazione data apre e scopre il possibile, piuttosto che subirne la necessità o identificarla con il «destino». Essa si mantiene nella modalità del possibile, e dunque anche nella sua molteplicità, labilità e metamorfosi:



ogni nuovo attimo richiede una tensione, analoga e insieme inconfondibile, all'apertura del possibile e alla dissoluzione del destino. Il pensiero critico non ha il compito di elaborare sistemi generali della storia (o della rivoluzione): sprofondato nella contingenza dell'attimo, vi coglie la forma e la dimensione del possibile, pronto a ripetere la sua opera in una situazione mutata. Esso richiede in primo luogo la conoscenza «micrologica» delle forze attive e in conflitto dentro di essa: e poi la presenza di spirito, l'azione decisa, la forma definita, capaci di trascendere la ripetizione e la necessità. La prospettiva messianica è in questo senso affine allo spirito puntuale della *rivolta*, così come la definisce Furio Jesi in un saggio pubblicato di recente e dedicato all'insurrezione spartachista del 1919: «Ciò che maggiormente distingue la rivolta dalla rivoluzione è invece una diversa esperienza del tempo. Se, in base al significato corrente delle due parole, la rivolta è un improvviso scoppio insurrezionale...e la rivoluzione è invece un complesso strategico di movimenti insurrezionali coordinati e orientati a scadenza relativamente lunga verso gli obiettivi finali, si potrebbe dire che la rivolta sospenda il tempo storico e instauri repentinamente un tempo in cui tutto ciò che si compie vale di per se stesso, indipendentemente dalle sue conseguenze e dai suoi rapporti con il complesso di transitorietà o di perennità di cui consiste la storia» (*Spartakus. Simbologia della rivolta*, Boringhieri 2000).

L'idea stessa della felicità non è rinviata al remoto fine della storia e alla realizzazione dell'assoluto in terra, ma è inestricabilmente connessa alla situazione specifica e irripetibile, in cui ci troviamo a vivere. Certo, essa ci appare piuttosto come l'incompiuto, soffocata dal peso della necessità e dalla ripetizione di un destino avverso. Ma la felicità è il possibile, che in questa situazione potrebbe liberarsi, che *qui ed ora* potrebbe rovesciarne il senso: esso è *dentro* la situazione, almeno nel suo fondo latente, e da nessun'altra parte: «...L'immagine di felicità che custodiamo in noi è del tutto intrisa del colore del tempo in cui ci ha ormai relegati il corso della nostra esistenza. Felicità che potrebbe risvegliare in noi l'invidia c'è solo nell'aria che abbiamo respirato, con le persone a cui avremmo potuto parlare, con le donne che avrebbero potuto darsi a noi. In altre parole, nell'idea di felicità risuona ineliminabile l'idea di redenzione» (Benjamin). Felicità è il possibile non compiuto della situazione in cui viviamo, già immediatamente un passato sfuggito, un tempo già perduto: ed è per questo affine ai possibili smarriti delle generazioni che ci hanno preceduto, vibra nella stessa latenza e nella stessa modalità: «Non c'è, nelle voci cui prestiamo ascolto, un'eco di voci ora mute? Le donne che corteggiamo non hanno delle sorelle da loro non più conosciute?». A questo tempo perduto si rivolge l'opera della memoria, che riattualizza e intensifica il possibile dimenticato.

È a conclusione di questa meditazione sulla felicità, che Benjamin introduce il concetto di debole forza messianica, legandola alla profondità della contingenza e dell'attimo. Essa pone una modifica minima e insieme decisiva: perché non riguarda i fatti stessi che sono accaduti, ma l'intensità latente al loro interno e la modalità con cui noi la ricordiamo.

Ho incontrato una donna, avrei potuto amarla e

invece ho lasciato che il nostro cammino si dividesse. Perché? Ho subito l'oscuro peso della situazione: una scena primaria, a me destinata, mi inclina a ripetere all'infinito la chiusura e la mancanza e non ho avuto forza di distaccarmene. Il mio ruolo vi è scritto a lettere di bronzo. La debole forza messianica che ho avuto in dote non può semplicemente cancellare né questa situazione, né la mia inclinazione; non può donarmi una libertà incondizionata. Tuttavia, nella memoria, io colgo ora l'apertura possibile in quel momento di chiusura. La *chance* del possibile si sprigiona dalla necessità, come la traiettoria di una barca dalle forze del mare e del vento. Ciò che posso fare è porre il timone nell'unico punto preciso, che mi permetta di andare nella mia direzione. Non diverso è l'apprendimento del possibile.

Di quell'ora serale, nel caffè in cui l'ho incontrata per l'ultima volta, quando una cupa stanchezza mi induceva a tacere, non ricordo più solo il mio volto vuoto riflesso in uno specchio della parete o il fastidio dei passanti che urtavano indifferenti il nostro tavolino; ricordo invece il suo sguardo, che avevo interamente dimenticato, o il riflesso luminoso che il sole appena ricomparso faceva balenare in una pozza recente. Colgo un possibile che esisteva in quella situazione, non meno reale della necessità che la condizionava. Questo ricordo non muta solo il senso e la dislocazione del passato, ma acuisce anche la mia attuale presenza di spirito, la mia disposizione a non più lasciarmi sfuggire il possibile nell'attimo che passa. Certo la debole forza messianica non può «ricomporre l'infranto»: ma può svelare le luci latenti, l'aura dei possibili che circondava l'evento. E se ora, sorretto dal suo incanto tardivo, riesco a cogliere, almeno un poco di più, il possibile che mi passa accanto: allora salvo e realizzo qualcosa anche di quell'antico presente. Ciò che appariva destino, era un grembo che si poteva dischiudere.

La memoria storica compie qualcosa di simile sul piano della vita collettiva: «In realtà non vi è un solo attimo che non rechi con sé la *propria chance* rivoluzionaria – essa richiede soltanto di essere intesa come una *chance* specifica, ossia come *chance* di una situazione del tutto nuova, prescritta da un compito del tutto nuovo. Per il pensatore rivoluzionario la peculiare *chance* rivoluzionaria trae conferma da una data situazione politica» (Benjamin). Il suo compito non è dunque di tracciare le leggi universali del corso storico, ma di immergersi micrologicamente in questa situazione, delineandone la costellazione di forze, la tendenza a ripetersi come destino, l'apertura possibile. In questa contingenza afferrata può presentarsi l'azione politica tempestiva. La memoria storica, riattualizzando le *chances* perdute nel passato, acuisce la forza e la penetrazione della presenza di spirito attuale. Al contempo, l'azione politica non è mai la loro semplice ripetizione: ma sguardo che penetra l'irripetibile.

L'immagine dialettica del passato non è arbitraria, prescelta dal mio capriccio presente. È vero che il passato sembra mutare, quando nella memoria risorge il possibile in esso incompiuto: ma questo si trovava effettivamente nella situazione e diviene visibile in una «dettura a contrappelo» dei dati. È un poter-essere insito nella situazione. Il punto di vista presente può influire sulla sua leggibilità, sulla sua



forma, ed anche variarne il significato: ma si orienta pur sempre verso un nocciolo preesistente nell'accaduto.

Nella situazione, sperimento in primo luogo la necessità, l'ostacolo roccioso contro cui si frange il mio desiderio. Solo dopo percepisco il possibile, che pure era presente nell'attimo, per così dire in stato di sonno. In apparenza è una conoscenza inutile: quell'attimo è trascorso. Non posso far sì che in esso avvenga altro da quel che è stato. Probabilmente, qualcosa

## Il demone del messianismo

Da Benjamin a Paolo, da Jesi a Taubès,  
l'idea messianica e le sue equivoche trasposizioni  
dal contesto teologico a quello storico-politico,  
là dove esprime pretesa assoluta di verità

di importante mi sfugge nell'ora presente e ancora dovrò tornare su di esso per cogliere quanto ho mancato. È così ad ogni attimo. Ma quanto più si incrementa la mia memoria del possibile, tanto più cresce

la mia presenza di spirito, rispetto alla *chance* promessa dall'attimo. Raramente è concessa all'uomo la coincidenza tra l'esperienza del possibile e quella del presente. Tuttavia essa non è impossibile. Essa affiora – secondo Benjamin – nell'intensità della festa e dell'ebbrezza erotica. Ma anche nell'inizio di una rivoluzione, quando ogni esistente sembra aprirsi alle metamorfosi. Forse però anche queste esperienze non sarebbero pensabili, se la memoria non avesse compresso in me le *chances* perdute del passato, fino a rendermi intollerabile il dominio della necessità.

Era davvero possibile che io parlassi a quella donna, che invece ho lasciato andar via in silenzio: non sono io ora, dall'alto del presente, a calare nell'oscurità dell'attimo passato l'immagine di una felicità, che non è stata. Essa era la *potenza* inespressa di quella situazione, ma davvero già in essa. L'affinità col presente mi permette di riconoscere il possibile nel passato, non già di crearlo. Esso ha i suoi documenti, le sue testimonianze, i suoi monumenti, le sue lingue morte da decifrare: esiste una filologia del possibile, che ha le sue leggi non meno rigorose ed esigenti di quella che studia il «reale». Di questa scienza del poter-essere, Proust e Benjamin ci hanno dato i primi lineamenti.

Il Manifesto – 27 agosto 2000

# Ricordando quell'attimo di felicità

Nell'ultimo numero di "Fenomenologia e società", gli atti del seminario  
"Walter Benjamin: pensare la storia"

### AUGUSTO ILLUMINATI

**F**reud paragonò l'inconscio alla mappa piranesiana del Campo Marzio, come se simultaneamente coesistessero le antiche architetture e gli edifici medievali e barocchi che ad esse si erano nel tempo sovrapposti. La settimana romana dei Beni Culturali ha favorito esplorazioni stratigrafiche nell'inconscio della città, tagli verticali che scendono da sapienti tabelloni carandini e corvivi arredi postmoderni a cantine rinascimentali, tuguri carolingi, ruderi basilicali paleocristiani e sontuosi pavimenti marmorei imperiali, nel caso del Vittoriano addirittura dal kitsch umbertino alle cave di tufo dove si annidava durante la II guerra mondiale il poco efficiente comando strategico italiano... Nulla di più adatto per comprendere il particolarissimo approccio topografico-temporale di Walter Benjamin alla storia, in felice complementarità con la mostra dell'a lui carissimo Athanasius Kircher, seicentesco prototipo del collezionista-allegorista e pioniere dell'applicazione della tecnica a familiari giocattoloni piuttosto che al selvaggio sfruttamento della natura.

Il numero 2/2000 del quadrimestra-

le «Fenomenologia e società» raccoglie le relazioni di un seminario organizzato dalla Comunità di Ricerca sul tema *Walter Benjamin: pensare la storia*. Gianfranco Bonola, in un contributo sull'antipolitica messianica e la giustizia di Dio come critica del diritto e del politico, segue la parallela evoluzione di Gerhardt Scholem e Benjamin, osservando come il primo pervenga, al termine delle *95 tesi su ebraismo e sionismo* (regalate all'amico nel suo 26° compleanno), a definire il tempo messianico come rovesciamento e sovvertimento delle usuali dimensioni temporali, trasformazione del compiuto in incompiuto e viceversa, contrapponendo la serie positiva di storia, giustizia, sionismo, lingua ebraica, mondo a venire, *tiqqun*, e quella negativa di cristianesimo, mito, magia, demonico, amore. Elenchi costantemente recepiti da Benjamin, che aggiunge alla serie negativa diritto e paganesimo, strettamente uniti al mito nella *Critica della violenza*. Nell'abbozzo *Capitalismo come religione* del 1921 la critica della teocrazia sfocia nel rilievo che il capitalismo è un culto che non toglie il peccato ma genera la colpa involvendosi in un radicale nichilismo. La fuoriuscita da questa gabbia, nell'incrocio

vettoriale di ordine profano della felicità e avvento del regno messianico descritto nel *Frammento teologico-politico*, si compie come tramonto nietzschiano, ritmo della caducità nella doppia *restitutio in integrum* (*tiqqun*) – spirituale e mondana.

Il saggio di Fabrizio Desideri, *Sulla soglia dei passages*, discute il ruolo dell'immagine dialettica della modernità nel carteggio con Adorno, rilevando i numerosi punti di sistematico equivoco nell'analisi di Kafka, sul rapporto fra arte e concetto e indirettamente sul carattere catastrofico del Moderno. Più che nell'esplicito confronto filosofico la distanza fra i due risulta in dettagli sintomatici: la diffidenza adorniana per la percezione «distratta» e l'avversione al «rumore» del jazz, fino a precipitare nella finali e sopracciliose accuse di materialismo rozzo, incomprendimento del marxismo e subalternità a Brecht che concludono in modo imbarazzante e irreparabile il rapporto fra l'esule parigino e i membri dell'*Institut für Sozialforschung* ormai rifugiati negli Usa. L'ultimo biglietto del carteggio è di Benjamin, dal piccolo



villaggio pirenaico dove si appresta a morire, con l'elegante rimpianto di non aver potuto scrivere all'amico tutto quanto avrebbe ancora voluto. Ma non è un morente che si congeda dai vivi, piuttosto un vivente che si rivolge a sopravvissuti. Girolamo De Michele nell'*Impercettibile tremolio della felicità* tratta di tempo e dialettica in stato d'arresto, decifrando la posizione di Benjamin nella contrapposizione polare fra lo storicista che mobilita la massa dei fatti per riempire un tempo vuoto e omogeneo e lo storico materialista per cui il tempo è oggetto di una costruzione, culminante in quell'idea di redenzione che è inseparabile dalla felicità, impregnata dei «colori» della *Zeit* cui siamo stati assegnati. Come si fa, anzi come si festeggia una storia universale che sia accumulata non omogenea di storie parziali, strappate al passato per citazione? La conoscibilità si gioca da un lato nella relazione fra presente e *Jetztzeit*, dall'altro nel concetto di immagine dialettica, cioè nell'immagine del passato che balenando giunge a visibilità in un determinato

attimo. Queste due relazioni costituiscono la dialettica in *Stillstand* (sospensione o stato d'arresto), versione messianico-rivoluzionaria dello schmittiano «stato d'eccezione», ma anche grazie del *tiqqun*. L'attimo vi costituisce l'unità temporale minima, il differenziale in cui il tempo si condensa e il passato entra a far parte della memoria involontaria, mentre la citabilità integrale dei frammenti storici dell'umanità (anche nella forma precaria della moda o nella stratigrafia fantastica con cui abbiamo esordito) si configura in termini analoghi al piano deleziano di immanenza. Obietta Horkeimer, in una lettera a Benjamin del 1937, che «l'ingiustizia passata è accaduta e compiuta. Gli uccisi sono realmente uccisi... Se si prende sul serio l'incompiutezza si deve credere al giudizio universale». Argomentazione «sensata», che dà però il polso del divario incolmabile tra standard francofortese e stile redentivo nietzschiano-scholerniano di Benjamin, per cui ciò che la scienza ha stabilito può essere modificato dal rammentare e l'asso-

lutamente impossibile è la piccola porta da cui in ogni istante può entrare il Messia. Nell'arresto dialettico il tempo vibra e tremola come le scaglie del serpente-vita in Nietzsche e la riconciliazione è soppiantata dal momento distruttivo. Il rovesciamento dei contenuti onirici operato dal risveglio è il modello esemplare dello *choc* dialettico. In questo balzo balena la felicità, in cui le cose trovano la propria fine e il proprio fine. Una bella esemplificazione letteraria della resurrezione dei morti è offerta da Barnaba Maj attraverso la lettura di *The Dead* (racconto di James Joyce e film-testamento di John Huston) e del *Bartleby* melvilliano, di cui si evidenzia non l'usuale reticenza ma il ruolo di impiegato all'ufficio delle lettere smarrite (*Dead Letter Office*) - i vani messaggeri di notizie di felicità e infelicità che non sono giunte a buon esito.

Il Manifesto - settembre 2000

## FRANCOFORTESI - CARTEGGIO ADORNO-SOHN-RETHEL

# Ricongiunti dalla morte di Benjamin

di Gianfranco Bonola

**D**i Benjamin una volta Ernst Bloch ebbe ad affermare che valeva per lui ciò che Goethe aveva detto di Lichtenberg, e cioè che «dove questi faceva una battuta di spirito, là si celava un problema». Secondo Bloch le frecciate di Benjamin andavano lette come le vibrazioni di una sensibilissima bacchetta da raddomante, che segnalava la presenza di un nucleo problematico di cui, in superficie, nulla traspariva. Forse a contatto con Benjamin anche Adorno divenne per un attimo comparsa di questa singolarissima dote. Perché sarebbe di Adorno, a quanto risulta, la paternità di un gioco di parole (subito ripreso da Benjamin) a proposito di Sohn-Rethel, che forse ci apre uno spiraglio sulla percezione che ne ebbero questi suoi due amici nonché interlocutori privilegiati. Tra i molti cenni alle vicende di Sohn-Rethel che si trovano sparsi nelle lettere corse tra Adorno e Benjamin, quello che ci interessa è uno degli ultimi e dei più sintetici. È un *calembour* sul suo cognome. Nel febbraio 1938 Adorno è in grado di inviare da Londra (dove si

trova, in procinto di trasferirsi in America) a Benjamin un suo abbozzo sui problemi teorici posti dalla fruizione radiofonica della musica, grazie a Sohn-Rethel, che si è offerto «con amichevole entusiasmo» di copiarlo a macchina (abilità di cui né Adorno né Benjamin dispongono). Da questo squarcio s'intravede dunque un momento di sintonia tra Adorno e Sohn-Rethel, in un periodo sgombrato da tensioni contingenti. Eppure, con un inatteso guizzo di giocosità, sotto la penna di Adorno il cognome dell'amico diviene da Sohn-Rethel, So'n-Rätsel. E *Rätsel* in tedesco significa «enigma», e perfino «persona enigmatica». Né Adorno, né Benjamin che, di lì a pochi giorni, riprende a sua volta alla lettera il *Witz*, sprecano una parola di commento. È una semplice strizzata d'occhio epistolare; anche se il soprannome fosse fresco di conio, i due s'intendono.

L'epistolario tra Adorno e Benjamin (che, si spera, uscirà presto per Einaudi) è dunque una specola privilegiata dalla quale guardare il **Carteggio 1936-1969** tra Theodor Adorno e Alfred Sohn-Rethel (a cura di Luigi Garzone, Manifestolibri, pp. 188, L. 35.000), perché da lì si scorgono altri retroscena del mancato incardinamento, della colla-

borazione teorica rifiutata e delle sue sgradevoli, benché inevitabili, conseguenze sul piano personale. E inoltre fornisce motivi per intendere anche quanto avverrà dopo la morte di Benjamin nel 1940, nelle fasi successive di contatto, divergenze e distacco, alla fine (mi pare) reciprocamente rispettoso, tra i due che riuscirono a scampare alla bufera hitleriana. La pubblicazione integrale del carteggio Adorno-Sohn-Rethel, fortemente voluta da quest'ultimo al declinare dei suoi giorni (l'edizione tedesca è del 1991), è preziosa per molte ragioni, e altrettanto meritoria è stata la decisione di tradurla in italiano. Essa consente infatti (ma questo è il minore dei suoi pregi) di fare luce su un rapporto personale difficile, più volte compromesso e riallacciato, tra l'antipatica figura di un principe del pensiero di sinistra, vissuto sempre al riparo di prebende e incarichi accademici, perfettamente libero di concentrarsi sulle sue ricerche, e un *outsider* geniale, ripetutamente respinto in condizioni economiche (e di ricerca) assai precarie, che solo in tarda età riuscì a vedere stampata l'opera su cui si era concentrato fin dalla giovinezza, profondendovi per decenni le sue residue risorse intellettuali sot-

**Lungo trent'anni (1936-1969) tra il sovrano marxista (Adorno) e il geniale outsider (Sohn-Rethel) si svolse una schermaglia epistolare di nodi teorici e pratici, che è anche un vivo spaccato della storia intellettuale europea. Da quel carteggio (ora tradotto) risulta come l'"enigmatico" Sohn-Rethel bussasse fino alla fine alla porta dell'Istituto francofortese senza che mai gli si rispondesse, davvero, "avanti!"**



tratte alle incombenze del quotidiano. Così voleva infatti la vulgata che accompagnò, alla fine degli anni settanta, la traduzione italiana di *Lavoro intellettuale e lavoro manuale* (Feltrinelli 1977, oggi introvabile) nel periodo in cui erano ancora ben vive le critiche del movimentismo extraparlamentare contro il paludato e «istituzionale» professor Adorno. Il carteggio conservato, benché lacunoso, non solo spazza via questo comodo schema, non solo contiene spunti teorici di grande respiro (la lettera di Sohn-Rethel del 4 novembre 1936 è un piccolo saggio), ma lascia affiorare anche le motivazioni teoretiche che rendevano fin dall'inizio ardua, e alla fine impraticabile, la prospettata collaborazione organica di Sohn-Rethel al lavoro dell'Istituto per la ricerca sociale, ormai negli Stati Uniti. È ben documentato infatti, di fronte all'entusiasmo iniziale di Adorno (che vedeva negli intenti di Sohn-Rethel una convergenza impressionante con la propria intenzione di dare battaglia senza quartiere all'idealismo), l'atteggiamento fortemente critico di Horkheimer che in una lunga lettera ad Adorno (riportata in nota) liquidava l'impianto di pensiero sohn-retheliano accusandolo di riformulare, in termini solo falsamente materialistici, una sorta di «filosofia prima», debitrice ancora una volta di quell'idealismo che pretendeva di combattere. Il gran-

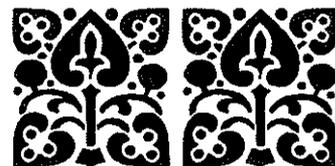
de obiettivo di Sohn-Rethel, infatti, si voleva fin dall'origine ben più radicale della «teoria critica» dei francofortesi (e tale l'autore non cessò d'intenderlo, ancora nelle sue battute polemiche dei tardi anni sessanta); era sua intenzione riuscire a dimostrare che il concetto-feticcio (marxiano) di «valore» poteva servire alla critica dell'economia politica classica, ma era impotente nei confronti della filosofia idealistica, la quale a suo dire si basa sul concetto-feticcio di «logica»; occorre dunque attaccare le radici della presunta autonomia della ragione teoretica, facendo vedere come questa sorga in realtà dalle condizioni materiali dello scambio fin dall'antichità (VIII secolo a. C.), nell'instaurarsi originario di quella «società di appropriazione» nella quale si dà per la prima volta un consumo senza produzione in proprio (per gli sfruttatori) a fronte di una produzione senza proprio consumo (per gli sfruttati).

Ma l'interesse di questo carteggio per la storia intellettuale europea è anche maggiore perché esso, sviluppandosi su oltre trent'anni, offre uno spaccato molto vivo di dinamiche intellettuali, ma anche materiali ed esistenziali, in almeno quattro scenari diversi, tutti decisivi. Il primo, illustrato dal più corposo gruppo di lettere (diciannove), include gli anni 1936-38, il periodo della guerra di Spagna, delle epurazioni staliniane e dell'emigrazione

intellettuale dalla Germania. Nella Parigi difficile degli esiliati ebrei amicizie e alleanze teoriche si stabiliscono e si consumano mentre Sohn-Rethel tenta con grandi difficoltà di formulare un piano di lavoro che gli garantisca un sostegno economico da parte dell'Istituto francofortese (ora a New York), le cui scarse disponibilità di bilancio vengono amministrate con arcigna oculatezza da Horkheimer. Già s'intravede quella che Sohn-Rethel chiamerà più tardi «la mia notoria incapacità letteraria» e anche un'altra sua peculiarità, quella di non riuscire ad attestarsi in una stabile formulazione del suo pensiero, per cui ogni riscrittura comporta la riformulazione diversa del pensato. In queste lettere, ma ancor più nel carteggio parallelo tra Benjamin (nella veste inusuale di «supervisore» di Sohn-Rethel per conto dell'Istituto) e Adorno, balzano agli occhi i cronici ritardi, le richieste di dilazione di Sohn-Rethel per consegnare poi *exposés* ostici («difficili» agli occhi di Adorno!), nonché l'intermittenza della sua stessa presenza fisica agli appuntamenti («vernebelt sich» scrive Benjamin: «si fa di nebbia»). L'interessamento sollecito di Adorno permetterà comunque a Sohn-Rethel di ottenere una borsa di studio in Inghilterra (cofinanziata dall'Istituto), che tra l'altro lo metterà poi al sicuro dalla guerra. Durante la quale il rapporto appare più difficile

per i toni e i contatti, ora più esplicitamente marxisti (anche in senso partitico), di un Sohn-Rethel che non demorde, anzi sollecita una discussione delle proprie tesi che non avverrà mai. La morte di Benjamin pare però rinsaldare sul piano personale quanto è incomponibile su quello teorico. Infatti quando nel 1958, in una terza fase, saranno le rigide contrapposizioni della «guerra fredda» a manifestarsi nel carteggio, e Sohn-Rethel non potrà essere invitato a Francoforte perché ha appena tenuto conferenze a Berlino est, il rapporto personale con Adorno non ne risentirà. E ancora nel 1965, nel clima della «distensione», saranno i manoscritti benjaminiani, infine approdati nella Ddr, a saldare in un comune interesse il filosofo di fama ormai internazionale e il maturo ricercatore, tuttora a caccia di un editore per la sua opera fondamentale, perché «le sue tesi erano troppo marxiste per l'editoria accademica e troppo eretiche per quella di partito». E forse costituivano anche un enigma teoretico per i «francofortesi» a lui più vicini.

Alias n°23 - 16 giugno 2001



DUE VETTORI PER GLI SCRITTI '23-'27 DI WALTER BENJAMIN

## Il bambino nella Storia

*Primo vettore: leggere l'edizione del secondo volume Einaudi delle "Opere complete" come un'adesione alla flânerie di Benjamin; ma soprattutto - secondo vettore - fare proprio l'interesse precoce del pensatore berlinese per il mondo dell'infanzia (con la sua filosofica curiositas), assunto come chiave d'interpretazione materialistica della Storia*

di Gabriele Pedullà

**P**rendendo in mano il secondo volume delle **Opere Complete** di Walter Benjamin (**Scritt 1923-27**, Einaudi, pp. XVII + 793 di cui almeno 150 del tutto inedite in italiano, L. 130.000), sarai innanzi tutto colpito, lettore, dall'assoluta democraticità tipografica dell'indice, che concede lo stesso rilievo a volumi ponderosi e ampiamente celebrati come *Il dramma barocco tedesco* o come la raccolta di aforismi *Strada a senso unico* e alla più estemporanea recensione giornalistica di una o due cartelle. Soluzione forse discutibile dal punto di vi-

sta della fruibilità del volume, ma che accoglierai come un prezioso - suggerimento ermeneutico. L'opera di Benjamin è una sfera, che può essere accostata indifferentemente da ogni punto perché in ogni frammento si trova riprodotta la totalità perché, a cercare bene (e tu, vorace lettore de *I "passages" di Parigi*, ti sei tramutato negli anni in un caparbio collezionista di tracce, in un devoto archeologo dei feticci della modernità, apprendendo da Benjamin innanzi tutto il modo in cui la sua opera richiede di essere letta), il microcosmo comprende il macrocosmo, e da ciascuno di questi scritti si dipartono una serie di rimandi verso tutti gli altri.

Nonostante le immancabili diffi-

coltà a datare questo o quell'inedito, la suddivisione cronologica scelta da Giorgio Agamben per l'edizione italiana (ora diretta da Enrico Ganni) si rivela dunque preferibile a quella, strettamente tematica, dell'edizione tedesca, proprio perché tutte le figure e i concetti chiave di Benjamin (il *Passage* e l'Angelo, l'Allegoria e la Merce, il Viaggio e il Mosaico, le Rovine e l'Aura...) non appartengono mai a un'opera sola, ma prima di guadagnarsi la formulazione che le ha rese in qualche modo proverbiali attraversano un po' tutti i suoi scritti e spuntano proprio dove meno ce li aspetteremmo. L'imparzialità valutativa di un simile indice e della stessa scansione cronologica impone adesso a ciascuno di trac-

ciare in assoluta autonomia il proprio percorso tra le migliaia di pagine dei nove volumi previsti.

Un tale atteggiamento di proficua anarchia non sarebbe dispiaciuto a Benjamin, che, da appassionato traduttore dei *Fleurs du Mal*, considerò sempre il lettore innanzi tutto un *frère* e un *semblable*, cioè un compagno di vizio (intellettuale) da cui farsi accompagnare attivamente, sino al caso estremo e in qualche modo paradossale dei *"Passaggi" di Parigi*, dove, dinnanzi alle centinaia e centinaia di citazioni giustapposte quasi senza commento; egli diviene a tutti gli effetti



un secondo autore. Anche tu, vagando per i cospicui scritti giornalisti di Benjamin, non ti accontenterai così di cercarvi una semplice testimonianza delle sue letture - dei suoi sondaggi nella letteratura francese e russa, ad esempio, o della sua attenzione per il barocco e per i resoconti di viaggio -, ma ti farai a tua volta cartografo ed esploratore, privilegiando nell'imponente mole cartacea i vicoli meno frequentati alla comodità dei grandi boulevards.

In questo momento cruciale dell'esistenza di Benjamin, su per giù allo scoccare del suo trentesimo compleanno (era nato nel 1892), uno spazio davvero inconsueto occupa per esempio il tema dell'infanzia, declinato nelle più diverse forme, dalla visita al Museo del giocattolo di Mosca agli articoli sui libri per bambini, dall'attenzione per le fiabe e per le filastrocche a certe istantanee di *Strada a senso unico*, sino ad alcune delle più penetranti intuizioni del *Dramma barocco tedesco* («A chi non è mai capitato di vedere i bambini ridere là dove l'adulto prova paura? Quell'inversione di ruoli fra il bambino che ride e l'adulto terrorizzato, che è propria del sadico, è dato di scorgersela nell'intrigante»). Gli scritti liceali e universitari di Benjamin sulla *Metafisica della gioventù* e la sua appassionata partecipazione alle *Jugendbewegungen* (i movimenti

della gioventù), interrotta amaramente nel 1915 quando il loro fondatore, Gustav Wyneken, che era stato anche docente di Benjamin, si schierò a favore della guerra, confermano la centralità, in questi anni di svolta, di un concetto come quello di infanzia, che a quello di gioventù è solo apparentemente contiguo. Compresa a pieno le implicazioni militariste del suo classicismo adolescenziale, per Benjamin indagare l'infanzia (anzi, ancora meglio: *assumere* l'infanzia, fare proprio il suo punto di vista) sarà d'ora in poi il principale vaccino contro quel culto della pienezza e della maturità che gli sembra ormai fare tutt'uno con una ideologia reazionaria, in politica come in letteratura. Al punto che, dovendo lodare, nel 1928, *Il circo di Charlot* identificherà piuttosto la classicità dello stile con la senescenza: «questa è la prima opera della vecchiaia di Chaplin».

L'infanzia sarà così una delicata sovversione, il volto gentile e apparentemente inoffensivo di un espressionismo che ammicca già a Bréton e a Cocteau (e si veda in proposito il pezzo intitolato *Frasei fantastiche di una bambina undicenne composte in base a parole date*, dove il metodo surrealista di composizione casuale - il celeberrimo «cadavere squisito» - viene realizzato sostituendo alle libere associazioni della sorte quelle di

una ragazzina inconsapevole). Da questo momento l'infanzia non abbandonerà più l'opera di Benjamin, sotto forma di rimpianto schilleriano per un'ingenuità definitivamente perduta. Essa vi si affaccerà costantemente - e almeno in tre forme diverse: come oggetto privilegiato della memoria, personale e storica (è il caso più semplice, di evidente derivazione proustiana: *Infanzia berlinese*), come *esperimento*, ovvero come campo di indagine privilegiato, dove i nuovi fenomeni sociali come la pervasività del mercato o l'essenza originaria del linguaggio sono chiamati a mostrarsi con una chiarezza che non possiedono altrove (è questo forse il significato del titolo *Ingrandimenti*, sotto cui, in *Strada senza uscita*, sono raggruppati i ritratti del *Bambino che legge*, del *Bambino in ritardo*, del *Bambino goloso*, del *Bambino sulla giostra*, del *Bambino disordinato* e del *Bambino nascosto*), ma soprattutto come modello conoscitivo. Il *flâneur* di Benjamin, che si smarrisce per la città e viene rapito da un turbinio di luci, rumori e odori, sottraendosi snobisticamente al ritmo produttivo della grande metropoli, è a tutti gli effetti un adulto che si è rifiutato di crescere - come pure il collezionista nel quale più volte Benjamin si è identificato (e sarà solo un caso che il suo primo scritto sul tema si occupi proprio delle raccolte di li-

brì illustrati e sillabari?). La *curiositas*, in cui Platone e Aristotele scorrevano lo stimolo originario della filosofia, abbandonate le algide regioni della teoresi pura, sembra dunque ripresentarsi adesso sotto forma di curiosità infantile - stupore originario e non sistematico per un mondo in cui nulla può più arrogarsi la *normalità* prescrittiva della Natura e in cui tutto è invece prodotto della Storia (è questo, a conti fatti, il marxismo di Benjamin).

Le *Tesi di filosofia della storia* si aprono con l'invito rivolto alla teologia, «che è oggi, come è a tutti i tempi, piccola e brutta», affinché imiti quel racconto di Poe in cui un nano stupiva le genti di mezzo mondo vincendo i più quotati maestri di scacchi ben nascosto dentro un automa, che nell'allegoria di Benjamin rappresenta invece il *materialismo storico*. Non ti giudicherò temerario, lettore, se a questo punto ti sorprenderai a pensare che quel nano portentoso, ma così fragile e indifeso da aver bisogno di una corazza protettiva per confrontarsi ad armi pari con gli altri, non era in realtà che un bambino.

Alias n°25 - 30 giugno 2001

## Il tempo del possibile nell'orizzonte

Sulle piste di Benjamin, con lo sguardo responsabile dell'oggi rivolto a illuminare le virtualità inesprese del passato. Un volume di saggi intitolato "Il ricordo del presente", edito da Moretti e Vitali

MASSIMO CARBONI

**S**iamo abituati (da duemila anni o giù di lì) a pensare il tempo come una linea continua di istanti vuoti e sempre uguali «in cui» accade qualcosa: la storia. È noto che Walter Benjamin la pensava diversamente, ed è anche per questo che ci ha lasciato da pensare. Accelerazioni, ritardi, riverberare involontario del passato sul presente, faglie e rigonfiamenti, discontinuità, tempo qualitativo e non quantitativo, fulminei contatti tra tempi diversi che formano costellazioni di senso. Ed è da questi motivi benjaminiani che parte *Il ricordo del presente* (Moretti & Vitali, pp.179, £.25.000), dedicato alla memoria di Gianni Catechia, scomparso lo scorso anno.

Difficile e soprattutto oggi e non da oggi - non aderire alla critica delle «magnifiche sorti e progressive», del concetto di storicità lineare-cumulativa diretta verso un[a] fine prestabilito[a]. Il discorso viene però ovviamente approfondito, dal punto di vista filosofico, letterario e psicologico.

Gianfranco Bonola (uno dei curatori del benjaminiano *Sul concetto di storia*, uscito da Einaudi nel '97) ricostruisce con grande lucidità e semplicità espositiva il fondamento delle posizioni del pensatore tedesco, e al centro colloca lo *Jetztzeit*, l'adesso, il tempo-ora in cui improvvisamente passato e presente, a scintille vive, confluiscono. Benjamin riconobbe sempre la lezione di Proust; è sullo scrittore non poteva qui mancare un saggio - di Marco Piazza - sulla *Recherche* che nella sua struttura narrativa-filosofica ingloba e al contempo differisce la propria stessa fine. Ma il tempo di mezzo compare anche - in diversa figura, certo, nel tragico passaggio tra essere e non essere in Hölderlin (il contributo è di Massimo Cappitti).

L'intervento di Mario Pezzella manifesta anche una valenza latamente politica, oggi che stiamo vivendo la (apparentemente) definitiva sconfitta di ogni pensiero radicale di critica del presente. È qui infatti (a patto che non resti mera petizione di principio) che l'impostazione teologico-politi-

ca di Benjamin può ancora tornarci necessaria: in essa la memoria si rivolge al possibile che nel passato è rimasto latente, «lo ridesta e lo mostra come la vera potenza storica di cui ereditiamo nel presente». Quindi si prospetta come letteralmente rivoluzionario salvare la dimensione stessa del *possibile* (le evocazioni leibniziane, ancorché lasciate implicite, appaiono evidenti), cioè sviluppare nel presente, per i *bisogni* del presente, quel che nel passato era ma non in quanto esistente: potenzialità, virtualità non realizzate. (Forse solo nell'ebbrezza erotica, così come nella festa e nelle rivoluzioni al loro *incipit*, presente vivente ed esperienza del possibile, dice giustamente Pezzella, possono coincidere durando nell'effimero.) Essenziale resta tuttavia il momento della *differenza*. La ripetizione integrale del passato è appannaggio mitologico dei regimi reazionari; così



come, per altri versi, del tutto innocua rimane la citazione *spettacolare* del passato inteso quale fondo a disposizione, repertorio di apparenze. La benjaminiana «debole forza messianica» è invece quell'elemento che sa marcare la discontinuità in cui tradizione e modificazione misteriosamente si co-appartengono: «solo cogliendo la differenza la ripetizione è liberata dal suo incanto mitico». Ed è per questo che l'interpretazione del passato parte sempre dal presente, dalle sue *responsabilità*.

Nutrito è il contributo al volume da parte del versante più specificamente analitico e psicoterapeutico. Italo Valent si occupa degli enigmatici labirinti della fenomenologia del dimenticare dai quali emerge la figura senza figura del nulla. Carla Stroppa indaga intorno al caso di Roberta, attraversato dall'ombra come male archetipico e radicale. Giorgio Concato parte da un'esperienza personale sospesa tra presente e ricordo (la morte del padre come percezione della finitezza ed elaborazione dell'assenza) per scavare dentro la memoria, sintesi di comprensione e distanza, ritrovamento e destrutturazione dell'io. Marco Gay si dedica alle esperienze estatiche (individuali e sociali), ai riti di iniziazione misterici attraversati dal numinoso come interruzioni radicali del continuum spaziotemporale, mentre Sergio Vitale incrocia escatologia e «metafisica» della fotografia come elementi di «verità» irrimediabilmente fuori dal tempo o meglio fuori-tempo.

All'incrocio tra Freud, Lacan e Winnicott, Alessandro Poggiali si interessa dei «tempi» della figura materna. Contributi preziosi non solo in se stessi, ma anche e soprattutto nell'economia della raccolta, perché stanno a significare con la loro presenza che il tema-chiave del tempo *altro*, della rottura (spesso dolorosa, traumatica) della continuità e del suo paradigma, non rimangono affatto sul piano teoretico-filosofico: si incidono invece a fuoco vivo nell'esistenza personale, contribuiscono alla costruzione del sé come perpetuo equili-

brio tra identità ed estraneità. E il tempo esistenziale è sempre un tempo qualitativo: ecco perché la materia di per sé richiama in qualche modo la narrazione, il racconto, lascia ibridare l'approccio conoscitivo con quello evocativo.

Manca in questa raccolta di scritti una riflessione sulla filosofia della produzione artistica (il saggio di Fadini sul Bacon di Deleuze va in un'altra direzione), che ove correttamente intesa presenta consistenti punti di contatto con i temi qui agitati. Nella storia dell'arte il documento è il monumento, e viceversa: in un certo senso, essa è sempre storia del presente. La tradizione, nell'arte, letteralmente vive: nella differenza. Rubens si può rileggere attraverso Picasso, ed il tempo elastico e fluido è il tempo proprio dell'artista, che può sentire gli Egizi o Pontormo come propri assoluti contemporanei. Non si tratta di *sovra* o di *atemporalità* dell'arte, semmai di *intra-temporalità*. Il modello lineare salta completamente: in fondo, niente e nessuno può spiegare – prescindendo dalla «vuota» successione cronologica – perché Raffaello venga «prima» di Matisse o perché Rodin venga «dopo» Prassitele: nessuna «dialettica», nessuna scansione «progressiva».

*Kairos* (una «figura» fondamentale che non compare nel libro) è il tempo *debito*: il tempo proprio, appropriato, propizio. Esso scompagina la successione, l'*incanto* della successione irreversibile degli attimi costituita da *Chronos*: è crisi, cesura, discontinuità di inaudita concentrazione, immisurabile istantaneità in cui l'opera è quel che diventa. Tempo della pienezza imprevedibile e impreveduta, che in un lampo ci libera dalla morsa in cui ci dibattiamo (in cui l'Occidente si dibatte) stretti tra nostalgica memoria del passato e «progettante» anticipazione del futuro. È l'artista a saper cogliere il *kairos* che conduce alla catastrofe, al cambiamento di stato, alla costellazione propizia in cui la tradizione, percorsa e consumata fino in fondo, si rovescia nel proprio contrario.

È l'artista che non batte mai ciglio, ma in un batter di ciglio compie l'opera, la *decide*. Ed è anche per questo che il fondo oscuro dell'arte – o forse troppo chiaro da risultare letteralmente invisibile – resiste ad ogni storicizzazione sintetico-lineare, ad ogni omogeneizzazione «continuista»: perché per certi versi un presente continuo, presente che non passa dal momento che all'atto (l'arte è sempre in atto o non è) del suo costituirsi già passato e futuro erano convocati a tessere la trama. Dunque è assolutamente proprio dell'artista ri-dischiudere il passato nella sua dimensione del possibile (Pezzella): la storia dell'arte e i suoi materiali possono tornare in ogni istante a essere *produttivi* (la piccola porta, attraverso la quale, diceva Benjamin, può sempre passare il Messia), ma solo se ri-compresi e riesposti da una pratica attuale che ne misuri la potenza differenziale dell'inattualità. Ciò appunto significa abbandonare nel proprio fare, nella propria prassi, il modello storico lineare-progressivo: e lavorare per cadute e riprese, tornanti e svolte a gomito. Significa insomma pensare la tradizione stessa come crisi, che proprio in quanto tale genera al suo interno la possibilità di sfruttare spazi d'intervento.

Se l'artista vedesse nella storia alle sue spalle una successione di progressi cumulativi verso una Verità trascendente, letteralmente si paralizzerebbe, non potrebbe più lavorare nel tempo di mezzo, nel *tra*, nello spazio intervallare in cui precipita il senso, in cui confluiscono vigile attesa e allarme continuo.

In ogni opera d'arte, tutta la storia ricomincia da capo: perché Cézanne sa bene che prima di lui si erano già dipinte montagne; ma la sua opera no. Forse, il «mistero laico» dell'arte è tutto qui.

Il Manifesto – 27 ottobre 2001

## FILOLOGI DEL MODERNO

# Giulio Schiavoni e il meglio di Benjamin

di Gianfranco Bonola

Che ne è oggi della capacità di sopravvivere di Walter Benjamin? Quando nel 1987 Rutigliano e Schiavoni aprivano la miscelanea *Caleidoscopio benjaminiano* con l'intervento: «Benjamin o della difficoltà a sopravvivere» non stavano affatto cercando di sottolineare icasticamente le precarie condizioni in cui questi aveva trascorso buona parte della sua vita. Con trasparente doppio senso si chiedevano invece quanto la riflessione benjaminiana sarebbe stata in grado di resistere vitalmente al «consumo» accelerato di cui era fatta oggetto, soprattutto per l'ingorda fagocitazione subita

ad opera di gruppi ed istanze politico-radicali. Oggi forse Benjamin corre il pericolo opposto. E la minaccia più grave non gli viene neppure da quanti, esteriormente affascinati dalla sua passione di vecchio «chiffonnier» per i cascami, gli scarti, il secondario e i frammenti lacerati dal tempo (ma incapaci di intendere davvero quale uso egli poi ne facesse), ne caldeggiavano insistentemente la candidatura a padre fondatore del postmoderno. Come abbiamo appreso da Benjamin stesso, con la più grande diffidenza è da considerare piuttosto la celebrazione, la canonizzazione, l'iscrizione a pieno titolo nel «patrimonio culturale» dell'umanità, cioè dei vincitori.

Nonostante questo effetto di monumentalità, rimaneva una lacuna importante: mancava un lavoro complessivo su Benjamin che potesse costituire un'introduzione a tutta la sua produzione intellettuale e offrire una via d'accesso a quanti ne accostano per la prima volta la figura. Vi pone ora rimedio il prezioso lavoro di Giulio Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità* (Einaudi, pp. XVIII, L. 38.000), che si fa carico di presentare l'intero «percorso biografico e concettuale» (così il sottotitolo) del filosofo berlinese. Non si può non vedere in questo volume l'attestato di una sollecitudine per la circolazione del pensiero di Benjamin che, pur nascendo su

terreno accademico e nulla sacrificando dell'indispensabile acribia, non si vuole affatto confinata nelle aule o nei seminari eruditi. Schiavoni è infatti in Italia uno degli interpreti benjaminiani «di lungo corso» (il suo *Walter Benjamin. Sopravvivere alla cultura*, Sellerio, è del 1980), il quale non solo ha continuato a lavorare sul suo autore in saggi e convegni, ma ha giustamente richiamato l'attenzione sul versante pedagogico della produzione di Benjamin, sugli articoli da lui dedicati ai libri per bambini (*Orbis pictus. Scritti sulla letteratura infantile*



le, Emme edizioni, 1981) e i programmi radiofonici per ragazzi (con Burattini, streghe, briganti. *Illuminismo per ragazzi* (1929-1932), Il Melangolo, 1989). Rammentando così a noi tutti che sulla centralità del problema educativo già insistevano alcune convincenti espressioni benjaminiane di *Per la critica della violenza*. Inoltre, più di recente, si è dedicato al lavoro di Benjamin sul teatro secentesco approntandone quella nuova edizione, germanisticamente ineccepibile (*Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, 1999), di cui si sentiva l'esigenza. Una così cospicua quota di impegno critico, esplorativo e volgarizzatore in prima persona, sommata alla lunga dimestichezza con il conflitto ermeneutico su Benjamin, rendono questo volume, che per il taglio si presta a essere una ineccepibile introduzione, al tempo stesso una presa d'atto del dibattito e una originale proposta interpretativa. Benché non manchino elementi di continuità nell'interpretazione che Schiavoni offre di Benjamin (mi pare resti centrale la

chiave offerta dallo scritto *Esperienza e povertà*), già nel titolo viene avanzata la proposta di un nuovo filo conduttore, esistenziale e filosofico insieme, che vede in primo piano l'idea di felicità. Non si può negare che essa costituisca un assillo e un problema cruciale in molti luoghi decisivi della produzione benjaminiana (dal *Frammento teologico-politico*, al saggio su Goethe, giù giù fino alla IIa tesi *Sul concetto di storia*) e sia parametro insostituibile nel suo mondo ideale almeno quanto fu evento raro e fuggevole nella sua esistenza. Insistendo sulla presenza in Benjamin di un costante riferimento all'idea di felicità (che forse ha radice persino nel senso ebraico del suo cognome: *binjamin* significa «prediletto» e in Gen. 35, 18 rovescia il nome antecedente *ben oni*, «figlio del dolore»), Schiavoni ci consente anche di mettere finalmente fuori corso uno dei più insistiti e abusati *topoi* della vulgata benjaminiana che, rimasticando ben oltre il tollerabile un'intuizione di Hannah Arendt, vede in Benja-

min il bersaglio costante (e infine la vittima) di quell'«omino gobbo» guastatutto (cioè la malasorte) evocato in una superstiziosa filastrocca infantile. Insomma, evidenziando un buon numero di quei tratti nascosti di continuità che rimangono anche oggi necessari per discernere il coerente progetto del pensiero benjaminiano, riversato e disperso in una congerie di lavori disparati, spesso occasionali e frammentari, il volume di Schiavoni fornisce i presupposti per una lettura filologicamente fondata di una figura che troppo spesso in Italia (e non solo nei lontani decenni della sua prima inebriante recezione) è stata usata in modo sfrontatamente pretestuoso, quando non è stata stravolta per arruolarla a supporto dei più arzigogolati acrobatismi politico-intellettuali. Durante un'intervista televisiva Ernst Bloch riferiva del suo rapporto con Benjamin evocando, tra l'altro, questo episodio: «Quando scrissi una recensione al suo libro *Strada a senso unico* e gliela feci leggere – in un grande caffè di Berlino dove ci

incontravamo per lo più di sera – si rallegrò perché io, gli stavo dicendo, avevo notato in questo libro una strana relazione. In esso c'era, avevo scritto, l'inaugurazione di un emporio di filosofia, il che è già qualcosa di totalmente inaudito. L'inaugurazione di un emporio con in vetrina i più recenti modelli primaverili di metafisica. Un pezzo di surrealistica degli sguardi perduti, degli oggetti più famigliari e proprio perciò vi stava dietro, o dentro, inopportuno e infelice, invitante, stimolante, allettante, evitato, di nuovo cercato, rinvenuto nell'inverosimile, proprio il meglio e poi però anche questo: "Non scordarti il meglio!" e quindi una piccola, remota, sottaciuta parvenza della Gerusalemme celeste». Anche nel libro di Schiavoni non vi è dimenticanza per questo «meglio».

Alias n° 12  
24 marzo 2002

## Arpaia sul confine di Benjamin

«Egli ha due avversari: il primo lo incita alle spalle, dall'origine, il secondo gli taglia la strada davanti. Egli combatte con entrambi. Veramente, il primo lo soccorre nella lotta col secondo perché vuole spingerlo avanti, e altrettanto lo soccorre il secondo nella lotta col primo perché lo spinge indietro. Questo però solo in teoria, perché non ci sono soltanto i due avversari ma se stesso: e chi può dire di conoscere le sue intenzioni?». Così una parabola di Kafka, *Egli*: il cui commento dà vita al saggio più bello (e forse più trascurato) di Hannah Arendt, *Tra passato e futuro*. Per la Arendt il tempo non è un *continuum* – presenta invece una frattura decisiva: in quella «lacuna» risiede il presente del soggetto. Ma *egli* non è «un semplice intervallo»: spinto da due vettori contrastanti, dà vita «a quello che in fisica si definirebbe un parallelogramma di forze». Il *vettore risultante* – al contrario dei due «avversari» – parte dunque da un punto certissimo (la «lacuna»), ma si proietta in «un termine illimitato». Legittimo chiedersi, a questo punto, che fine possa fare *l'egli* al centro dell'agone. Dice la Arendt che proprio le parabole e le narrazioni di Kafka – nonché la sua stessa traiettoria biografica – indicano il suo destino: «incapace di trovare la diagonale che lo condurrebbe fuori dalla linea di fronte», *egli*

«muore per sfinitimento, esaurito dalla pressione di una lotta incessante, dimentico delle proprie intenzioni primitive», conscio ormai soltanto dell'esistenza di questa lacuna del tempo sulla quale dovrà restare per tutta la vita, benché somigli più a un campo di battaglia che a una patria». *Per tutta la vita* – quella che gli resta, cioè. Impossibile non opinare che pensasse all'amico Walter Benjamin, Hannah Arendt, mentre scriveva queste righe. Perché almeno uno dei metafisici «avversari» kalfiani somiglia alla «bufera» che spinge «inarrestabilmente nel futuro» le ali dell'*angelus novus* di Klee: all'insegna del quale Benjamin vergava nel '40, nella Parigi assediata dai nazisti trionfanti, la più celebre delle *Tesi sul concetto di storia*. Saranno il suo ultimo scritto; e quando inizierà la sua sfortunatissima fuga verso Sud sarà proprio alla Arendt che ne affiderà il manoscritto, più prezioso della propria stessa vita. Quella vita Benjamin la lascerà al confine spagnolo di Port Bou: inopinatamente bloccato, come il contadino della parabola del *Processo*, di fronte alla porta della salvezza preparatagli da Adorno, in America. Quegli ultimi mesi parigini, mentre Benjamin galleggia alla *Nazionale* vegliato da un bibliotecario di nome Georges Bataille, sono un esempio del *presente* che, come re-

citano le *Tesi*, «non è passaggio, ma nel quale il tempo è in equilibrio ed è giunto a un arresto». L'*adesso* trascendentale o *jetzzeit*, «modello del tempo messianico, riassume in un'immense abbreviazione la storia dell'intera umanità»; ma equivale, pure, alla torturante «lacuna» descritta da Kafka. Il destino di Benjamin pensatore e uomo si decide in questo momento cruciale. A questo destino simbolico è dedicato l'ultimo «romanzo» di Bruno Arpaia, *L'angelo della storia* (Guanda, pp. 266, L. 26.000). Obbligatorie, le virgolette, perché almeno una delle due vicende che qui si intarsiano, quella di Benjamin appunto, ricalca le biografie del filosofo (specie quella scritta da Scholem) sin quasi a sfiorarne il plagio. Una pratica, questa, già utilizzata e teorizzata da Arpaia in *Tempo perso* (Marco Tropea 1997) – che di questo *Angelo della storia* è premessa –, dove avevamo fatto conoscenza col protagonista narrante [l'altra vicenda intrecciata a quella di Benjamin: il rivoluzionario Laureano Mahojo. Al confine simbolico di Port Bou non s'incontrano solo due destini antitetici, ma anche due vite che sono uno specchio rovesciato dell'altra. E due narrazioni tra loro diversissime: l'abilità di Arpaia è virtuosistica nel differenziare la prima persona di Laureano (umorosa e sen-

suale di anacoluti, priva di indugi descrittivi) dalla terza che segue le fatali esitazioni di Benjamin (avvolgente come un piano-sequenza dalle movenze a tratti sin troppo preziose – come negli splendidi, compiaciutissimi giochi di luce margliesi...). Ma se Laureano – idealista testardo e capotico che mezzo secolo di sconfitte non ha affatto convinto a smettere di raccontare, e così continuare la sua marzonia: «guerra illustre contro il Tempo» – come s'è detto già lo conoscevamo, la vera novità è il «personaggio» Benjamin. Niente santini teologico-politici. È un ritratto in chiaroscuro, quello di un *egli* che neanche per un momento assurge a *everypart*: un saturnino perseguitato da ansie e paure ataviche (l'«omino gobbo», epitome di tutte le sventure, che da bambino l'aveva spaventato nella filastrocca di *Des Knaben Wunderhorn*), eternamente dibattuto tra «cortesia cinese» e sovrana indifferenza nei confronti del prossimo, tra astrazione speculativa e senso immediato di un esserci anzitutto fisiologico. Tra passato e futuro. Dell'amico Hannah Arendt ha lasciato diversi ritratti, ma il più bello è il sag-



gio *L'omino gobbo e il pescatore di perle* (nel *Futuro alle spalle*), dedicato alla «manicina abilità» che «lo condusse, con una precisione quasi sonnambulesca, sempre nel posto in cui si trovava [...] il culmine della malasorte». Anche qui Benjamin è lento e zoppicante, incerto come in un sogno: con un'ossimorica «fermezza da sonnambulo».

Perché poi proprio l'implacabile inevitabilità del destino di Benjamin (la stessa che giustifica appieno la scelta di Arpaia di riscrivere cerimoniosamente il già scritto) è la caratteristica che lo rende, alla lettera, *tragico* (totalmente necessitato e al tempo stesso lacerante: dilaniato da forze contrastanti, proprio come nella parabola di Kafka). Come ave-

va scritto in un frammento del '16 (che si legge nella bellissima edizione einaudiana delle *Tesi*, curata da Bonola e Ranchetti), Benjamin vedeva nel «tragico», appunto, «un confine del regno dell'arte non meno che [...] della storia». Una storia fotografata (nelle *Tesi* parlerà del lampo di magnesio dell'«attimo del pericolo») «in alcuni punti determi-

nati e salienti del suo fluire: ossia nelle azioni dei grandi individui». Ad Arpaia spetta il merito di aver appassionatamente illuminato uno di questi momenti di *confine*, e uno di questi «grandi individui».

Alias n°12  
24 marzo 2002

## UNA NUOVA "INFANZIA" PER BENJAMIN

di Enzo Di Mauro

Walter Benjamin attende sempre il lettore nuovo, l'esegeta e il commentatore del futuro. Ce la mette tutta, intanto a non chiudersi, a voler restare «prowvisorio». È anche questa una forma di democrazia oppure di deferenza. Al giovane Benjamin piaceva l'effetto-sorpresa che puntualmente si produceva sul volto di coloro i quali di colpo si trasformavano in destinatari di un dono. Così, ancora oggi, accade con *Infanzia berlinese intorno al millenovecento* (traduzione di Enrico Ganni, nota al testo di Rolf Tiedemann con due scritti di Theodor W. Adorno e Peter Szondi, Einaudi, pagg. 142, euro 13,43), opera che credevamo di conoscere. In una redazione fissata una volta per tutte, prosa dopo prosa. Ora sappiamo – ed è emozionante – che così non era. Sarà questa allora, riordinata e addirittura ribaltata dall'autore nel 1938,

cioè due anni prima che si togliesse la vita per sfuggire a una probabile cattura da parte dei nazisti, la redazione definitiva, così diversa dalla prima edizione in volume del 1950 curata dall'amico Adorno e apparsa in italiano nel 1973? A voler essere fedeli al destino anche filologico di Benjamin, bisognerebbe sperare di no. Tuttavia si tratta di un libro complessivamente nuovo. Le prose – tra le «più belle del nostro secolo», secondo Szondi – furono composte a ridosso del 1933 da un Benjamin esule ed errante, già immerso nell'impresa di ricostruzione della genesi del moderno: che doveva (e insieme non poteva) confluire in quel lavoro colossale e per necessità incompiuto noto come *Das Passagenwerk*, ovvero il viaggio nelle interiori di Parigi «capitale del XIX secolo», nei suoi materiali e allegorie. Compagni di viaggio, in quel tratto terminale di fatica, gli furono innanzitutto Marx e Baudelaire.

«Nel 1932, mentre ero all'estero, iniziai a rendermi conto che presto avrei dovuto dire addio per molto tempo, forse per sempre, alla città in cui ero nato», annuncia Benjamin nella premessa, ed è a partire da questa profezia che nel 1961 Szondi decise di misurare consonanze e dissonanze tra il grande intellettuale tedesco e Marcel Proust. Benjamin aveva tradotto, insieme a Franz Hessel, molte pagine dell'opera dello scrittore. Eppure, mentre compone i «pezzi» di *Infanzia berlinese* afferma di volersi tenere lontano dalla *recherche*, come se ne temesse l'influenza. Szondi, nella prima parte del saggio, prende per buona questa ipotesi, mentre via via passano le allegorie forti che tranciano come lame la brevità densa delle prose, ad esempio il volersi sottrarre alla «sicurezza» di quella stagione lontana, le logge che con la loro inabitabilità offrono conforto a coloro i quali faticano «a

trovare dimora», la necessità di imparare a smarrirsi nella città «come ci si smarrisce in una foresta», la passione per il collezionismo, l'immagine del «contrattempo» come destino, dell'«attesa» come condizione inattuabile. Ecco: «il dimenticato ci appare carico di tutta la vita vissuta che ci promette». Solo dopo, avendo raccolto fraternamente ogni indizio disponibile, Szondi afferma che *Infanzia berlinese* è il perfetto «controcanzone» alla cattedrale di Proust.

Alias n°12  
24 marzo 2002



### RINGRAZIAMENTI

Ringraziamo i giornali da cui sono tratti gli articoli. Un grazie a Fabio e Rosaria per le fotocopie, a Silvia e Alberto per la veste grafica e a Peppina da Letta (Antonietta), che ha permesso la realizzazione di questo numero mettendo a disposizione la casa.

La Redazione: Maura da Bianca, Maia da Peppina e Elena, isTERI da Rosaria, anTHEOS da vioLETA e antiGONE\*. Primavera 2614\*\*.

DONNE E RAGAZZI CASALINGHI, dispensa di pratiche ludiche, n°L/q, primavera 2614 (2002)

Supplemento a AAM TERRA NUOVA, n°168 – Giugno 2002

Registrazione: Tribunale di Firenze, n°3287 del 13/12/1984

Direttore responsabile: Mimmo Tringale – CP 199, via Ponte di Mezzo, 1 – 50127 Firenze.

Movimento degli Uomini Casalinghi: c/o Legambiente – Gruppo d'Acquisto Città del Sole

via Padova, 29 – 20127 Milano – Tel. 02/28040023 – Fax 02/26892343

e-mail: [associazione@uomincasalinghi.it](mailto:associazione@uomincasalinghi.it) - sito internet: <http://www.uomincasalinghi.it>

\* Nota: Questi sono i nomi che ciascuna si è data. Una delle nostre pratiche per liberarci dall'ideologia patriarcale è l'autodeterminazione dell'identità fondata sulla riconoscenza verso la madre e chi si prende cura dell'infanzia. Per approfondire questa tematica rimandiamo alle pubblicazioni precedenti, in particolare "homo casalingus" [primavera 2601 (1989)].

\*\* Nota: Facciamo partire l'anno nuovo dal 21 marzo, cioè dall'equinozio di primavera e la cronologia storica dalla fondazione del Tiaso di Saffo.

Per comprendere quest'altra pratica di liberazione dall'ideologia patriarcale invitiamo a leggere la pubblicazione: "Saffo e Carla Lonzi" (Quaderni dei ragazzi casalinghi n°10, primavera 2607-1995).



# LE FOLLI NOTTI DEL SITUAZIONISTA

*L'arte non deve descrivere o cambiare la vita, ma renderla ancora più viva. I nostri quadri devono nuotare nel mondo, permearlo, non attaccarsi alle pareti dei musei. Dobbiamo costruire situazioni irreversibili, "grandi giochi", per uscire dalla miseria e invivibilità del nostro ambiente. Noi situazionisti...*

## Intervista – Ralph Rumney: Noi, situazionisti e espulsi ARTISTI INTERSITUAZIONISTI

di Monica Repetto  
MANOSQUE

**S**plendide tavole di ori metallici e blu Klein sulle pareti, un letto-studio pieno di libri e giornali, una caraffa di vino rosso sempre accanto, il telefono. «Bien que oui», «Bien que non», sono le due tavolette programmatiche che vedi appena apri la porta di casa di Ralph Rumney. Come dire: si può fare ma si può anche non fare. Rumney ha creato nel febbraio 1957 il *Comitato Psicogeografico di Londra*. Il 28 luglio 57 è tra i fondatori con Guy Debord, Michèle Bernstein, Asger Jorn, Pinot Gallizio, Piero Simondo, dell'Internazionale Situazionista durante la Conferenza di Cosio d'Arroschia. Ora vive a Manosque, in Provenza, dove ha organizzato una piccola mostra con opere di Gallizio, Simondo, Dufrene, un video tratto dal film di Wolman *Anticoncept*, e incontri sulla psicogeografia. In Francia è appena uscita la sua autobiografia, *Le Consul*, pubblicata da Editions Alia.

Secondo Ralph l'alcool è il Prozac dell'artista, e citando Korzybski, «la mappa non è il territorio». Non è un caso che lo psicografo Rumney abbia la casa tappezzata delle sue opere post-situazioniste, decine di dettagli di capezzoli femminili ripresi con pasta odontoiatrica per calchi, alla ricerca amorosa di una tassonomia, di simmetrie e asimmetrie corporee.

### Chi organizzò l'incontro a Cosio?

Debord, e un po' meno Jorn. Perché Guy aveva sempre avuto il desiderio di fare un cammino di qualcosa che poteva comandare lui. Io già lo conoscevo da qualche anno, Jorn aveva preso contatto

con lui per via della sua passione nel creare movimenti. Jorn ci ha portato Pinot Gallizio e Simondo, Walter Olmo non ho mai saputo da dove fosse saltato fuori, trascorrevamo il tempo a far passare e ripassare le *Quattro Stagioni* di Vivaldi, come se fossero qualcosa che solo lui conosceva, scusate l'ironia ma è così, per lui era come se avesse scoperto i Beatles. Comunque, il fatto vero a Cosio fu una variazione del marxismo. Noi volevamo appropriarci degli strumenti della cultura, e Pinot Gallizio, molto influenzato da Jorn che aveva una passione per le macchine, inventò la pittura industriale, facendo un meraviglioso amalgama tra arte e macchina. Era un concetto bellissimo, anche se forse un po' naïf.

### Di cosa si discuteva?

C'era un problema più che altro con Simondo, noi tutti, con Asger e Guy eravamo d'accordo che ciò che si chiamava arte era morta. Ma per Piero questa era un'eresia. Noi eravamo convinti, e questo è chiarissimo nella mia memoria, che ci fosse un metodo eventuale da scoprire e inventare per cambiare il mondo con i mezzi culturali piuttosto che con i fucili o con l'azione politica diretta.

### Lei come è arrivato al situazionismo?

Be' io conoscevo Debord da anni, tramite i letteristi, per cui quando Guy è arrivato con questo testo, il *Rapport sur la construction des situations*, mi è sembrato chiarissimo, ero d'accordo. Non so forse io l'avevo interpretato male, o forse il senso del testo è cambiato col tempo...

### Cos'è la psicogeografia che lei ha teorizzato?

Ci deve essere una definizione italiana...dovrebbe essere: «lo studio degli effetti che l'ambiente geografico, coscientemente ordinato

o no, esercita sul comportamento affettivo degli individui». Ci sono città come San Gimignano dove si può vivere, e città come Tokyo dove non si può vivere. In sintesi si tratta della definizione o del tentativo di definire il rapporto tra l'uomo e quello che crea attorno a sé...

### Quali furono le ragioni della sua espulsione dall'I.S.?

In realtà il disaccordo non fu sul soggetto o sulla realizzazione della deriva psicogeografica a Venezia, ma su guai che mi erano successi all'epoca. Io non potevo sposarmi con mia moglie che era incinta (Pegeen Guggenheim, pittrice figlia della collezionista Peggy n.d.r.) perché allora il suo divorzio in Francia non si era concluso. Mio figlio nacque apatride e di madre ignota... sono cose inimmaginabili oggi, credo, ma all'epoca è successo, be' risolvere queste faccende mi sembrò più urgente che l'analisi psicogeografica di Venezia, invece a Debord no. E' divertente, ma sul momento fu spinoso.

### Quindi il fatto che lei non abbia rispettato la consegna del testo determinò la sua espulsione dall'I.S.?

Sì, comunque si trattò anche di un pretesto. Per Debord sembrava più importante l'impegno verso l'Internazionale che, non so, la famiglia... perché non ne aveva e non ne ha mai avuta.

### Ha avuto una moglie però...

Sì, un paio. Io mi sono sovente chiesto perché mai Guy si sia sposato, che interesse potesse avere il matrimonio per lui, è un enigma che non ho risolto. Poi in seguito mi sono risposato con la prima moglie di Debord (Michèle Bernstein, n.d.r.) e neanche lei ha mai saputo rispondere a questa domanda.

### Quali erano i rapporti tra i membri dell'I.S.?

C'era un'amicizia assai stretta, eppure questo non ha impedito le espulsioni. I due pittori che io chiamo i predecessori, Dufrene e Wolman furono esclusi in modo brutale. Mi domando se Dufrene si sia mai ripreso. Mi ricordo di avere incontrato Debord poco dopo a Parigi, e mi disse: «sai ho incontrato Dufrene per strada, gli ho detto 'ciao, a partire da oggi non ti rivolgerò mai più la parola'». Dufrene, che considerava Debord come il suo migliore amico, c'è rimasto assai male. Wolman che era stato il delegato letterista mandato in avanscoperta ad Alba per il congresso del '56 fu escluso subito dopo. Lui anche l'ha presa male, credo per tutta la vita. E' che non eri soltanto escluso dall'amicizia di Debord, ma anche da un gruppo di amici stretti. Io fui escluso per primo. Ma Debord aveva un'impazienza, lui ha preso una direzione e tutti noi esclusi un'altra, ma abbiamo continuato. Non è certo perché uno è scomunicato che cambia camicia. Sono critico nei confronti di Guy ma lo rispetto moltissimo e lo tengo in altissima stima, e non ho voglia di fare pettegolezzi, ognuno ha i suoi difetti e anche Guy ne aveva. Comunque, senza animosità, devo dire che progressivamente Debord si è circondato di gente di mediocrità crescente, credo per non sentirsi minacciato, doveva essere molto meno sicuro di sé di quanto non appaia negli scritti. Insomma, dispiace dirlo, ma alla fine della sua vita la gente che era attorno a lui io trovo difficile stimarla. E' un po' crudele questo, ma non voglio togliere niente a quello che ha fatto Debord, che è grandissimo.



→

## → Cosa è rimasto dell'I.S.?

L'I.S. è sorpassata, ma questo anche Debord lo sapeva. Quando nel '72 con Gianfranco Sanguinetti ha scritto *La véritable scission dans l'Internationale* ha detto che toccava ad altri far meglio dopo, ebbene da quel momento, secondo me, nei suoi scritti c'è un pessimismo crescente. La vita è andata più svelta del suo pensiero. Il mondo è cambiato e sta cambiando. Io avevo cercato all'epoca di interessare il gruppo ad una certa fantascienza americana degli anni '40 e '50 che Guy e gli altri consideravano una fesseria. E invece nei libri che leggevo io all'epoca tutto il mondo che viviamo oggi era descritto. In Philip Dick, Van Vogt, tutta la modernizzazione era già prevista. Ma siccome non erano Marx o Hegel ma letteratura da leggere in treno, non hanno voluto prenderla sul serio. Invece la mia idea di fare un *détournement* del fotomanzo italiano dell'epoca nel mio intervento psicogeografico

di Venezia, questo andava bene come concetto.

### Da allora niente più derive?

Io adesso faccio solo «derive in testa», perché non posso più uscire di casa. Ho organizzato una specie di colloquio sulla *deriva* qui a Manosque, e stiamo raccogliendo interventi di persone arrivate da Germania, Italia, Inghilterra, Francia, tutti assai diversi. Anche in questo piccolissimo paese della Provenza, nessuno ha mai veramente guardato, anche quelli che ci abitano. Perché la *deriva* in sé è un modo di andare e di essere, oppure uno strumento per mettere la gente in contatto con l'ambiente affettivo. Io sono uno che se ha un appuntamento va dritto e arriva in tempo, se è soltanto una passeggiata posso andare ovunque e poi neppure arrivare alla meta che mi ero prefisso. Una *deriva* vera non è una cosa voluta o predisposta, ma un certo modo di essere. Lo scrittore Chester-

ton diceva che le stradine tortuose che esistono in Inghilterra erano state costruite da ubriacconi inglesi tornando a casa.

### Idee nate a Cosio poi son rimaste «inevase»?

Io dicevo che ciascuno di noi avrebbe dovuto farsi fare delle foto segnaletiche come quelle degli archivi di polizia e poi scrivere una definizione di se stesso sotto. Era un'idea attorno al tavolo a Cosio, a me piaceva e piace ancora, ma su come realizzarla si doveva essere tutti d'accordo. Avendo avuto l'idea ho fornito le mie foto, perché non era ancora chiaro se ciascuno avrebbe dovuto definirsi da solo o farsi definire da qualcun altro. Su questo si arenò la discussione. E queste foto sono rimaste così...Ironicamente Guy le usò poi nel primo numero della rivista dell'I.S., per fendere pubblicamente la mia esclusione.

Alias n°45 - 18 novembre 2000

Come evadere dal grigio Piemonte degli anni Cinquanta? Cesare Pavese non ci riuscì, ma un gruppo di stravaganti e sensibili anti-artisti trovarono

"in provincia" gli antidoti e gli anticorpi. Una mostra, un libro e un film ricordano Pinot Gallizio, situazionista e pittore fuori schema, scomparso nel 1964.

Alba rende omaggio al suo eccentrico concittadino, amico dei nomadi e profeta del "detour" dalla società dello spettacolo. Interviste a due compagni di lotta e di giochi d'allora, l'inglese Ralph Rumney e l'italiano Piero Simondo

## PINOT GALLIZIO, ARTISTA E UOMO. LA MOSTRA

Cos'è l'arte? Gioco. Quale è il suo fine? Non deprivare o cambiare la vita, ma ampliarla, infondere vitalità ovunque, con ogni mezzo necessario...Ce lo assicura Pinot Gallizio, farmacista, etnologo, pittore, primo «artista industriale», personaggio esuberante e infrenabile della cultura albese, consigliere comunale dc nell'immediato dopoguerra, ma sempre dalla parte degli zingari (i più esperti in «derive»), dunque divenuto subito marxista moderno, cioè *situazionista*, poi espulso da Debord perché artista «ammanicato col sistema delle Gallerie d'Arte», morto nel 1964, celebrato e omaggiato fino alla metà degli anni '70, poi scomparso improvvisamente dalla scena. Dopo anni di silenzio (in Italia) finalmente sta uscendo dal dimenticatoio. Fino al 10 dicembre la Fondazione Ferrero di Alba ospiterà la mostra *Pinot Gallizio l'uomo, l'artista e la città*.

1902-1964, accompagnata da un accurato catalogo (un numero della rivista *Memorie*). Si tratta di documenti originali, foto d'epoca e opere pittoriche, tra cui le tele da vendere a metro, come i tessuti; l'«Anticamera della morte» e l'inedita *Notte Ligure*, un quadro di circa dieci metri per due, ritenuta scomparso e ritrovato quest'estate durante le riprese di un film a lui dedicato. Quel documentario sulla sua pratica artistica e politica, *Dérive Gallizio* (regia di Pietro Balla e Monica Repetto), - che raccoglie una serie di contributi, testimonianze umane e critiche, anche un'intervista a Milva, oltre che rari materiali di repertorio - sarà proiettato questa sera in «prima» ad Alba, nel teatro della Fondazione Ferrero (le interviste di *Alias* sono tratte dai materiali registrati per il documentario) mentre *Amateurs 2* (coro di 9', sempre diretto da Balla-Repetto), che ne è un po' la «versione poetica», è in concorso al Festival di Torino in «Spazio Italia» (lunedì 20 ore 22.00; e martedì 21 ore 11.30). La «Fondazione Piera, Pietro e Giovanni Ferrero» ha il compito di valorizzare le personalità artistiche che, con il loro lavoro, hanno posto Alba e le Langhe al centro della cultura italiana e europea. Pubblica la rivista *Momenti*, che nei numeri precedenti ha già reso omaggio alla prosa

modernissima e cosmopolita di Beppe Fenoglio, interprete fra i più alti della Resistenza nelle Langhe, e ai pittori dell'800 e del '900 che hanno raffigurato le terre intorno ad Alba (da Francesco Menzio a Enrico Paulucci). In questo ambito di interessi non poteva mancare l'omaggio a Pinot Gallizio, esponente di spicco dell'avanguardia artistica europea fra gli anni Cinquanta e Sessanta, che è stato in contatto con artisti e teorici delle principali città del continente. Nella mostra sono esposte pubblicazioni d'arte, lettere e fotografie d'epoca, nonché un gruppo di opere pittoriche che rappresentano le varie fasi di ricerca dell'artista. A commento delle immagini, un testo storico-biografico ripercorre i momenti e i personaggi salienti dell'esperienza artistica di Gallizio, mettendo a fuoco la complessa e affascinante vicenda umana e professionale di questo pittore poliedrico, vero esploratore di mille ambiti di interesse. Lo scopo di questa iniziativa è quello di illustrare lo svolgimento di un percorso artistico che ha coinvolto la città di Alba, alla pari di altre capitali europee, nella vicenda del Laboratorio Sperimentale e dell'Internazionale Situazionista. Sono state numerose le persone che hanno operato intorno a Gallizio, e che hanno proseguito sulla scia dell'entusiasmo che egli ha saputo suscitare, anche molti anni dopo la fine della sua vicenda personale. In questa linea di ricerca si è situato anche Arturo Buccolo, recentemente scomparso, che ha sostenuto l'iniziativa e ha contribuito a realizzarla con la sua competenza e intelligenza. La mostra fa parte di un progetto culturale più ampio, incentrato sulla redazione e pubblicazione del *Catalogo generale delle opere di Pinot Gallizio*, in cui verrà catalogata tutta l'opera dell'artista (dipinti, opere su carta, grafica, ceramiche, oggetti). Il volume, realizzato dalla Fondazione Ferrero (edito da Mazzotta nella primavera 2001, per la prima volta documenta oltre mille opere del pittore), comprenderà anche alcuni saggi storico-critici sull'attività di Pinot Gallizio, le schede scientifiche sulle singole opere, una nota biografica e un elenco completo delle fonti bibliografiche. (r.s.)

## I SITUAZIONISTI

Debord, Gallizio, Simondo, Bernstein, Verrone, o ancora Vaneigem, Sanguinetti... *Les situs*, i situazionisti, ovvero chi «si adopera a costruire situazioni», come precisarono nel n.1 del loro *bollettino centrale*, elegante trimestrale con copertina color oro. Ai proletari spetta il lusso del lusso, sosterranno durante la loro bruciante vicenda artistico-politica, nata dai resti del surrealismo radicale e dal grido di Dada, durata 15 anni: dal 28 luglio '57 - nascita dell'Internazionale Situazionista - al '72 quando, dopo innumerevoli scissioni, l'Is si sciolse. Ne diedero conto Debord e Sanguinetti in *La véritable scission dans l'Internationale*, pubblicato in Italia da manifestolibri nel '99 senza copyright. Come da tradizione. *Les situs* intesero così dissolversi in quel «popolo» in cui dichiaravano di trovarsi «come pesci nell'acqua». Una qualche dissoluzione nel movimento del '68 era peraltro già avvenuta. Il silenzio editoriale di Debord durava dal '67, dalla pubblicazione de *La société du spectacle* da cui il Maggio attingerà a piene mani così come da Raoul Vaneigem, figura centrale nell'Is tra il '61 e il '70, anno in cui si dimise, fra le scomuniche dei suoi ex amici. *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes generations* di Vaneigem (Gallimard, '67, Malatempora e Bollati '99) fu uno dei libri più rubati nel '68. Di Debord, il cui testo diventava un classico antididattico del XX se-



colo, non si seppe più nulla fino al ventennale del '68, quando ricomparve con i *Commentaires à la société du spectacle*. L'anno dopo uscì *Panegyrique* (Lebovici): gli incontri al *quartier de perdition* in cui, tra il '52 e il '53, fra le macerie di una Parigi post-bellica, si riunivano artisti, poeti, registi, insofferenti della corsa cieca alla ricostruzione e al profitto. Periodo cruciale quello post bellico e pre-'68: tra il '50 e il '52, Debord partecipa al movimento lettrista di Isidore Isou, confluito poi nel Bauhaus Immaginario del danese Jorn, una delle anime costitutive dell'IS col Comitato Psico Geografico di Londra. Su quella fase d'incubazione dell'IS c'è una ricca raccolta di materiali nel volume del '77 *L'Estetico, il politico* di Mirella Bandini (Officina). *Derive, détournement, psychogéographie*, concetti cardine dell'IS, rivivono nell'estetica di Mario Perniola, nella ricerca linguistica de *Il Male*, nell'arte di Andrea Pazienza e Filippo Scozzari, nell'esperienza di Radio Alice, nel punk inglese, in gruppi politici radicali che «detumarono» i numerosi saggi «in tema» sull'IS. Fra questi: *Contro storia del surrealismo*, di J.F. Dupuis - uno degli pseudonimi di Vaneigem - Arcana, '78; *Dalla causa alla cosa della rivoluzione* (Arcana '73) e *Critica dell'orecchio* (Moltipia, '75) di Gianni-Emilio Simonetti; *Apocalisse e rivoluzione* di Collu-Cesarano (Dedalo '73); *Manuale di sopravvivenza* di Giorgio Cesarano (Dedalo '74, Bollati 2000); *Mollate tutto, facciamola finita col femminismo*, di Annie Le Brun (Edizioni del Sole nero, '78); e i volumi di Jacques Camatte che nel *Disvelamento* (La Pietra, '78) già considerava «recuperata» la carica anticipatrice situazionista. A interrogarsi sul «cosa resta» dell'IS si torna in questi anni, come testimonia l'intervista delle editrici Castelvich (*I situazionisti*, di Mario Perniola, '98); *Manifestolibri (I situazionisti*, AA.VV., 1991); *Bollati (Noi che desideriamo senza fine* di Vaneigem, '99); e *L'Ultima internazionale* di Gianfranco Marelli, 2000); la Biblioteca Franco Serantini (*L'amara vittoria del situazionismo*, '96, di Gianfranco Marelli). *Debord è morto davvero?* chiedevano i Luther Blissett in un volume per Crash nel '95. Lui purtroppo sì. Ma *les situs* sono ben vivi: almeno nella *derive* di chi occupa lo «spazio disperante» in cui torna lecito voler «calpestare i re».

(geraldina colotti)

Alias n° 45 - 18 novembre 2000



ARTISTI INTERSITUAZIONISTI - INTERVISTA: PIERO SIMONDO

## Derive, ma solo per raffinati esteti

Piero Simondo ricorda la Conferenza di Cosio d'Arroschia del 1957, a casa sua in un paesino della Liguria, dove fu fondata l'Internazionale Situazionista.

E le discussioni con Debord, la "derive", il "détournement"...

di Monica Repetto

**E**ra il 2 giugno '57, c'era il sole e faceva caldo, due giovani stravaganti camminavano per le stradine di pietra di un paesino della Liguria, presso Imperia. Uno era alto e biondo, l'altro più basso e tarchiato. Entrambi vestivano pantaloni grigi, giacca giallo canarino, camicia bianca e papillon in tinta. Parlavano francese. Erano il pittore danese Asger Jorn e il leader lettrista Guy Debord. Camminavano per Cosio d'Arroschia concitati così per via del matrimonio dei loro amici Piero Simondo e Elena Verone. Con l'ex farmacista, archeologo e pittore Pinot Gallizio avevano fondato ad Alba nel settembre '53 il Laboratorio per una Bauhaus Immaginario. Il barolo non era ancora inacidito e stava per nascere l'Internazionale Situazionista. Alloggiati nelle case di amici e parenti di Piero Simondo c'erano anche Michèle Bernstein, Ralph Rumney, Pegeen Guggenheim e Walter Olmo, Gallizio arrivò in auto da Alba. Nel mito creato dalla genialità politica e movimentista di Debord quella che per tutti era partita come una vacanza divenne la Conferenza di Cosio d'Arroschia del 1957. Due mesi dopo Walter Olmo, Elena Verone e Piero Simondo erano espulsi dall'IS. Oggi, a 74 anni, completamente sordo, ma con una memoria d'acciaio, Piero Simondo a Cosio torna solo d'estate

### Dal M.I.B.I. verso il situazionismo, come iniziò la vicenda?

Dopo il Congresso degli artisti liberi del '56 sono andato a Parigi per vedere cosa succedeva, Jorn viveva in un piccolissimo studio con 4 figli e la moglie. Io dormivo da Debord che stava in un vicolo dietro rue St. Martin. Per rilanciare l'idea di fare un secondo numero della rivista *Eristica*, ma noi non avevamo i mezzi, Jorn, che era quello che aveva il maggior numero di contatti, aveva organizzato con il suo galle-

rista a Bruxelles una mostra dove dovevamo riuscire a vendere qualcosa. Era stata decisa la partenza e dovevamo trovarci alla Gare du Nord per prendere il treno per Bruxelles. Io ero con Debord, siamo arrivati alla stazione e Jorn non c'era. Io ho detto a Debord «guarda che sicuramente Jorn è sul treno che dorme». Guy dice «no, l'appuntamento era qui» - la virtù repubblicana! - allora il treno per Bruxelles parte, con Jorn a bordo naturalmente. Noi invece rimaniamo inchiodati lì fino alla partenza del secondo treno, e visto che Jorn non si era presentato neppure allora Debord decise di andare via. Questo è l'affaire di Bruxelles. Così Jorn e Ralph Rumney si sono incontrati a Bruxelles, e io e Debord e la Michèle siamo rimasti a Parigi.

### L'IS. è stata fondata a casa sua, a Cosio d'Arroschia...

Nel 1957 io ed Elena (Elena Verone, ndr) ci siamo sposati, e siamo andati a Cosio. Dovevamo rimanere per i mesi estivi ma siamo restati a viverci due anni. Jorn intanto, per i suoi problemi di salute era andato a vivere sul mare ad Albisola. Debord invece era spesso a Cannes, dalla nonna, che lo sovvenzionava. Così continuavamo a scriverci, e con Jorn e Debord si era d'accordo per trovarci. L'idea era quella di trovarsi, e non certo di fondare l'IS. Quella probabilmente era un'idea che aveva Debord e ha poi tirato fuori in quell'occasione.

### Dunque non avete discusso insieme il «rapport sur la construction des situations»?

Il *rapport* non è mai stato discusso a Cosio e non era ancora stampato. Se ricordo bene io ne ho visto una copia manoscritta, ma in realtà Debord mise sul tavolo solo l'idea di fare l'IS, perché lui faceva ancora parte dell'Internazionale lettrista, e dunque di sostituire alla Bauhaus Immaginario di Jorn una nuova sigla. Probabilmente a Jorn neppure interessava più difendere la Bauhaus, anche perché ormai quell'estate lì cominciava già a riscuotere i

primi successi di mercato e aveva altre idee. Il *rapport* credo sia stato stampato un anno dopo.

### Quali teorie fluirono nell'IS?

C'era Jorn, che aveva i suoi fondamenti teorici, Debord che aveva i suoi, io che avevo le mie idee, Walter Olmo che aveva le sue follie musicali, e Ralph Rumney di cui ignoravo le teorie. Ma il problema dell'IS non era di fondamenti teorici. Era un problema pratico di unificare gruppi che apparentemente avevano dei punti in comune. Non avrebbe avuto alcun senso discutere dei fondamenti teorici dell'IS perché uno dei fondamenti teorici di Debord era che non esistesse alcuna teoria situazionista. Come Debord aveva *escamoté* il problema del lavoro, aveva fatto lo stesso per quello della teoria. C'era solo la prassi situazionista, e appena questa prassi avesse avuto un aggancio teorico sarebbe decaduta dal suo status situazionista

### Qual'era la prassi situazionista?

Se mi passa la volgarità, era una prassi del cazzo. Perché la prassi situazionista è basata sulla creazione di situazioni momentanee. Quindi o tutta l'IS è una banalità suprema oppure un'utopia dal rigore assoluto, fondata sulla convinzione che la realtà si potesse costruire creando il momento per momento, ma senza nessun vincolo. Non si poteva pensare che la prassi situazionista avesse a che fare con l'happening, considerata arte degenerata. Nè con l'installazionismo. La prassi situazionista non poteva essere questo o quest'altro. Non si può chiedere una definizione del situazionismo positiva, perché la prassi situazionista era contro.

### Qual è la sua idea sull'IS?

L'IS. è stata fondata per colpa mia, a casa mia, ma io sono rimasto sempre piuttosto estraneo. Io ho i miei dubbi su tutta questa storia, ma queste sono opinioni mie personali. L'idea è che l'IS, nata sui movimenti d'avanguardia del sa-

lotto culturale parigino, si sia trasformata poi in fatto politico. Io sostengo che questo è falso. E' sempre rimasta un fatto estetico. Non ha mai avuto nessuna incidenza politica. Perché in realtà è stata presa nella spettacolarità... un po' di slogan, questo di per sé non costituisce un progetto politico.

**E' davvero convinto che l'IS fu solo un fatto estetico?**

Se si va a vedere quello che ha scritto Debord, già nel *rapport* elimina il problema del lavoro, che invece per me resta politicamente fondamentale. Che Guy potesse fare a meno di lavorare non è un

progetto politico. Si legge all'inizio del *rapport*: «noi abbiamo i mezzi per cambiare il mondo: la tecnologia». Questo è un postulato da discutere, così come da discutere è la fiducia che la produzione materiale venga totalmente affidata alla tecnologia. Resta la libertà dello spirito, ma personalmente io credo poco allo spirito, dunque resto perplesso. L'altro equivoco di base è che fosse possibile tenere insieme i rapporti col mercato dell'arte e con la rivoluzione. Il che di nuovo è estremamente illusorio, perché il mercato è comunque più forte.

**Come reagì all'espulsione?**

«Dall'IS. sono stati espulsi tutti, compreso Debord che si è sparato. Perché c'era una contraddizione in Debord tra la realtà e la virtù rivoluzionaria. La realtà rivoluzionaria è scarsamente virtuosa. E' compromessa, come l'arte. Non c'è l'arte pura, esiste solo un'arte sporca. E anche la realtà rivoluzionaria è fortemente sporca. Ma se dentro di te si è incarnata la realtà rivoluzionaria di Saint-Just non c'è nessuno in grado di rispondere a questa virtù, a questa statua neoclassica col berretto, le tette alte, il peplo greco. Con questo non voglio dire che l'IS non sia stata interessante. Ma molte delle cose interessanti non sono

state sviluppate, perché quasi tutto quello che c'è: la *dérive*, il *detournement*, l'urbanesimo unitario, etc. sono faccende pre-situazioniste, poi finite in una specie di retorica dittatoria. Ho molte raccolte situazioniste, ma non riesco a leggerle perché mi annoio, le trovo deprimenti e io sono già tendenzialmente depresso...

Alias n°45 - 18 novembre 2000



# Noi e il demone della genetica

*Alcuni nodi del pensiero critico tipico del movimento situazionista. Sul fronte del progresso scientifico, questa è l'era in cui il dominio capitalistico si impone direttamente sui corpi e sulla nuda vita biologica sottoposta a esperimenti di manipolazione radicale. Sul fronte della quotidianità metropolitana, il sogno situazionista prevede uno spazio dionisiaco, destinato all'incontro di singolarità liberate da ogni ossessivo principio unificante*

MARIO PEZZELLA

**D**a diversi anni, le edizioni della *Encyclopédie des nuisances* costituiscono uno dei più ostinati rifugi del pensiero critico radicale, ispirato dal situazionismo francese: pochi, selezionatissimi libri vengono pubblicati ogni anno, su una carta rara, preziosa, utilizzando la vecchia tecnica della stampa a piombo. Non è facile mettersi in contatto con gli autori e gli editori: essi disprezzano l'uso del fax, del computer e hanno una pervicace diffidenza per il telefono. Qualcuno di questi libri comincia ora ad essere tradotto in italiano. L'anno scorso una casa editrice militante (Colibrì, di Milano) ha pubblicato *L'abisso si ripopola* di Jaime Semprun. Ora Boringhieri propone le *Osservazioni sull'agricoltura geneticamente modificata e sulla degradazione delle specie*, pubblicato anonimo ad opera di un collettivo di ricerca, nella più pura tradizione situazionista. Non ci si lasci ingannare dal titolo, che fa pensare a un ponderoso trattato: si tratta in realtà di un pamphlet, nello stile violento e appassionato della migliore tradizione moralistica francese.

La produzione di prodotti agricoli geneticamente modificati è il sintomo di una manipolazione radicale della vita, che la scienza attuale sta realizzando senza alcun freno. Se prima il dominio capitalistico si attuava attraverso la mediazione delle ideologie, dei rapporti sociali, della politica, ora si impone direttamente sui corpi e sulla loro nuda vita biologica. Nella scienza dell'800, sopravviveva un «principio di precauzione». La sperimentazione avveniva in un ambito astratto, separato, riproducibile: prima che i suoi ef-

fetti si traducessero in conseguenze pratiche sul mondo della vita, c'era almeno la possibilità di una distanza riflessiva, di una comunicazione preliminare tra esperti. L'ingegneria genetica distrugge ogni «insularità» della sperimentazione. L'esperimento è già un'incisione irreversibile sul corpo vivo del mondo e lo modifica senza appello. Preoccupazioni etiche e umanitarie si pongono comunque: dopo che l'esperimento ha introdotto una mutazione nella natura: «Infatti il filamento di Dna che è stato artificialmente isolato per essere modificato e moltiplicato vive solo come parte di una totalità organica, e quindi può essere conosciuto, con le sue nuove qualità, solo una volta restituito prima a un organismo vivente e poi al vasto mondo in cui precisamente esso è vivo...O le prove sono limitate, e non sono delle prove, oppure non sono limitate e non sono più delle prove, ma delle azioni sul mondo, senza possibilità di ritorno».

Se poi, come è spesso avvenuto, i contraccolpi negativi superano gli effetti positivi, si risponderà ad essi con quella che Derrida ha chiamato una volta la logica del «supplemento»: una nuova modifica, un nuovo incremento nel dominio del mondo, porrà riparo alla distruttività «imprevista» con cui la natura ha risposto alla precedente operazione. In questo modo i monopoli del potere medico e farmaceutico trovano la propria continua autolegittimazione. Se un numero notevole di morti e di malati dipende direttamente dall'inquinamento chimico e industriale degli ultimi trent'anni, quale migliore giustificazione delle «terapie geniche», che dovrebbero porre riparo a questi effetti indesiderati? Queste stesse però introducono delle mutazioni a lunga scadenza, i cui effetti sono per noi del tutto incontrollabili. L'idea che in alcuni casi l'interesse per la vita

richiederebbe quanto meno di rallentare la manipolazione tecnica; invece di incrementarla, non viene neppure presa in considerazione. Questa logica ha però poco di scientifico: è il profitto delle multinazionali dell'alimentazione e della salute che deve accrescersi rapidamente e la nuova sperimentazione lo segue, freneticamente, a ruota: «Ai proprietari e gestori della potenza tecnica poco importano questi fallimenti a ripetizione, questi crolli improvvisi...Infatti i danni sono solo per gli uomini e per la natura: per l'economia essi significano l'opportuna apertura di nuovi mercati».

Gli effetti politici ed etici di un simile «progresso», sono del resto non meno importanti di quelli strettamente economici. L'idea che la vita possa essere interamente sottomessa alla manipolazione tecnica è implicitamente totalitaria. Nell'immagine della natura, per quanto romanticamente banalizzata, sopravviveva la percezione di una estraneità e di una differenza, che poneva un limite al sogno di onnipotenza del soggetto. Il messianismo forte e intollerante dei nuovi tecnici della vita mira alla completa cancellazione di questa dimensione: l'artificialismo vuole creare una totalità integralmente controllabile, «da cui gli uomini non possano più nemmeno pensare di uscire, un mondo senza fuori». Se la mia singolarità è completamente annullata e subordinata alla mappa genetica modificabile che mi costituisce, non c'è più alcuna ragione che io rispetti la singolarità degli altri come qualcosa di unico e irripetibile. Entrambi abbiamo valore solo come varianti di una sequenza genetica.



Possiamo solo identificarci al programma che deve opportunamente migliorarla e attenerne le incongruenze: «Entriamo così senza troppo stupore nell'era della nostra riproducibilità tecnica».

Su questa base prospera l'industria delle nascite, dall'inseminazione artificiale fino ai più recenti progetti di manipolazione genetica del feto. In una delle pagine più impressionanti del libro, ci viene riproposto un editoriale di *Le Monde* che si interroga sulla sorte «delle decine di migliaia di embrioni detti 'soprannumerari'», che vengono congelati e conservati: scarti e resti infelici della pratica delle procreazioni assistite. Sarebbe possibile – si chiede l'editoriale – utilizzarli per la ricerca? O addirittura crearne di nuovi appositamente destinati a questo scopo? Questo genere di domande è assolutamente simile – secondo gli autori – a quello che i medici nazisti si ponevano nei campi a proposito del corpo degli ebrei.

Perché tutto questo sia digeribile, ed ogni resistenza superata, occorre una sorta di mobilitazione permanente, di stato d'emergenza generalizzato. L'incubo delle nuove malattie, il propagarsi della nocività, l'alterazione dell'equilibrio della terra, dovrebbero giustificare la ricerca esasperata di contravveleni terapeutici e di una sperimentazione illimitata (gli autori ricordano quel biologo inglese che ha proposto la creazione di feti senza testa, per fornire organi all'industria dei trapianti): «La società organizzata su scala mondiale vive ormai in un clima di stato d'emergenza che certamente riflette il suo stato reale, ma che è anche l'atmosfera di catastrofe in cui essa ci deve far vivere per imporci le sue novità tecniche».

D'altra parte l'ossessione di generare artificialmente convive con la sensazione che neanche la più debole traccia di noi resterà viva dopo la morte: giacché nulla abbiamo di irripetibile e dunque degno di essere tramandato a una vita ulteriore. Per questo, più che in altre epoche, «gli uomini non si rassegnano più a morire»; per questo cercano di trasmettere ai propri figli almeno i loro geni depurati e ottimizzati, dato che non possiedono più «né conoscenze, né esperienze, né ricordi», nessuna eredità. Già Marx aveva notato come l'importanza del lavoro vivo diventi sempre più trascurabile di fronte all'attività delle macchine industriali. In modo simile, il corpo vivente diviene superfluo nel processo della generazione e può essere «perfezionato» artificialmente.

Dopo questa violenta analisi critica, la conclusione del libro lascia sconcertati. Come opporsi a questo stato di cose? Praticando un'«ascesi» verso la cultura di massa o andando a «coltivare il proprio orto, lontano dal baccano e dall'affaccendamento isterico delle megalopoli». Ma tutto il libro non è forse la coerente dimostrazione che questi orti non esistono più e costituiscono un'illusione funzionale alle esigenze del dominio? Al contrario, è proprio nelle forme di vita delle megalopoli che il dominio sulla nuda vita non può propagarsi senza conflitto, senza produrre una separazione radicale di spazi

di ambiti di vita: il terzo Reich genetico appare destinato a un'élite che ha i mezzi e il potere per affermare la propria riproducibilità tecnica. Agli altri, agli esclusi, rimane la singolarità di un corpo minacciato fino alle sue più intime fibre: la percezione di questa minaccia contiene il germe di un'opposizione ancora senza forma.

Forse non ha torto Gianfranco Marelli, quando rimpiange l'ispirazione originaria del situazionismo, attenta alla critica delle forme di vita nella grande città (in *L'ultima Internazionale*, Boringhieri, 2000, che ricostruisce in modo attento e partecipe le vicende di questo movimento). I situazionisti criticarono radicalmente il modernismo di «Le Corbusier-Sing-Sing» (così chiamarono il famoso architetto), immaginando progetti utopici di riforma dello spazio urbano, che non hanno nulla da invidiare alle fantasie di un Fourier. Come esempio si può ricordare il *Projet d'embellissement rationnel de la ville de Paris*, dove ogni quartiere avrebbe dovuto corrispondere ai diversi sentimenti «che si incontrano per caso nella vita corrente»: *Quartiere Felice* (per l'abitazione), *Quartiere nobile e tragico* (per i bambini saggi), *Quartiere Storico* (musei, scuole), ma anche *Quartiere Sinistro*. Non meno significativo il progetto mai realizzato di esposizione allo Stedelijk Museum di Amsterdam, dove «due sale espositive avrebbero dovuto essere trasformate in un ambiente labirintico», coinvolgendo i visitatori in «variazioni termiche, luminose e sonore (pioggia, vento, nebbia artificiali, rumore e parole registrati)».

L'Urbanistica Unitaria dei situazionisti si opponeva radicalmente all'architettura razionalista moderna – bollata di volgare utilitarismo – proponendo una visione barocca, eccessiva, sensuale della città: «L'estetica situazionista non era moderna bensì barocca, e in quanto tale sfuggente, ingannevole, sconfinata, provvisoria: un mutarsi dell'essere statico, rigido, in un divenire armonico e plastico».

La rivoluzione della vita quotidiana presuppone quella degli spazi urbani in cui essa si svolge e la distruzione del concetto borghese di felicità, fondato sull'autoconservazione e sulla volontà di potere. Ad essa, i situazionisti opponevano uno spazio dionisiaco, destinato all'incrocio e alla moltiplicazione dei possibili, all'incontro di singolarità liberate da qualsiasi ossessivo principio unificante. Contro la fantasmagoria borghese dello spettacolo, si sarebbe dovuto procedere a una vera e propria liberazione territoriale, alla costruzione di basi situazioniste nel tessuto urbano, «proiettate alla realizzazione di una prassi sperimentale in grado di rovesciare radicalmente i concetti spazio-temporali dell'esistenza umana». Da questo punto di vista, Marelli critica l'evoluzione ultima del situazionismo e dello stesso Debord, che avrebbero abbandonato questo movimento di metamorfosi della vita urbana per irrigidirla in forme dure di avanguardia politica.

La riscoperta delle teorie estetiche e urbanistiche del situazionismo è certo la parte più intensa ed originale del libro.

Meno convincente appare la critica alla nozione di spettacolo. Debord avrebbe sottovalutato l'importanza del momento produttivo, spostando al centro della sua critica le nuove forme di alienazione derivanti dalla proliferazione del consumo e del «tempo libero». Ma nella sua opera maggiore, Debord supera a piè pari questa distinzione ed è questo il suo maggiore contributo al pensiero critico. Da un lato, nel momento così detto «produttivo» entrano in maniera sempre più determinante elementi estetici e spettacolari. Il modello della moda e dell'industria dello spettacolo si estende sempre di più ad ambiti che ne apparivano originariamente lontani. Ogni merce si distingue da quella dell'anno precedente, viene «personalizzata» su richiesta del committente, o esposta come «novità», grazie alla sua piega stilistica e alla comunicazione simbolica che propone. Questo effetto non è secondario, derivato o «sovrastrutturale»: ma ormai appartiene alla forma stessa di merce, come presupposto della sua vendibilità e della sua produzione. Lo spettacolare entra dunque dentro il processo produttivo, non è solo la sua esteriore fantasmagoria: è ciò che, nei termini di Benjamin, permette di presentare il «sempre uguale» (dal punto di vista della qualità e dell'uso) come novità vendibile e desiderabile.

D'altra parte, il tempo libero è tale solo fino a un certo punto. Lo spettacolo che vi domina serve a imprimere nei soggetti le nuove capacità simboliche, psichiche e comunicative, richieste da un lavoro labile e virtuale, oltre che asservirli alle necessità elastiche del nuovo sistema di dominio. Il tempo libero è già esso stesso produzione di forme simboliche, necessarie alla gestione e al controllo del capitalismo attuale: ma anche indispensabili allo stesso lavoro industriale, per come ora si svolge. Debord ha perciò intuito che la produzione e lo spettacolo erano ormai due facce dello stesso sistema integrato: ed è giunto a questo rivalutando la riflessione di Marx sul feticismo delle merci, che è uno degli aspetti più trascurati del suo pensiero. Debord, come Benjamin prima di lui, è riuscito invece a trarne le conseguenze più radicali.

Il Manifesto – 25 giugno 2000



# La cinepresa storna

di Enrico Ghezzi

**U**scire dal cinema non può non essere il letterale *desiderio* di chi si trovi anche solo per un istante a perdersi in esso, a amarlo, a risentirne l'intensa ripetizione e l'intensissima *separazione/separazione*. «A proposito di questi ricordi ho distrutto il cinema, perché era più facile che uccidere i passanti» (dalla prima stesura della sceneggiatura di *Hurléments en faveur de Sade*, pubblicata su *Ion*, aprile 1952, la frase non è poi tra quelle dette nel film realizzato).

Il primo gesto debordiano è quello di far collassare l'immagine, di liberare il cinema dall'illusione che si tratti di immagini, cancellandole tutte e insieme tutte evocandole in una sorta di viluppo sovrapposto oscuro. Classico gesto irripetibile (e irripetibile gesto classico); enigmaticamente preciso come la frase appena citata. Da subito, attraversare e riassumere e far implodere il cinema, equivale a far dilagare nel mondo il concetto e lo spirito della separazione-cinema, a rinvenire il mondo stesso come reato e sedimentazione della scissione-spettacolo. E se «le arti future saranno dei bouleversements de situations, o nulla» (la frase è pronunciata in

*Hurléments ...*, proiettato per la prima volta alla fine del giugno del 1952, l'esito non sarà appunto l'ingenuo espandersi e ritrovarsi di un teatro, ma l'ingresso (attraverso la porta terribilmente sempre chiusa sempre aperta della luce bianca e della luce nera; fotogrammi bianchi - trasparenza invasa dalla luce del proiettore - e fotogrammi neri questi ultimi in grande maggioranza e silenziosi, mentre il bianco accoglie le voci fuoricampo - sono tutto quello che il film dà a vedere, visione costituita dai suoi istessi estremi, cioè dal proprio costante «intervallo») in una situazione set mondo sfrangiato dove essere/non essere il proprio (proprio?) cinema. Sconvolgere la vita (per fingere almeno un po' di viverla, per praticare un poco dell'arte di vivere) è un gioco che per Debord comincia dal cinema. «A proposito di questi ricordi» non bisognerebbe «aggiungere altre rovine al vecchio mondo dello spettacolo e dei ricordi» (C.D., ultime parole di *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de Temps*, film del 1959); «Dicevano che l'oblio era la loro passione dominante» (id.); «Conviene distruggere la memoria nell'arte. Rovinare le convenzioni della sua comunicazione. Demoralizzare i suoi amatori. Che lavoro! Come nella visione confusa dell'alcol, la memoria e il linguaggio del film si disfano insieme» (da

*Critique de la separation*, film del 1961). Il corpo a corpo col cinema come monumento fantasma unico della museificazione spettacolare della vita, inafferrabile eppur visibile icona spettrale dell'invisibilità in cui il capitale costituisce come merce la registrazione solidificazione dell'illusione-tempo, sarà per Debord la forma privilegiata (e insieme la più paradossalmente nascosta e nonvista/pocovista fino a oggi) della sua lotta per una possibile invenzione del presente contro il tempo raffermo.

Insieme lampanti e misteriose, l'ignoranza e l'invisibilità cui si consegna il cinema di Debord dopo l'accecante

urlo iniziale (e anche lì: la seconda proiezione di *Hurléments*, nell'ottobre del 1952, ebbe luogo nel cineclub di cui Rohmer era presentatore ufficiale...) appaiono oggi logiche «necessarie» (mentre riappaiono i film), aldilà della stranezza della situazione e delle volontà e intenzioni soggettive in gioco. I due film di meno di venti minuti ciascuno (i già citati *Sur le passage...* e *Critique de la separation*), diretti da Debord tra il 1959 e il 1961, prodotti è vero in modo del tutto indipendente e fuori dal «cinema» (ma comunque con una parte della troupe tecnica con cui Rivette aveva appena finito di girare *Paris nous appartient*), non vengono distribuiti e restano virtualmente sconosciuti. Nessun cineasta della nouvelle vague dichiarerà di averli visti all'epoca; nessuna critica appare. Forse non c'è stata nessuna proiezione pubblica. La distribuzione è un costo ulteriore, certo, ma in quegli stessi anni e mesi la nouvelle vague appunto (hanno già esordito Chabrol, Godard, Truffaut...) si matura e si precisa, gode di attenzione diffusa, e la cinefilia vive ancora come virus e curiosità nell'ambito degli ex-critici passati alla regia. Né, dopo lo schermo nero, è mancata l'attenzione verso il cinema da parte di Debord, spettatore appassionato e vorace (anche due film al giorno, racconta la prima moglie Michèle Bernstein), entusiasta non solo di Welles e di Sternberg e di *Johnny Guitar*, ma anche per esempio del primissimo Resnais (ne parlerà l'I.S.). Ma la deriva debordiana attraverso le sale e nei cinema è opposta alla frequentazione appassionata e adorante dello sguardo cinefilo. Se restano i film e forse gli eroi, il cinema è mi-

grato altrove, definitivamente. L'avventura dell'Internazionale letterista e l'impresa dell'Internazionale Situazionista hanno evocato e costituito un nuovo set (la vita quotidiana forse, lo spettacolo diffuso). Debord non smette di indossare e smascherare nello stesso tempo lo sguardo filmico-spettacolare nell'osservazione della forma sociale. Al contrario, il suo cinema, i suoi film, emergono oggi 2001 come la punta iperbolica di una teoria, di una pratica, di una poetica. Il cinema, che converte il mondo in (o lo scopre e provvede come) una sorta di globale *ready made* («Era una realtà *en trompe l'oeil*, a partire dalla quale bisognava scoprire la ricchezza possibile della realtà (...). Da *Sur le passage...*), diventa la mappa sfalsata del mondo, come le piante di una città usate per la «deriva» in un'altra città. E' dall'*insoddisfazione* profonda, dal cinema come luogo dell'*insoddisfazione* (e non piacere o dal godimento di esso) che riparte Debord («Lo spettacolo cinematografico ha le sue regole, che permettono di realizzare dei prodotti soddisfacenti. Tuttavia, la realtà da cui bisogna partire è l'*insoddisfazione*. La funzione del cinema è di presentare una falsa coerenza isolata, drammatica o documentaria, al posto di una comunicazione e di una attività assenti. Per demistificare il cinema documentario, bisogna dissolvere quello che si chiama il suo soggetto». Da *Critique...*).

Cinema, luogo in cui ci manca il presente e in cui verifichiamo quanto ripetutamente manchiamo il presente. Le incantate e quasi incantevoli immagini dei due «corti» debordiani che immagazzinano spazio e tempo parigini e mentali a cavallo tra due decenni sono allora il negativo implacabile dell'incanto stesso del cinema.

La voce di Debord (o di «altri», non meno «debord») che ne attraversa, sgretola, costituisce, ferisce le immagini, ragiona, contesta, interroga, rovescia costantemente il cinema. Non si tratta più di negare l'immagine, né (come nel 1952) di dissolvere l'avanguardia in un monumento invisibile, ma di trovare l'immagine come negativo, il negativo e l'*insoddisfazione* al lavoro nell'immagine stessa. (Non sarà un caso se i suoi film in cui si ritroverà una simile fatalità di immagine



**Apologia del cinefilo insoddisfatto. Come far fallire un G8 in Scozia usando solamente l'aria. Ed altre idee per rinfrescare un po' le strategie "sitù".**

**“Si sente parlare di liberazione del cinema... Ma che ci importa la liberazione di un'arte in più? L'unica impresa interessante è la liberazione della vita quotidiana, non solo nella prospettiva della storia, ma per noi e subito” (Debord)**



unita alla rivolta contro di essa - *Contro il ci nema* si intitolò la raccolta in volume dei primi tre e film di D. - saranno nella nouvelle vague *Le signe du lion* di Rohmer e *Paris nous appartient* di Rivette. Due «primi film» difficili e rari e isolati, coevi dei corti di D. e entrambi travagliati, nelle riprese o nella distribuzione. Film di deriva e di complotto urbani. Rivette - apprezzato da D. e spettatore «molto colpito» di *In Giron...* nelle proiezioni parigine del 1983/'84 - si riavvicinerà a questo «negativo», già nei titoli, nell'intrapresa pur meditata e schermata dal teatro di *Out one: noli me tangere* e *Out one: spectre*. Rohmer inseguirà impossibili raggi e tocchi persi nell'istante. Straub e Huillet e il Godard ultimo trovano Debord. Ma siamo appunto al cinema del duemila, da Kubrick a Monteiro, o al cinema trionfalmente interrotto di Carmelo Bene. Anche se l'odioamore di cinema più vicino a Debord è probabilmente quello del cinema mai fatto e da farsi, antiautorale e postautorale, sognato e predicato da Roberto Rossellini proprio in opposizione alla «società dello spettacolo»... La proposta politica costante (e sempre più

malinconica, di film in film) di un'inversione e scambio tra l'intensità filmica dell'istante fermo/in moto e il grigiore della vita quotidiana che «si lascia fare» si trasforma infine nel palindromo finale/senzafine. In *Giron imus nocte et consumimur igni* (cit.5). Prima di incantarsi in questo percorso moebiusiano (dal quale si uscirà solo con la beffa sublime del programma tele-

visivo postumo, *Guy Debord, son art e son temps*, ovvero con la finzione estrema e vera che è la morte), Debord persegue lo stesso scambio all'interno del suo cinema (di nuovo sostanzialmente indifferente e avverso alla comunicazione, alla diffusione pubblicitaria, alla propaganda, in un'epoca in cui il budget per promuovere pubblicizzare disstinguere gli spettacoli-film in mezzo allo Spettacolo eccede il costo «vivo» dei film stessi; i suoi film si legano alla vita di un amico produttore editore, Gerard Lebovici: lui affitterà una sala solo per proiettare quattro film di Debord, (Debord ritirerà per sempre - lui vivente - i suoi film dalla circolazione dopo l'assassinio di Lebovici nel 1994), in un doppio détournement abissale dove il mondo televisivo diventa repertorio e i film citati ossessivamente (come le fotografie degli amici e compagni di lotta e di derive e di amore) diventano frammento e tessuto della propria vita trascorsa «colata».

Rispetto alla tenera illusoria disperazione delle «nuove onde il cinema del «se-dicente cineasta» Guy Debord ingaggia un confronto estenuante e sublime con la fluvialità raggelante e tropporapida troppolenta dell'immagine. Affascinante leggere nelle sue lettere gli scarni accenni alla pesantezza del lavoro sui suoi film, alle 14/15 ore di lavoro obbligato; quando le testimonianze parlano invece di riprese e di montaggi molto rilassanti e tranquilli, con frequenti intervalli per bere mangiare ridere amare vivere, come se appunto, una volta calata, l'ombra spettrale del cinema, del suo invisibile terribile «lavoro», avvolgesse tutto lo spaziotempo.

Il cinema non come *gioco* allora, ma come fine o deriva estrema del gioco, in cui il vivere si riconosce lumieramente - dopo l'uscita dalla fabbrica - in automatico ineludibile «lavorare». Oh, la mitica attivissima pigrizia di Debord: anni per scriver/condensare *La Société du Spectacle* che oggi ritroviamo chiaramente disegnarsi già

nei film degli anni Cinquanta... , la frustra esaltandola nello stupendo librofilm delle *Opere Cinematografiche Complete*, la essenzializza in quella sceneggiatura postuma che sono i «contratti» (per i film prodotti o da produrre da Lebovici), scheletro nudo di un cinema ormai evaporato.

Viene da chiedersi come viva oggi questo cinema che ha saputo negarsi alle avanguardie come a tutte le guardie e cani da guardia dello spettacolo. Se possa temere, uscendo dal suo geniale palindromo autodissolutorio, di confondersi nella «polvere delle immagini» già evocata e sprezzata nel 1978 di *In Giron*. Ancora da *Critique*: «I settori di una città sono, a un certo livello, leggibili. Ma il senso che essi hanno avuto per noi, personalmente, non è trasmissibile, come tutta questa clandestinità della vita privata, sulla quale possediamo sempre e solo documenti derisorii... Ci montano intorno oggi, non ci mancano, ci fanno mancare, i milioni i miliardi di documenti derisorii di questa clandestinità visibile che è la vita privata quotidiana. Telecamerine pronte a ogni istante (ricordate lo slogan per un videoregistratore Sony: «se non l'avete visto (visto?), lo rivedrete») fuorché al nostro. Ci mancherà troppo, ora che lo (ri)vedremo, il cinema di Guy Debord che ha voluto esplodere come una bomba a tempo bruciandoci la pellicola della vita.

«Je ne laisserai pas de Mémoires» (Lautréamont all'inizio delle *Poésies*, prosa amatissima da Debord che la definisce l'unica cosa nell'arte a averlo fatto pensare alla «luce definitiva» della folgore). Debord scrive compone filma le sue *Mémoires* (un libro stupefacente del 1958, concepito con Asger Jorn e fatto solo di frasi parole immagini estratte da libri e pubblicazioni altrui) a ventisette anni ancora da compiere. In ogni momento si ricorda già tutto?

Alias n°32 - 25 agosto 2001

## ARTE NON ARTE - I NEO-"SITUA"

# Collage e falsificazione come tecnica di rivolta

È il bisogno che si ha della star a crearle. È la miseria del bisogno, la vita squallida e anonima che vorrebbe dilatarsi alla dimensione del cinema

di Elena Del Drago

«È domenica mattina a Alphabet City, New York, e Jorge Rodriguez de Gerada, appollaiato su un'alta scala, strappa via i brandelli del cartellone pubblicitario di una marca di sigarette. Poco prima, sul cartellone all'angolo tra Houston e Attroney una spensierata coppia di Newport si contendeva una merendina. Ora si vede solo il viso incantevole di un bambino, che Rodriguez de Gerada ha dipinto di color ruggine. Alcune strisce di carta strappate dal vecchio cartellone di Newport ed incollate attorno al volto del bambino completano l'opera con una cornice verde fluorescente». Così inizia il capitolo che Naomi Klein dedica in *No Logo* agli operatori della cosiddetta «interferenza culturale», di cui Rodriguez de Granada, classe 1970, è

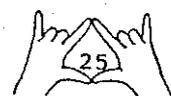
considerato uno degli esponenti più creativi. Il suo lavoro, che avviene rigorosamente alla luce del sole, contrariamente a quello dei suoi colleghi newyorkesi che operano durante le ore notturne, consiste nello strappare e incollare nuovamente con una nuova disposizione, i manifesti pubblicitari che hanno modificato il paesaggio urbano. Motivato dal desiderio di lasciare emergere una realtà sociale meno patinata di quella suggerita dai modelli sorridenti che campeggiano sui cartelloni, di creare dunque una deviazione visiva che istighi alla riflessione quegli adolescenti abitanti dei quartieri di periferia altrimenti soggiogati da uno stile di vita quanto mai diverso dal loro, Rodriguez De Granada fa parte di una schiera di artisti sempre più numerosa che utilizza il collage e la falsificazione come tecnica di rivolta.

Si tratta dei *culture jammers* (tra gli altri Jubal Brown, Joey Skagg, i Negativland), eredi anno duemila di Guy Debord e dei situazionisti, che

fecero proprio e svilupparono quel concetto di *détournement* utilizzato da Isidor Isou per indicare la tecnica di rovesciamento di elementi strutturati.

Nel 1954 l'Internazionale Lettrista metteva in mostra alla Galerie Double Doute prima e alla Galerie Du Passage poi, forme di poliscrittura realizzata attraverso il collage e chiamate «meta-grafia», successivamente i situazionisti elaboravano fumetti modificando le immagini ma lasciando inalterati i testi, facevano decollage di carte colorate (Jorn) e scrivevano libri di scrittura *détournée* a quattro mani (Debord e Jorn) come *Fin del Copelague* (1957) e *Memoires* (1959).

Insieme a concetti fondamentali come quello di *derive*, di tempo libero e di psicogeografia, il *détournement*, che Debord ne *La Société du*



*Spectacle* definisce «il linguaggio fluido dell'anti-ideologia», ha finito per influenzare in modo profondo la ricerca artistica successiva: gli stessi situazionisti erano d'altronde consapevoli di essere portatori di idee troppo rivoluzionarie per essere recepite dai loro contemporanei. 30 anni dopo le stesse pratiche riappaiono, trasformate però da un interesse più nettamente politico, determinato da fattori storici differenti.

Innanzitutto l'attivismo di gruppi come quello delle Guerrilla Girls, che utilizzavano manifesti e volantini con una grafica rigorosa per denunciare l'assenza femminile da mostre e collezioni ha lasciato un segno, così come l'impegno delle artiste femministe, capace di individuare nelle strutture sociali, già negli anni 70, un possibile campo di innovazione formale. Il linguaggio sviluppato da artiste come Barbara Kruger e Jenny Holzer e la concezione dell'arte come strumento di liberazione dell'uomo coltivato da Joseph Beuys, sono stati ulteriori passaggi fondamentali. Quindi l'avvento di internet, che ha finalmente offerto un luogo d'incontro e di scambio veloce e planetario, libero dalle regole imposte dal sistema artistico dove, comunque, si erano sviluppate le ricerche antagoniste precedenti. Infine l'affermazione definitiva di un «impero dei segni» in cui, sempre più prepotentemente, la moltiplicazione mediatica delle immagini ha sostituito la realtà con il suo simulacro, anche attraverso l'assimilazione di forme artistiche distinte. L'industria pubblicitaria si alimenta infatti di linguaggi nati in contesti e con finalità differenti: gli slogan utilizzati durante gli anni 60 e 70 sono già stati trasformati brillantemente nella nuova ideologia del prodotto e allora non stupisce pensare al celeberrimo *Just do It* come erede diretto dell'invocata *Immaginazione al potere*.

In questo ampio spettro di ricerche artistiche, sono molte le forme di «interferenza culturale»:

si passa dalla critica attuata con strumenti sostanzialmente estetici che resta all'interno di un sistema artistico, all'utilizzo di questi strumenti per l'edificazione di una società con regole, anche economiche, diverse. Esempi: l'installazione *Fat and Low* di Masata Nakamura all'ultima Biennale di Venezia, trasformava il logo dei loghi, il doppio arco della m di Mc Donald's, in un ambiente circolare, sinistro e claustrofobico mentre il gruppo italiano Mala Arti Visive si confonde con sembianze sempre diverse nel paesaggio delle merci: autoritratti sotto forma di Simpson oppure scatole di colori confuse tra i prodotti Ikea, sono le incursioni più recenti. Se Art Club 2000, sei ex studenti della Cooper Union di New York, ha parodiato, in una serie di fotografie, campagne pubblicitarie che impongono l'uniformità del gusto (Gap), David Avalos, Louis Hock e Elisabeth Sisco hanno sviluppato il progetto *Welcome to America's finest tourist Plantation*, durante il Super Bowl di San Diego. I tre artisti hanno invaso le strade e gli autobus della città con poster dalla grafica seducente: una serrata campagna pubblicitaria per rendere note le condizioni in cui sono costretti a vivere gli immigrati senza permesso di soggiorno. I Reclaim the Streets, invece, gruppo cresciuto durante gli anni 90 in Gb, partendo dal desiderio di riappropriarsi fisicamente del suolo pubblico, ha organizzato street-parties di contestazione diventati un fenomeno planetario.

Mentre infatti le prime feste-proteste erano organizzate a Londra da un gruppo di attivisti che riuscivano a convogliare nel luogo preposto e tenuto segretissimo, migliaia di persone attraverso percorsi differenti, durante il G8 di Birmingham, nel maggio '98, fu organizzato il primo street party globale: 24 città dalla Colombia, alla Finlandia all'Australia, ballavano e cantavano simultaneamente mentre i sette grandi del mondo erano costretti a lasciare Birmingham per evitare il frastuono. I danesi Superflex, poi, portano avanti le proprie attività come una marcia di liberazione dall'industria del consumo. La S arancione di Superflex viene stampata come contromarchio sui molteplici progetti sviluppati: da un'etichetta discografica - Superflex Music - alla coltivazione di «biogas» in Tanzania, in un vitale intreccio di attivismo artistico, capitalismo etico e sviluppo di nuove tecnologie biologiche. In questa direzione non si può tralasciare l'Atelier Van Lieshout, che sotto la guida dell'omonimo fondatore è arrivato a costruire una città all'interno di Rotterdam: due ettari di territorio autarchico costruiti interamente dagli abitanti-membri. Nella *AVL Ville* si mangiano i prodotti della «fattoria mobile» che coltiva piante e alleva animali sufficienti anche per il ristorante. E si conierà una moneta.

Alias n°32 - 25 agosto 2001

## URLA IN FAVORE DI GUY: GALLIZIO, SIMONDO, RUMNEY...

# Io, situazionista espulso vi racconto Guy Debord

di Monica Repetto

**L**a ricerca di alcune complicità, magari effimere. Ecco il magico «momento situazionista»: cercare altri sentimenti, al di là e al di qua del bene e del male, del simpatico e dell'antipatico, dell'individuo e della comunità. Non un partito, ma un mobile «partito preso delle cose». Facile rompere, litigare, espellere. E allora vediamo alcuni «amici ex amici» di Debord cosa hanno poi pensato di lui...

### ESPULSIONE MON AMOUR

C'era un'amicizia assai stretta, eppure questo non ha impedito le espulsioni. I due pittori che io chiamo i predecessori, Dufrene e Wolman furono esclusi in modo brutta-

le. Mi domando se Dufrene si sia mai ripreso. Mi ricordo di avere incontrato Debord poco dopo a Parigi, e mi disse: «sai ho incontrato Dufrene per strada, gli ho detto ciao, a partire da oggi non ti rivolgerò mai più la parola». Dufrene, che considerava Debord come il suo migliore amico, è rimasto assai male. Wolman che era stato il delegato letrista mandato in avanscoperta ad Alba per il congresso del '56 fu escluso subito dopo. Lui anche l'ha presa male, credo per tutta la vita. È che non eri soltanto escluso dall'amicizia di Debord, ma anche da un gruppo di amici stretti. Io fui escluso per primo. Ma Debord aveva un'impazienza, lui ha preso una direzione e tutti noi esclusi un'altra, ma abbiamo continuato. Non è certo perché uno è scomunicato che cambia camicia. Sono critico nei confronti di Guy

ma lo rispetto moltissimo e lo tengo in altissima stima. Comunque, senza animosità, devo dire che progressivamente Debord si è circondato di gente di mediocrità crescente, doveva essere molto meno sicuro di sé di quanto non appaia negli scritti. È un po' crudele questo, ma non voglio togliere niente a quello che ha fatto Debord, che è grandissimo. [Ralph Rumney]

### GOOD DEPRESSION

Dall'I.S. sono stati espulsi tutti, compreso Debord che si è sparato. Perché c'era una contraddizione in Debord tra la realtà e la virtù rivoluzionaria. Ora la realtà rivoluzionaria è scarsamente virtuosa. È compromessa, come l'arte. Non c'è l'arte pura, esiste solo un'arte sporca. E anche la realtà rivoluzionaria è fortemente sporca. Ma se dentro di te si è incarnata la realtà

rivoluzionaria di Saint-Just, non c'è nessuno in grado di rispondere a questa virtù, a questa statua neoclassica col berretto, le tette alte il popolo greco. Non voglio dire che l'I.S. non sia stata una cosa interessante. Ma molte cose interessanti non sono state sviluppate, perché quasi tutto quello che c'è: la *dérive*, il *detournement*, l'*urbanesimo unitario*, etc. sono faccende pre-situazioniste, che poi sono finite in una specie di retorica dittatoria. Non riesco a leggere queste raccolte situazioniste, mi annoio, le trovo deprimenti e io sono già tendenzialmente depresso. [Piero Simondo]

### NON SENTIVA I SAPORI

Debord veniva ospite qui ad Alba in casa nostra. Mentre Asger



Jorn apprezzava moltissimo i piaceri del vino e della cucina, Debord continuava sempre a parlare parlare, sembrava mangiasse senza neppure sentire i sapori. Sai come si dice da noi, *scaffava le mosche*, schiaffeggiava le mosche!

[Piergiorgio Gallizio]

#### L'IRONIA DI DEBORD

Io dicevo che ciascuno di noi avrebbe dovuto farsi fare delle foto segnaletiche come quelle degli archivi di polizia e poi scrivere una definizione di se stesso sotto. Era un'idea attorno al tavolo a Cosio d'Arroscia, a me piaceva e piace ancora, ma su come realizzarla si doveva essere tutti d'accordo. Avendo avuto l'idea ho fornito le mie foto, perché non era ancora chiaro se ciascuno avrebbe dovuto definirsi da solo o farsi definire da qualcun altro. Su questo si arenò la discussione. E queste foto sono rimaste così...Ironicamente Guy le usò poi nel primo numero della rivista dell'I.S., per rendere pubblica la mia esclusione. [Ralph Rumney]

#### NO ALLA FANTASCENZA

L'I.S. è sorpassata, ma questo anche Debord lo sapeva. Quando nel '72 con Gianfranco Sanguinetti ha scritto *La véritable scission dans l'Internationale* ha detto che toccava ad altri far meglio dopo, ebbene da quel momento, secondo me, nei suoi scritti c'è un pessimismo crescente. La vita è andata più svelta del suo pensiero. Il mondo è cambiato e sta cambiando. Io avevo cercato all'epoca di interessare il gruppo ad una certa fantascienza Usa degli anni '40 e '50 che Guy e gli altri consideravano una fesseria.

[Ralph Rumney]

#### LA PRASSI SITUAZIONISTA

Se si passa la volgarità, era una prassi del cazzo. Perché la prassi situazionista è basata sulla creazione di situazioni momentanee. Quindi o l'I.S. è una base di potere assoluta, fondata sulla convinzione che la realtà si potesse costruire creando-

#### GUY REPUBBLICANO

Dopo il Congresso degli artisti liberi del '56 sono andato a Parigi per vedere cosa succedeva. Jorn viveva in un piccolissimo studio con 4 figli e la moglie. Allora io dormivo da Guy Debord che stava in un vicolo dietro rue St.Martin. Per rilanciare l'idea di fare un secondo numero della rivista *Eristica*, ma noi non avevamo i mezzi, allora Jorn, che era quello che aveva il maggior numero di contatti, aveva organizzato con il suo gallerista a Bruxelles una mostra dove dovevamo riuscire a vendere qualcosa. Era stata decisa la partenza e dovevamo trovarci alla Gare du Nord per prendere il treno per Bruxelles, io ero con Debord, siamo arrivati alla stazione e Jorn non c'era. Io ho detto a Debord, guarda che sicuramente Jorn è sul treno che dorme. Guy dice, no, l'appuntamento era qui «la virtù repubblicana!», allora il treno per Bruxelles parte, con Jorn a bordo naturalmente. Noi invece rimaniamo inchiodati lì fino alla partenza del secondo treno, e visto che Jorn non si era presentato neppure allora Debord decise di andare via. Questo è l'*affaire* di Bruxelles. Così Jorn e Ralph Rumney si sono incontrati a Bruxelles, e io e Debord e la Michèle siamo rimasti a Parigi.

[Piero Simondo]

la momento per momento, ma senza nessun vincolo. Non si poteva pensare che la prassi situazionista avesse a che fare con l'happening, che era considerata arte degenerata. Non potrebbe neppure avere niente a che fare con l'installazione. La prassi situazionista non poteva essere questo o que-

st'altro. Si definisce contro. Insomma non si può chiedere una definizione del situazionismo positiva, perché la prassi situazionista era contro.

[Piero Simondo]

Alias n°32 - 25 agosto 2001

## DEBORD: GERONIMO CYBERPUNK

di Roberto Silvestri

**G**uy Debord, scrittore, cineasta, rivoluzionario, «uno dei grandi agitatori del secolo», secondo Sollers e le euro-polizie, l'astro rosso del paradosso e della provocazione, nato a Parigi, liceo a Cannes, viaggiatore indecifrabile e imbattibile asso del grande gioco antagonista, si è suicidato il 30 novembre 1994 nel villaggio di Champot (Auvergne). Non si può capire il *maggio*, e nemmeno la guerra a questo G8 senza aver un po' fantasticato sull'Internazionale Situazionista, e tutt'ora la sinistra che anaspa non può trovar equilibrio teorico e pace dei sensi senza fare i conti con il marxismo anti dogma alla «Karl, alla Groucho e alla zengakuren» di Debord e con il 'marxismo avanzato' dei consigli, da Mulele a Solidarnosc. Mishima, necrofilo, si suicidò nello spettacolo, hara-kiri e tv, requiem al rito imperiale svanito. Debord, il costruttore di situazioni collettive «contro lo spettacolo», e la rappresentazione e a favore del vivere «in altro modo ancora», si suicidò, fuori dalla ribalta (come nel 'fuori-campo' aveva sempre vissuto e operato) per il motivo opposto. L'uomo 'più libero che abbia mai conosciuto' aveva vissuto ovunque 'tranne che tra gli intellettuali della sua epoca'. Ancora uno sforzo, mondo, per essere davvero rivoluzionario e desiderante, non schiavo del bisogno. Non si può essere solo teorici e agitatori, polemisti e *movidari*, oggi, ma almeno anche un po' cineasti se il nemico ma-

neggia mafie e tv come colt...Che «società dello spettacolo» sia diventato un cliché, un ovvio modo per rappresentare l'inquietudine post-moderna, doveva turbare non poco chi, 35 anni prima, aveva sintetizzato in quel libro incendiario e mai mistico *La société du spectacle* ('67), e nei 7 magnifici film che Venezia scodellerà, l'analisi della doppia alienazione che vive il moderno (non solo aver scambiato l'essere con l'avere, ma aver anche perduto l'avere per l'apparire) e soprattutto una chiamata alle armi della critica al vivere sociale e all'abitare contemporaneo, non disgiunta da una strategia di lotta finalmente adeguata alla complessità del capitalismo avanzato nelle società miserabilmente opulente. Né Urss, né Castro né Mao né alcuna 'dottrina del lavoro coatto' nel suo orizzonte d'azione. Leggere i suoi testi: *La véritable scission dans l'Internationale* ('72), *Ouvre cinématographiques complètes, 1952-1958* ('78); *Considération sur l'assassinat de Gérard Lebovici* ('85); *Commentaires sur La Société du spectacle* ('88); *Panegyrique tomo 1* ('89), *In girum imus nocte et consumimur igni* ('90); *Cette mauvaise réputation...* ('93); *Panegyrique tomo 2* ('97); *Correspondance tomo 1* (2000); *Correspondance tomo 2* (2001), e *Il gioco della guerra*, scritto assieme a una giocatrice ancor più eccellente di lui, Alice Becker-Ho (ed. Lebovici, '87).



Alias n°32  
25 agosto 2001

## LO SPETTACOLO? LA DITTATURA DELL'ECONOMIA

di Roberto Silvestri

**P**er *Alias* la Mostra di Venezia che apre il 28 è sotto il segno dell'«evento Guy Debord», la retrospettiva curata da Enrico Ghezzi e Roberto Turigliatto che rimette in circolo il più maledetto dei cineasti del secolo, visto che continua a funzionare da macchina destabilizzante non demodé, a 7 anni dal suo suicidio. Genova docet. Il terzo cartellone di Alberto Barbera si annuncia rigoglioso di film e proposte eccellenti, e altri appuntamenti saranno indimenticabili, dall'omaggio a Munk, il maestro di Polanski, alla «prima» di John Carpenter, invitato nel posto giusto, finalmente al «G8 degli artisti indocili». Senza dimenticare ciò che alla retrospettiva Debord si collega. A Huey P. Newton *Story*, la biografia tv della Pbs di Spike Lee sul leader delle Panter Nere, o le opere dei nostri post-situazionisti «odiati o ignorati» Alberto Grifi, Tonino De Bernardi, Gianikian e Ricci Lucchi. O l'attesissimo «film di Genova», materiali sul big party contro questa globalizzazione che, ci saranno o meno, avrà Barbera o meno l'appoggio per non cedere a diktat censori, restano sempre il



controcampo *stracult* che osserverà e giudicherà il senso di un appuntamento culturale *alto*. Di una Mostra che deve decidere se avere un'anima, costruire un «clima giusto», essere rosselliniana e che cioè vuol rendere omaggio alla bellezza di un piano sequenza non per la «cosa» inquadrata ma

per la forza etica dello sguardo contro...O micidiale pezzo della «società dello spettacolo», che non è moralistico piagnisteo su «la politica-spettacolo», né teoria dei mass-media, ma teoria critica della società contemporanea e delle sue efficienti mafie. Non tutti si sono sottomessi alla tirannia, c'è

parecchia gente che non vede l'ora di riprendersi la vita, di saltare sulla testa dei re e dei loro succedanei. La seconda e terza parte dello *speciale cinema* (dedicato a Jack Lemmon e al nostro collaboratore Renato Della Valle, morto all'improvviso, mentre la sua generazione dimostrava sulla

piazza di che pasta è fatta) è sull'immaginario *spettro* del cinema digitale e sullo *spettro* del cinema italiano di genere, assassinato, che risorge come zombie e trama vendette...

Alias n°32 - 25 agosto 2001



# DEBORD A VENEZIA



## HURLEMENTS EN FAVEUR DE SADE

60', 1952 (Films Lettristes)  
Primo lungometraggio, concepito a Cannes, in clima da Internazionale Lettrista. Il film deve a Isou la priorità data al montaggio *discrepante*, che disgiunge sistematicamente suono e immagine, orecchio e occhio, come la nascente *nouvelle vague* (Truffaut in particolare) non sempre farà, mentre più radicale e «discrepante» sembrerà a Debord *Hiroshima mon amour* di Resnais. L'opera prima, presentata a Parigi nel cineclub Avant-Garde 52, il 30 giugno 1952 (il proiettore sarà spento dopo 20', tra gli strepiti della sala), è del tutto priva di immagini. 20' di testo, le voci off di Gil Wolman, Isidore Isou e Guy Debord, proiettate a schermo bianco, mentre a schermo nero va il silenzio, come nei 24' finali. È l'anno di 4'33" di John Cage: il pianista siede davanti allo strumento ma non suona. Gil Wolman nella «colonna sonora» ricorda la cronologia aurea del cinema: «1902-Viaggio sulla luna. 1920-Il gabinetto del dottor Caligari. 1924-Entr'acte. 1926-La corazzata Potemkin. 1928-Un cane andaluso. 1931-Luc della città. Nascita di Guy Debord. 1951-Trattato di bava e di eternità di Isidore Isou. 1952 L'anticoncerto di Wolman. *Urla in favore di Sade*». Poi Isou dichiara: «Prima della proiezione Guy-Ernest Debord sale sul palco e introduce: «Non c'è film, il cinema è morto. Se volete passiamo al dibattito». Poi Wolman propone di «costruire una scienza delle situazioni, utilizzando psicologia, statistica, urbanismo e morale. Meta? La creazione cosciente di situazioni». È di Debord l'happy end: «Bambini perduti viviamo le nostre avventure incomplete». Film erotico, si dirà presentandolo una seconda volta, ma «l'erotismo deve essere in sala». E Sade? È Ernest Sade, controtenore, residente in rue Nicolas Flamel, Paris...

## SUR LE PASSAGE DE QUELQUES PERSONNES À TRAVERS UNE ASSEZ COURTE UNITÉ DE TEMPS

1959 (Dansk-Fransk Experimentalfilmkompagni)  
«Nessuno conti sul futuro. Non sarà

possibile essere insieme più tardi e altrove che qui. Non ci sarà mai libertà più grande». Più autobiografico questo film sulla malinconia, sull'irruzione del soggetto nel tempo, come scrive Thierry Jousse in *Magazine littéraire* (giugno 2001), monografico su Debord. Se l'urbanesimo, la *deriva*, la costruzione di situazioni esprimono una passione per lo spazio centrale negli anni lettristi, è il cinema che si incaricherà di accompagnare la passione per il tempo che domina le opere più tarde, *Panegyrique* o *In girum*.

## CRITIQUES DE LA SEPARATION

35mm bianco e nero. Cast tecnico: André Mrugalski, Chantal Delattre, Bernard Davidson, Claude Brabant, Bernard Largemains. Con Caroline Rittner, Odile Geoffroy, Michèle Machot-Brehat. 1961 (Dansk-Fransk Experimentalfilmkompagni)  
«Lo spettacolo è l'epoca nella quale una certa gioventù s'è ritrovata». Dieci giorni di riprese tra il settembre e l'ottobre del 1960, tra i finanziatori Asger Jorn. Set un caffè alla moda in rue des Bernardins (Paris V) e la casa di Robert Lachenay, a Andeville, presso Méru dans l'Oise. Il film è meno autobiografico, più teoricamente affine all'Internazionale Situazionista.

## LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE

di Guy Debord. Fotografia: Antonis Georgakis. Fonica: Antoine Bonfanti. Montaggio: Martine Barraqué, 1973 (Simar Films)  
Film di montaggio, cinque settimane di lavoro. Una voce monocorde, neutra, off, registrata non troppo professionalmente da Debord in casa, che legge un testo enigmatico (citazioni da Machiavelli, Clausewitz, Marx, Pouget, Tocqueville) sulle immagini, materiale d'archivio, cirri egizi, spot, film industriali, nudi da *Playboy* e *Lui*, ritratti di Marx e Bakunin; oppure sugli spezzoni dei film adorati da Debord (era fisso alla Cineteca di Langlois): *Johnny Guitar* di Nick Ray, *Mr. Arkadin* di Welles, *Shanghai Gesture* di Von Sternberg, *Rio Grande* di Ford... Ma anche foto «intime» di Debord, Alice Becker-Ho, Asger Jorn e «enrages» del mag-

gio parigino. Musica barocca di Michel Corrette. Direttore di produzione è Christian Lentrelien. Gianfranco Sangunetti e Jean-Jacques Raspaud assistenti alla regia. Prima l'1 maggio 1974, Studio Git-le Coeur, 12. Parigi.

## RÉFUTATION DE TOUS LES JUGEMENTS, TANT ÉLOGIEUX QU'HOSTILES, QUI ONT ÉTÉ JUSU'ICI PORTÉS SUR LE FILM «LA SOCIÉTÉ DU SPECTACLE»

20' in bianco e nero. Montaggio: Martine Barraqué, Paul Griboff. Missaggio: Paul Bertauld, 1975 (Simar Films)  
Composto unicamente di *détournement*, spiazamenti da classici hollywoodiani, film industriali, spot, cinegiornali. Apre una citazione di Chateaubriand: «C'è bisogno, a volte, di usare il disprezzo con parsimonia, a causa del gran numero di bisognosi». Il testo di Debord (scritto in Auvergne) è per critici che non hanno compreso *La società dello spettacolo*, e contro la sinistra che, dopo il 1972, si è unita attorno al «programma comune di governo». Barraqué è in moviola con Truffaut (*Gli anni in tasca*) ma figura nei generici. A 43 anni Debord comincia a pagare i suoi eccessi alcoolici sotto forma di insonnia, vertigini, gotta.

## IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR

105'. Bianco e nero. Montaggio: Stéphanie Granel. André Mrugalski capo operatore. Musica: Couperin, Art Blakey («Whisper Not»). 1978 (Simar Films)  
Considerato il suo capolavoro. Contiene scene girate, a Venezia, nell'inverno '77. Poi frammenti di classici del cinema, didascalie, le foto intime, sue e del gruppo di amici stretti del momento, Alice Becker-Ho, Eliane Papai, Donald Nicholson-

Smith. Più «moralista disperato» che rivoluzionario, commenta il biografo Christophe Boursellier. «Ecco un film dove io non dico che verità sulle immagini che, tutte, sono insignificanti o false... Non voglio conservare nulla del linguaggio di questa arte, se non forse il controcampo del solo mondo che il cinema vede e un travelling sulle idee passeggiere di un tempo...Ho meritato l'odio universale della società del mio tempo, ma ho osservato che è ancora nel cinema che ho sollevato l'indignazione più perfetta e più unanime». *Giriamo nella notte...* riprende l'estetica di *Sul passaggio*... Debord litiga dopo tre giorni sui vaporettoni con Mrugalski e se ne va. A 10 anni dal Maggio commenta: «Mi sono dedicato al rovesciamento di questa società e ho agito di conseguenza. E da allora non ho cambiato avviso come altri più e più volte con il mutar dei tempi. Sono piuttosto i tempi cambiati secondo le mie opinioni...». È l'ultimo film, ma nel '78 uscirà il volume *Opere cinematografiche complete*.

## GUY DEBORD, SON ART ET SON TEMPS

Diretto con Brigitte Cornand. 1994. Canal Plus/Ina).  
Brigitte Cornand nel 1992 aveva firmato per Canal+ *Cette situation doit changer*, sull'Internazionale Situazionista, utilizzando brani da *In girum*. Debord apprezzava. I due si conoscono e realizzano questo programma. Nella primavera del 1994 Cornand riprende nel Palais-Royale le colonne di Buren. Il premontaggio è anche di Jean-Pierre Baiesi. Nessun commento, solo didascalie e l'accordeon di Lino Leonardi, a cui Debord chiede «Mistiche del testamento» di Francois Villon...Il 30 novembre, sull'imbrunire, Debord, 62 anni si tira un colpo di carabina al cuore, nella casa di campagna di Champot. Il lavoro, presentato alla stampa il 15/12/94, è trasmesso il 9 gennaio. Nelle foto Debord, Alice Becker-Ho, Jacques Baratin, Ivan Vladimirovich Chitchevlov, Gil Joseph Wolman, Asgar Jorn, Arthur Cravan, Toni Lopez Pintor.



Alias n°32 - 25 agosto 2001



# Sollers, "pour Debord"



**P**ossiamo idealmente ag-  
giungere questo film, *Une  
étrange guerre* (Una strana guerra),  
di Philippe Sollers dedicato a Guy  
Debord, ai capitoli di un suo libro  
*Théorie des Exceptions*, prezioso  
viatico di molti anni fa, un percorso  
attraverso scrittori, politici, musicis-  
ti, poeti — tutti individui estremi,  
che per i più rappresentano quella  
realtà che non avrebbe mai dovuto  
aver luogo, e che invece sono ecce-  
zione grandissima che non confer-  
ma nessuna regola, ma solo effra-  
zione, violenza, scandalo.

Anche questo bellissimo film —  
che *Filmcritica* ha presentato a Ro-  
ma qualche giorno all'ambasciata  
di Francia — tra realtà e memoria,  
tra appunti colti via come un tac-  
cuino di viaggio nella metro di Pari-  
gi, e gli scritti, le annotazioni di De-  
bord, quanto mai attuali, nelle pole-  
miche vive di allora, nella spettaco-  
larizzazione che ci fa tutti vuoti  
spettatori dell'oggi, è effrazione,  
violenza, scandalo.

EDOARDO BRUNO \*

Sollers ha saputo cogliere lo spi-  
rito del tempo, la forte umanità di  
un poeta politico, l'impegno di un  
rivoluzionario ormai classico e la  
solitudine che lo porterà al suicidio.

Debord ha 9 anni nel '40, la sua  
educazione risente il peso della fa-  
miglia benestante, travolta dal  
crack del '29. La Francia del dopoguerra,  
la voglia di libertà, la rottura  
con le convenzioni appartengono  
alla sua preistoria, come gli anni  
della normalizzazione, della rottura  
dei legami politici. Sui muri come  
antichi graffiti si legge «Ne travail-  
lez jamais»; nasce l'Internazionale  
Lettrista, con nuove forme in politi-  
ca, cinema, arte; nascono le imma-  
gini nere di *Hurlements en faveur de  
Sade* (1952), film di quasi solo co-  
lonna sonora, che definiscono la  
sua presenza estrema per un cine-  
ma che travolge il suo stesso lin-  
guaggio. «La vita individuale non ha  
storia, dice, la separatezza resta  
senza lingua, senza espressione,  
senza legami a profitto della falsa  
memoria, del non memorabile»; le  
parole di Debord muovono lo spiri-

to ribelle, danno luce al '68, «dove il  
sogno diventa realtà».

Come in *Fortini cane* Jean Marie  
Straub e Daniele Huillet mettono in  
scena Fortini mentre legge alcune  
pagine di Pavese, in questo film Sol-  
lers legge in primo piano *I commentari  
alla società dello spettacolo* e  
mettendo in scena se stesso, si fa  
nella parola immagine. La Senna,  
Parigi, l'Italia, la Spagna; la casa iso-  
lata in campagna, le tappe di un er-  
ratico esilio; e ancora: le immagini  
di Venezia, dell'Arsenale, colte in  
un raro film di Debord dal titolo mi-  
sterioso *In girum imus nocte et con-  
simimur igni* e poi nel '94, improvvi-  
sa, la morte a 62 anni. L'ultima im-  
magine che il film presenta, a colori,  
è una fotografia scattata a Debord  
di fronte a San Giorgio a Venezia, in  
un ristorante all'aperto, tra bottiglie  
di vino, in una luminosa giornata di  
sole. Film politico, almeno quello  
che noi definiamo poetico/politico,  
come un canto di Majakovski o di  
Vertov, concreti, materiali per un  
dopostoria.

\* Direttore di *Filmcritica*

Il Manifesto — 6 ottobre 2001

## SITUAZIONISTI, UN'ANTOLOGIA DI LIPPOLIS

di Gabriele Mastrigli

«Si sa che i situazionisti, per comin-  
ciare, volevano almeno costruire  
delle città, l'ambiente favorevole al-  
l'illimitato dispiegarsi di nuove pas-  
sioni. Ma naturalmente non era faci-  
le; così ci siamo ritrovati a fare mol-  
to di più». Nel 1972, mentre Guy  
Debord sancisce l'autoscioglimento  
dell'Internazionale Situazionista, a  
St. Louis nel Missouri le cariche della  
dinamite abbattano l'unità d'abi-  
tazione di Pruitt-Igoe, progettata se-  
condo i più scrupolosi ma fallimen-  
tari canoni modernisti da Minoru  
Yamasaki all'inizio degli anni cin-  
quanta. Con questo doppio evento  
si chiude un ventennio tra i più cru-  
ciali della storia dell'architettura e  
della città moderna. Da una parte,  
simbolicamente, il capolinea del ra-  
zionalismo freddo e alienante, del-  
l'era della macchina e della residen-

za anonima e omologante. Dall'al-  
tra, l'eutanasia di un movimento  
che è costretto a chiudere il suo ci-  
clo, come ricorda lo stesso Debord,  
proprio perché di situazionisti il  
mondo si stava ormai riempiendo,  
rendendo così inutile l'esistenza di  
una avanguardia.

La storia di questo ventennio attra-  
verso le vicende dell'Internazionale  
Situazionista, dalle prime esperien-  
ze Lettriste di Debord e Wolfman al  
Movimento Internazionale per un  
Bauhaus Immaginario del danese  
Asger Jorn; dalla teorizzazione del-  
l'urbanismo unitario con il progetto  
di New Babylon dell'olandese Con-  
stant sino alla svolta degli anni ses-  
santa, in cui l'IS si concentra sull'a-  
nalisi e la contestazione della «so-  
cietà dello spettacolo», viene oggi ri-  
percorsa nella breve ma agile anto-  
logia, raccolta da Leonardo Lippolis  
per Testo&Immagine: **Urbanismo**

umanitario (pp. 95, euro 12,39).  
Concepita come complemento del  
volume su Constant, uscito per gli  
stessi tipi un anno fa, l'antologia ri-  
percorre le tappe della ricerca della  
città dell'*homo ludens*, sogno di un  
modo di vivere appassionante e al-  
ternativo all'«idea borghese della fe-  
licità». La città organizzata sul «libe-  
ro gioco delle passioni umane» de-  
scritto da Fourier, avrebbe ribaltato,  
secondo i Situazionisti, l'oggettività  
delle funzioni economiche sancite  
dalla carta di Atene (lavorare, abita-  
re, circolare, consumare il tempo li-  
bero) in soggettività dei desideri  
umani. Il lavoro sarebbe stato aboli-  
to (perché svolto dalle macchine) e  
sostituito da attività ludiche; il tem-  
po libero avrebbe dato piena  
espressione alle esperienze creati-  
ve; l'abitare caratterizzato dal noma-  
dismo permanente; la circolazione  
infine regolata dallo spaesamento

ludico. Sempre in bilico tra prefigu-  
razione impressionante degli scenari  
post moderni e momento di rif-  
lessione radicale sul moderno e sul  
suo compimento, il bilancio dell'IS è  
tutto, ancora una volta, nelle parole  
di Debord: «Non si sarebbe potuto,  
dicono alcuni, acquietare i situazio-  
nisti nel 1960, dando loro due o tre  
città da costruire, invece di spingerli  
agli estremi, costringendoli a scate-  
nare nel mondo la più pericolosa  
sovversione che si sia mai vista? Ma  
altri ribatteranno di certo che le con-  
seguenze sarebbero state le stesse  
e che, cedendo ai situazionisti, non  
si sarebbe fatto altro che aumentare  
le loro pretese e le loro esigenze, e  
si sarebbe soltanto giunti più rapi-  
damente allo stesso risultato».

Alias — 15 aprile 2002



# UN LIBRO SU CONSTANT, ARCHITETTO SITUAZIONISTA

## L'amara vittoria di New Babylon

di Gabriele Mastrigli

**C**onstant Nieuwenhuys non ama definirsi un architetto. A quasi ottanta anni suona il cymbalon e dipinge grandi tele che raffigurano i profughi del Kosovo, i massacri del Kurdistan, i bambini del Ruanda. Il nomadismo forzato di popoli interi ha sostituito, nel suo atelier di Amsterdam, l'incredibile vitalità di *New Babylon*, il progetto di una fantastica città nomade per una nuova umanità libera dalla schiavitù del lavoro e della sedentarietà, al quale Constant (così ha sempre preferito farsi chiamare) lega il suo nome.

La riscoperta di questo padre per certi versi «involontario» dell'architettura radicale è recente. Si tratta in realtà di un recupero a ritroso, che parte dall'onni diffuso interesse per la teoria situazionista, si fa spazio nella fitta giungla di pratiche urbane di sapore anti-artistico e rivela l'utopia concreta dei grandi modelli colorati in metallo e plexiglas progettati da Constant, visione tridimensionale di un nuovo spazio sociale che doveva descrivere un'alternativa possibile alla vita quotidiana. I plastici vengono così esposti in una grande mostra del 1996 al Museu d'Art Contemporani de Barcelona curata da Libero Andreotti e Xavier Costa; Mark Wigley pubblica a Rotterdam nel 1998 il corposo *Constant's New Babylon. The Hyperarchitecture of Desire*, la facoltà di architettura di Delft organizza nel gennaio 2000 un simposio proprio su *New Babylon* e alcune grandi esperienze radicali degli anni sessanta dal titolo *The value of dreaming the city of tomorrow*. Oggi un testo sintetico e appassionato di Francesco Careri (**Constant. New Babylon, una città nomade**, testo&immagine, pp. 93, L. 24.000), dà modo di interrogarsi ancora sulla eredità architettonica del poliedrico intellettuale olandese.

Gli inizi risalgono all'immediato dopoguerra, con la fondazione del movimento CoBrA nel 1948 e i primi esperimenti di arte popolare e collettiva fondati sulle categorie del desiderio e dell'impegno sociale. Si dipingono quadri ma si agisce anche a più mani dentro ambienti architettonici. Constant è un pittore interessato all'architettura, ritenuta terreno privilegiato di incontro tra spazio e comportamento. Nel 1952 compie un viaggio a Londra dove inizia a interessarsi alla «città come costruzione e all'urbano come supporto dell'arte». Dall'anno successivo inizia a tessere una fitta trama di rapporti con i maggiori architetti olandesi del periodo. È invitato dall'amico Aldo van Eyck a partecipare alle riunioni del gruppo De 8 (i CIAM olandesi), collabora con Rietveld al modello abitativo *Idea for Living*, lavora infine su commissione di Bakema al *Monumento della ricostruzione*, una grande scultura metallica che realizza nel 1955.

Ma la data cruciale è il 1956, quando Constant arriva nella cittadina piemontese di Alba, dove il pittore Pinot Gallizio aveva allestito il proprio atelier. Qui conosce tra gli altri Guy Debord, che a Parigi aveva da poco fondato l'Internazionale Lettrista. È l'inizio di un sodalizio sincero, che darà sostanza ideologica alla straordinaria creatività dell'artista olandese. Nel 1957 egli è infatti con Debord tra i fondatori dell'Internazionale Situazionista. *New Babylon* nasce verosimilmente proprio ad Alba nel dicembre del 1956 con la visita a un accampamento di gitani allestito su un pezzo di terra di proprietà di Gallizio nei pressi della città. Colpito dal modo di abitare della comunità, antico e rivoluzionario rispetto alla stanzialità coercitiva della cultura borghese, Constant immagina per loro un accampamento nomade permanente costruito con elementi mobili sotto una tettoia. In breve quella tenda prende la forma di trame di cavi metallici sempre più fitte e complesse che avvol-

gono e sostengono enormi superfici in plexiglas colorato dall'aria insieme informale e tecnologica. Come enormi astronavi spaziali queste strutture poggiano a terra senza fondarsi, e pian piano colonizzano l'intera superficie terrestre. *New Babylon* diventa così una infinita Babele orizzontale dove un uomo nuovo, l'*Homo Ludens* di cui parlava lo storico olandese Huizinga, è libero di errare giocando con lo spazio architettonico e trasformarlo lui stesso come più gli aggrada. La città diventa così «il luogo reale dove sperimentare comportamenti alternativi e dove perdere il tempo utile per trasformarlo in tempo ludico-costruttivo».

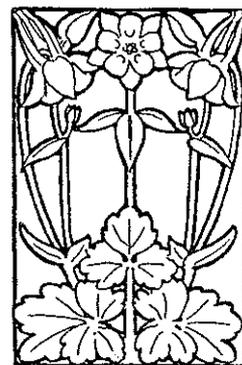
Non vi è dubbio sull'influenza di *New Babylon* nel pensiero architettonico radicale degli anni sessanta e settanta. Peter Cook ha dichiarato apertamente a Delft di essere stato letteralmente sedotto, ancora studente insieme a Michael Webb, da una conferenza di Constant all'Architectural Association di Londra, chiarendo una volta per tutte a cosa si debbano le fortune di Archigram con *Walking city*. Ma è nella generazione successiva che l'eredità di Constant prende corpo. Sono infatti gli anni in cui, negli stessi banchi della AA, si forma da una parte l'*high-tech* di Piano e Rogers, sull'esperienza di Cedric Price e la straordinaria occasione del Centre Pompidou (1969); dall'altra la razionalità visionaria di Rem Koolhaas (che conosce Constant già nel 1966), il cui debito nei confronti del pittore/architetto situazionista appare oggi a dir poco clamoroso.

Rimane un fatto. Constant continua ad essere disinteressato a tutto questo. «Hanno preso soltanto le forme senza il contenuto – sostiene – la mia era una forma per il contenuto. E del resto avevo sempre detto che *New Babylon* non sarebbe potuta essere realizzata dalla società esistente. E non sarà realizzata con le mie forme, sarà realizzata dai neobabilonesi». Ma chi sono oggi i neobabilonesi? Secondo

*Il genio olandese della "città nomade" e la sua eredità nello star system (l'high tech di Piano e Rogers, le Visioni razionali di Koolhaas)*

Constant non certo gli architetti dello *star system* internazionale, piuttosto chi si muove nei margini della città attuale, abita gli spazi di risulta, dà senso ai suoi innumerevoli *terrains vagues*. Proprio con i *Terrains vagues*, titolo e tema della serie di quadri che Constant dedica dal 1969 agli amici Lettristi, si conclude infatti la fase hyperarchitettonica del progetto *New Babylon*. Essa consegna agli storici l'intricata vicenda genealogica delle sue forme, alla città contemporanea e ai suoi abitanti una dichiarazione d'amore, un manifesto politico e un accorato appello alla libertà.

Alias n°19 – 19 maggio 2001



# GALLIZIO: LO TZIGANO INDUSTRIALE

Catalogo ben ragionato per Pinot Gallizio, situazionista "a parte"

di Francesco Poli

I cataloghi generali delle opere degli artisti sono strumenti molto importanti: permettono di conoscere analiticamente tutto il percorso di una ricerca creativa, e rappresentano un solido argine alla circolazione degli eventuali falsi. Solo raramente, però, questi cataloghi ragionati diventano anche dei veri contributi di studio dal punto di vista storico-critico. È questo il caso, invece, di **Pinot Gallizio Catalogo generale delle opere 1953-1964**, finanziato dalla Fondazione Ferrero di Alba (città natale dell'artista) e curato con ineccepibile rigore da Maria Teresa Roberto, Giorgina Bertolino e Francesca Comisso (Mazzotta, pp. 526, euro 67). Insieme alla schedatura di 1078 opere (dipinti, monotipi, lavori su carta, disegni), saggi e schede critiche inquadrano in modo quasi definitivo l'avventura di questo eccentrico e rivoluzionario artista, ancora troppo poco conosciuto.

Pinot Gallizio muore improvvisamente a sessantadue anni, all'inizio del 1964, senza avere il tempo di vedere esposto il suo lavoro alla Biennale veneziana dello stesso anno, dove è invitato con una sala personale, presentato da Maurizio Calvesi. Ma il suo riconoscimento era già avvenuto quattro anni prima allo Stedelijk Museum di Amsterdam, che gli aveva dedicato una personale. Questa mostra segna l'avvio del suo ultimo intenso periodo di ricerca come artista non più militante dell'Internazionale Situazionista, che lo aveva escluso proprio a causa di questa scelta «individualista». Del resto, per analoghi motivi, anche gli altri due principali artisti del movimento, Constant e Jorn, abbandoneranno subito dopo la militanza Tuttavia proprio in occasione dell'esclusione di Gallizio, viene pubblicata nelle edizioni dell'I. S. una sua monografia molto positiva.

La vicenda artistica di Gallizio, che nasce dall'incontro decisivo ad Alba con Asger Jorn nel 1955, ha un carattere eccezionale. Eccezionale è il modo in cui diventa artista a cinquant'anni, con un'eruzione di creatività inarrestabile. Eccezionale lo sviluppo della ricerca, che prende una direzione apparentemente eccentrica rispetto alle tendenze italiane allora dominanti non perché provinciale, ma, al contrario, immediatamente internazionale. Eccezionale, infine, la qualità dei risultati raggiunti, in pochissimi anni, in strettissima connessione con un impegno politico-ideologico totalizzante, nell'ambito del Movimento internazionale per un Bauhaus immaginista, e poi dell'I. S. Le sue ricerche sono alimentate dall'energia «dissimmetrica» determinata da un vero e proprio «anarchismo creativo», dallo slancio di emozioni vitalistiche, dalla forza dell'immaginazione estetica, dalla prefigurazione utopica di una nuova realtà quotidiana e di nuovi mondi, dalla sperimentazione di nuovi materiali e linguaggi, da uno spirito ludico e anche da una concettualità ironica e straniante.

Fino a cinquant'anni Gallizio ha investito la sua creatività in interessi di varia natura, come chimico, farmacista, esperto di piante officinali, studioso di archeologia e cultura popolare, consigliere comunale della sinistra indipendente ad Alba, difensore degli zingari. Quando si volge a una creatività «pura», lo fa come un giovane artista, nel senso di Isidore Isou, il fondatore del Lettrismo (da cui proveniva Guy Debord, leader dell'I. S.): «Noi chiamiamo Giovane, quale che sia la sua età, ogni individuo che non coincide ancora con la sua funzione, che si agita e lotta per raggiungere il centro dell'agire desiderato».

Il *Manifesto della pittura industriale* (agosto 1959) è il testo programmatico dell'artista; è uno scritto poetico prima ancora che teorico, sviluppo originale di prece-

endenti manifesti, quello di Balla e Depero *Ricostruzione futurista dell'universo*, e quelli spazialisti di Fontana. Gallizio propone un mondo trasformato in un immenso luna-park. Grazie all'uso ludico, antieconomico delle macchine verranno fabbricati tessuti fantastici, chilometri di carte stampate, colorate, case di cuoio dipinto, laccato, di metallo, di resine e cementi vibranti. Per lui, le «minoranze geniali» di un futuro popolo di artisti sono i «profeti nuovi» di un'estetica del movimento che prefigura una metamorfosi universale, con una produzione creativa che nega l'eternità e l'immortalità dell'opera, che tende alla quarta dimensione, alla poesia pura. La «pittura industriale» è, secondo lui, il primo tentativo riuscito di giocare con le macchine, e il risultato è la devalorizzazione dell'opera d'arte, attraverso un'entusiasmante operazione di inflazione della produzione creativa. Anche se, per molti versi, il *Manifesto della pittura industriale* guarda alla poetica futurista, il procedimento ludico-meccanico di Gallizio è soprattutto dadaista. All'ottimismo macchinista dei futuristi il dadaismo oppone un'idea ironica di macchina inutile, antieconomica. In questo senso *I rotoli di pittura industriale* hanno stretti punti di contatto con altre operazioni neodadaiste dello stesso periodo, vale a dire i *Méta-matics* di Tinguely e le *Linee* di Manzoni.

Nel maggio 1959 si inaugura alla Galerie Drouin di Parigi l'opera più impegnativa di Gallizio: la *Caverna dell'antimateria*, 145 metri di interno completamente ricoperti di pittura industriale, uno spazio di intensa energia organica, matrice pulsante di valori primordiali psichici, magici e mitici. Certamente Gallizio fa qui riferimento all'*Ambiente Spaziale del 1949* di Fontana, ma il risultato è molto diverso, più intensamente materico, anche se analogo è il senso straniante di una dimensione spazio-temporale

completamente *autre*.

Oltre alla pittura industriale, elaborata con le più varie tecniche (a stampaggio, pittura a olio, resine, ecc.), Gallizio sperimenta anche altri procedimenti più o meno bizzarri. Realizza la «pittura d'amblye», con esemplari che nascono per «partenogenesi» di una tela su carta; spara i colori sulla tela coperta di vinavil; frusta con vecchie fruste da carrettiera la materia pittorica; e dipinge quadri a occhi chiusi, tra cui la bellissima *Notte cieca* (1962) lunga dieci metri, ora al Centre Pompidou. Nei quadri abolisce ogni formalismo, ogni strutturazione: simmetrica e centralizzante, ogni spazialità virtuale. Tutto nasce dalla profonda densità della materia, resa attiva dall'energia gestuale, emotiva e mentale. L'incanto favolistico della sua pittura sgorga dallo spessore di questa materia stratificata, da cui le figurezioni prendono corpo sospese fra il caos informe e la leggerezza della libera immaginazione. Dal subcosciente di questa materia immaginante (le valenze surrealiste sono di derivazione Cobra), soprattutto nei grandi cicli della *Gibigianna* (1960) e della *Storia di Ipotenusa* (1961), emerge una narrazione ironica, carica di tradizione popolare, sentimentale e grottesca, priva di perturbanti tensioni esistenziali.

Più enigmatici, e legati al mistero biologico, sono invece i lavori della serie *Oggetti e spazi per un mondo peggiore* (1963), popolati da grumose forme spiraloidi abbastanza inquietanti. L'angoscia esistenziale entra infine in gioco nelle ultime opere, gli *Oggetti neri*, e nell'installazione, anch'essa tutta nera, dal lugubre titolo *Anticamera della morte*. Un addio alla vita diretto e sincero, nello stile di Pinot Gallizio.

Alias - 15 aprile 2002

# Insurrezione biologica

Contro l'invasione degli ultracorpi capitalistici, una tragica difesa del “bios”, della naturalità, sentita in tutta pienezza nella passione amorosa

di Mario Pezzella

**I**n una storia (per ora solo, immaginaria) del pensiero critico in Italia tra il 1967 e il 1977, il *Manuale di sopravvivenza* di Giorgio Cesarano occuperebbe senza dubbio un posto di rilievo. Negli scritti di Cesarano, il termine «sopravvivenza» conservava – fino a quel momento – un significato spregiativo. Sopravviveva – e non viveva veramente – chi si adeguava all'esistente e alle maschere fittizie imposte dal potere. Nel *Manuale*, senza perdere del tutto questo significato, sopravvivenza viene a indicare anche altro: «da fatica di non soccombere fisicamente», «saper attraversare il quotidiano e i suoi deserti». Se la «vera vita» non è conciliabile con quella falsa che siamo costretti a vivere (come aveva detto Adorno), la sopravvivenza è forse l'arte di resistere al «capitale fittizio», che ha invaso ogni sfera della soggettività e del quotidiano. Questo concetto è senza dubbio il più importante del libro. Parallelo, per certi versi, alla «società dello spettacolo» di Debord, il capitale fittizio non si limita più a produrre beni e merci di consumo, ma crea ordini simbolici, modella la soggettività e i corpi. Con la diffusione del «credito», svanisce «anche l'ultima traccia di ogni connessione con il reale processo di valorizzazione del capitale e si fissa la rappresentazione del capitale come un automa che si valorizza di per se stesso» (Marx). Il capitale fittizio porta all'estremo la natura essenziale della merce, che – fin dall'inizio – svaluta la qualità sensibile degli oggetti e dei corpi e pone l'accento sul loro «valore», sul segno che ne indica l'equivalenza astratta col denaro. Il mondo si trasforma in una foresta di segni e di simboli, la realtà diviene «il deserto del reale». Se questo è vero fin dall'inizio della produzione di merci, il capitale fittizio ne radicalizza il carattere. Da un lato il progresso dell'automazione e della tecnica non permette più di ricondurre il valore al «tempo di lavoro» necessario a produrre la merce: «Il valore perde ogni ancoraggio con alcunché di immediatamente prodotto», «il lavoro si accinge a per-

dere gli ultimi accenti di attività “umana”; dall'altro il potere del capitale si fa carico direttamente della produzione di soggettività a esso funzionali. Ogni singolo viene ora espropriato del suo corpo e delle sue qualità sensibili, come prima accadeva agli oggetti trasformati in merce: «Il punto più “alto”... del processo di valorizzazione è la *persona sociale*, negazione operativa dell'essere umano e realizzazione operante dell'essere-capitale». Per ottenere questo scopo, il capitale produce direttamente *rappresentazioni*, fascinazioni, immagini: un ordine simbolico, che si installa direttamente nella psiche e nel desiderio, distruggendone le qualità sensibili e uniche, subordinando ogni sfera del quotidiano alla fantasmagoria delle merci. Distinguere tra tempo «libero» e lavoro non ha più alcun senso. Il primo diviene il luogo privilegiato di produzione del fittizio: «Ciascuno, nella cerchia, è parlato. Detto. Descritto. In presenza o in assenza. Sempre in un sottoso terrore»; «Crollano a perdifiato quinte, scenari; si eviscerano i sogni e le memorie più segrete; e doppi fondi, cellette, scantinati, passaggi segreti, cantine, soffitte, cessi... angoli di giardini, forre, cespugli, dune, tutto è come da una potenza centripeta risucchiato sul posto, violentemente convocato, strappato alla memoria, dissacrato, disvelato, estirpato dall'unicità, dall'angosciosa prelibatezza garantita dall'unicità, e qui *pubblicato*, rovinosamente, impunemente».

Il predominio del capitale fittizio e delle sue tecniche espropria l'uomo delle qualità che sembravano più di tutto inalienabili: il senso vivo della sua corporeità e la singolarità elementare che a essa si lega. Per Cesarano – che anticipa alcune recenti riflessioni sulla bioetica – entra così in questione la stessa vita biologica della specie, svaloriata e ridotta a puro strumento di riproduzione del capitale. Non soltanto nella sua attività lavorativa, ma nella sua stessa nuda fisicità, l'uomo è ora ridotto a funzione e minacciato di sparizione. La pratica politica – in cui Cesarano ha creduto – avrebbe dovuto non solo ribaltare i rapporti di forza tra le classi, ma salvare la stessa sopravvivenza della vita: «In questo senso

la rivoluzione è *biologica*. In questo senso ha il compito di affermare la vita, il *bios*, la naturalità dell'essere, al di là della segregazione nella dimensione animale e “meccanica” del *bios*. È per questo che la seconda parte del libro si intitola «L'insurrezione erotica». Se il dominio riguarda ora anche l'ordine simbolico che articola corporeità, desideri, immaginazione, non è più possibile riservare queste sfere al «privato» o rimandare il loro mutamento a un secondo tempo, dopo il cambiamento del modo di produzione e della struttura economica.

In alcune parti del libro, Cesarano contrappone *ogni* ordine simbolico concepibile (dunque non solo quello del capitale fittizio) a una «natura», libera, incontaminata, ma anche indifferenziata. D'altra parte, il simbolico è invece esso stesso terreno di un conflitto, attraversato da sogni, saperi, pratiche divergenti. Dove altro trovare il germe di una soggettività alternativa, se non portando all'estremo queste contraddizioni? «Non potrà trattarsi di un ritorno dell'uomo alla natura... Ciò che spetta all'uomo è la conquista di sé nella natura, della sua collocazione coerente nel processo naturale». Non si tratterebbe allora di opporre la natura al simbolico, ma di articolare un rapporto liberato tra i due termini.

La visione di Cesarano è comunque tragica e complessa, ben diversa da quelle apologie ingenuo del «desiderio», diffuse in alcune frange del movimento degli anni settanta. Certo, la famiglia viene sottoposta a una critica radicale: ma il desiderio – nel suo essere attuale – non costituisce un'alternativa immediata, non può esserlo, sottomesso com'è alle perversioni e alle deviazioni imposte dai simulacri del capitale fittizio. Di qui procede la critica che Cesarano rivolge a Cooper e al concetto di trasgressione in Bataille. Nel regime attuale del capitale, l'eroticismo è articolato dal suo ordine simbolico, svuotato del suo carattere eversivo, mezzo di costruzione al consumo. E tuttavia in esso sopravvive una scintilla elementare di rivolta. Non nella sua immediatezza, o nella sessualità liberata e denudata fino al parossismo; ma quando si immerge nella peripezia e nel dolore della

passione. È vero che questa non è destinata alla felicità; è vero che l'amante si illude sull'essere dell'altro, inseguendo immagini di specchi che si rompono; è vero che essa si conclude spesso nella sconfitta e nell'odio reciproco. E tuttavia, chi riesca a compiere questa estrema peripezia incontrerà qualcosa che nonostante tutto trascende la sua esistenza dominata: «Se è vero che due amanti giacciono l'uno con l'altro come due amuleti, o due figure di un gioco tetro, è però vero che essi solo trattengono... il sogno di una cosa che è al di là della consuetudine in cui giacciono, il progetto d'essere che effettivamente è la loro sola ragione d'esistere». Nell'amore, e perfino nell'angoscia che segue al suo fallimento, vibra la tensione a trascendere la situazione esistente e il narcisismo edonistico, secondo cui viene costruita la «personalità» funzionale al capitale fittizio. L'amore è un tentativo embrionale di essere in comune, con l'altro: come tale può portare al sovvertimento della propria maschera sociale. Per questo – e non tanto perché trasgredisca leggi o istituzioni – può essere socialmente avvertito come inopportuno, ridicolo, pericoloso. Questo progetto di essere in comune entra però in contraddizione con la chiusura entro di sé imposta dalla società dello spettacolo e con la sua costruzione narcisista della personalità. La passione diviene l'esperienza estrema di una contraddizione. Perciò il desiderio di felicità nato con l'amore nell'ambito individuale – anche nel suo fallimento – non può rimanere limitato ad esso: «È in questo che si rivela il contenuto radicale, manifestamente trascendente, della passione amorosa: nella necessità palese di trasformare il mondo per poter riuscire ad essere. Al contempo, qui cade la sua spinta: *nell'apparente absurdità di questo desiderio*. Nonostante

ogni successivo fallimento e ripiegamento, in questa connessione tra aspirazione individuale alla felicità e necessità di combattere l'ordine simbolico del capitale fittizio, Cesarano identifica il nucleo centrale di un pensiero critico: «La "contestazione" nella sua protoglobalità spaccava dall'intestino coesione e cogenza del mondo fittizio», abbandonando molte pratiche politiche tradizionali e inventandone di nuove, capaci di opporsi al potere spettacolare e simbolico che aveva di fronte.

Le riflessioni di Cesarano sul concetto di rivolta e sui movimenti di massa restano parallele a quelle sulla passione e sulla sua intensità puntuale. La rivolta trova insieme la sua grandezza e il suo limite nel rifiuto radicale della «durata» e del tempo stesso: immersa interamente nella dimensione dell'inizio e del possibile, in certo modo consapevole della sua eccezionalità, essa non trova modo di contrastare il

«riflusso», e cioè la coazione a ripetere con cui la necessità del passato fa di nuovo valere i propri diritti: «È questo il limite della dimensione individuale della lotta per essere». Essa dovrebbe certo inserirsi in una «comunità totale», in un processo generale: ma questo a sua volta rischia di smarrire l'esperienza vissuta del possibile e della singolarità. Di qui la rivendicazione appassionata, comunque, del senso della rivolta. Perché l'intensità della sua esperienza produce, contrariamente alle apparenze, cambiamenti irreversibili. Certo gli insorti possono ridiventare in seguito giornalisti, giuristi o scrittori: ma nessuno di loro può farlo credendo realmente al Giornalismo, alla Legge e alla Scrittura. Il cinismo e l'opportunismo che seguono alla rivolta si traducono in una sorta di inevitabile, oggettiva ipocrisia: chi veramente ha vissuto la crisi di un ordine simbolico, non può più ricostruirne il valore, ma solo simular-

lo. L'ordine si ricostituisce dunque solo più come *spettacolo* di ciò che era.

D'altra parte, in chi invece rimane fedele alle ragioni della rivolta, essa rimane incisa nell'animo come una «miniatura» della dimensione sovraindividuale, come «un suo momento di evidenza effettiva». Cesarano cerca di intendere anche il vuoto e la depressione che lo minacciano, come un segno irreversibile di resistenza: «La fisionomia impietrita nello specchio. Il viso che tasti tremando, nell'angoscia. L'angoscia-madre, l'angoscia-travaglio, il premere contro le pareti per nascere: per nascere, finalmente».

Paradossalmente il risultato della rivolta è quello di «recedere oltre»: il senso della propria non appartenenza all'ordine simbolico del capitale fittizio procede sotteraneamente entro la resa e la ripetizione degli involucri del passato. Se la rivolta è stata il lampo che ne

ha illuminato il vuoto, il nuovo essere in comune si forma lentamente, nella resistenza alla «situazione» e nello sforzo di trascenderla: «Prendere di essere è un'irruzione del qualitativo che salta le trincee fra te e l'altro con la potenza creatrice di un assalto al palazzo d'inverno».

## MANUALE DI SOPRAVVIVENZA

di Giorgio Cesarano

Introduzione di Gianfranco Marelli

Bollati Boringhieri

Pp. 190, L. 35.000

Alias n°41 - 21 ottobre 2000



CASI CRITICI: UNA LANCIA SPEZZATA A FAVORE DELLA SOCIALIZZAZIONE DELL'ARTE CONTRO I PESSIMISTI MORALISTI

# Ritorniamo all'opera aperta

In questo brano tratto da "Gratis. A bordo dell'arte" (dal 15 ottobre in libreria per Skira), Bonito Oliva propone di ridare smalto alla dinamica democratica delle avanguardie per non soccombere all'entropia

di Achille Bonito Oliva

**U**no dei principi delle avanguardie storiche è stato quello dello scandalo, una sorta di schiaffo al buon gusto del pubblico che si sente garantito dalla cornice del museo e vuole invece galleggiare nella palude entropica dei valori costituiti: il codice come «conferma». L'arte è smottamento, catastrofe, spostamento, attività tellurica, irruzione dell'immaginario soggettivo nell'equilibrio tettonico dei linguaggi: introduzione della rottura. Da qui il lavorare sistematicamente e preventivamente, attraverso manifesti di guerra. «Avanguardia», termine desunto dai codici militari, un drappello che procede più avanti rispetto alla massa degli artisti e al gusto collettivo.

Ma il dislivello ormai non è più tra passato e presente. Si tratta piuttosto di precorrere il futuro, un futuro probabile, «utopia», «non luogo», in cui collocarsi con un prodotto che aspetta di essere raggiunto dallo spettatore, che cam-

mina invece a piedi e senza fede nella tecnologia, nell'evoluzione veloce. In questo probabile futuro le avanguardie - anche quelle storiche - aspettano le masse, sperando che questo futuro rimbalzi sul presente, e non arrivino Hitler, Mussolini, Salazar, Franco o Stalin.

Dalla storia proviene il *rappel à l'ordre* che ridetermina una codificazione e il ribadimento dell'entropia, una rassicurante retorica: *realismo socialista* e Novecento.

Perciò quella incursione nel futuro che le avanguardie avevano progettato proprio per rompere l'equilibrio tettonico del linguaggio diventa inversione, regressione, un no smottamento del presente verso il passato, ma senza la tensione ambigua e rivoluzionaria del manierismo. Laddove le avanguardie avevano operato sulla sperimentazione di nuove tecniche e materiali, producendo una linea anoressica e una bulimica dell'arte.

Da questo punto di vista sicuramente Duchamp è un artista anoressico, che dà valore allo scheletro concettuale delle cose e non alla pelle delle medesime - ecco, l'ornatoio diventa fontana (ready-made, il bell'e fatto). Mentre Picasso, il

gran cannibale del secolo, è bulimico. Come Warhol è anoressico e la transavanguardia bulimica. Linee che si incrociano, sempre sotto il segno di uno sforzo, quello della comunicazione. Un'arte che, paradossalmente, velocizza i propri processi creativi, sfugge al presente e si rifugia nel futuro, da cui aspetta la conferma di un rinnovamento della vita e del comportamento.

L'entropia diventa, per così dire, una sorta di ossessione culturale, nell'arrovellamento che l'arte ha sempre avuto per la comunicazione del proprio tempo. La scienza, con il principio di indeterminazione di Heisenberg, aiuta l'arte a rimanere «opera aperta», l'artista a pensare che esiste un *quid* del tutto indeterminato, completato in seguito dalla percezione e contemplazione del pubblico.

Ecco, finalmente, l'arte d'avanguardia comincia a dare dignità al pubblico, alla ricerca di un completamento dell'opera, dichiarandone insomma l'incompletezza.

Non più sistema totale di conoscenza e rappresentazione, lascia ora un varco, una smagliatura già prati-

cata dal manierismo, nel Cinquecento. Laddove, lavorando sulla citazione, si mostrava già l'impossibilità di creare una macchina frontale della conoscenza capace di possedere il mondo e di controllarlo.

Già questo strabismo dell'artista manierista, che vive nell'oggi rivolto al passato per rappresentare il presente, può dare l'idea di tale smagliatura, che man mano diventa filosofia dell'essere e dell'apparire, per rappresentare e produrre forme. L'opera aperta, di cui ha parlato anche Eco, nasce proprio dalla possibilità di utilizzare in termini strategici l'indeterminazione e ridare al pubblico un ruolo determinante, complementare al suo. Dallo schiaffo alla proposta di responsabilità spettante al voyeur, contemplatore che guarda l'opera, assunto con un ruolo di completamento nei confronti di un sistema

continua a pag. 35 →



# Il rischio è assicurato

“Quella maledetta e-mail” ci riduce ad essere “Schiavi della comunicazione”.  
Due libri sul lavoro nell'industria culturale, tra precarietà e sogni di autonomia

BENEDETTO VECCHI

**I** personaggi di questi due libri sono uomini e donne senza particolari qualità. Sono in maggioranza giovani, considerano il futuro il costante ripetersi di un incerto presente. Hanno un'unica, grande aspirazione: svolgere un lavoro che corrisponda ai loro sogni di adolescenti. Per questo sono disposti a scendere nell'inferno della precarietà, dei pochi soldi, di una esistenza mai del tutto affrancata dalla famiglia, di rapporti sentimentali «mordi e fuggi», insomma la loro vita è costantemente «a rischio». Eppure, l'etichetta cucita loro addosso è, alternativamente, di *knowledge workers* o, più algidamente, di «operatori della comunicazione», due figure lavorative che impazzano nella saggistica della *new economy*. Sono infatti loro i protagonisti della «grande trasformazione»; sono loro infatti gli eroi che prometicamente hanno rimesso in moto la macchina inceppata dello sviluppo capitalistico. Questo è almeno quello che raccontano i guru dell'economia globale, anche se di queste profetiche visioni di una «città del sole» tutta cabalata e armonicamente in rete bisogna dubitare. Basta infatti dare un'occhiata alla produzione editoriale statunitense e scoprire che il termine ricorrente per indicare la condizione di una quota consistente degli operatori della comunicazione è: schiavi o «working poor», cioè lavoratori poveri che vivono a ridosso della soglia della povertà, nonostante manipolino la materia prima della produzione di ricchezza, cioè la conoscenza, il sapere, l'informazione.

Alcuni di questi eroi hanno deciso di mettersi davanti al computer, lo strumento di lavoro per loro consueto, e - invece di progettare siti web, scrivere sceneggiature, stilare schede per libri scolastici, comporre seducenti comunicati stampa - hanno raccontato la loro giornata tipo. Pagine divertenti, solcate da un'ironia amara, quasi minimaliste che assemblate danno come risultato *Schiavi della comunicazione* e *Quella maledetta e-mail*, entrambi della casa editrice DeriveApprodi e entrambi della collana «map» dedicata all'esplorazione di un universo ancora poco conosciuto, quello dei «nuovi lavori». Due volumi collettivi accomunati quindi da un unico intento - disegnare una mappa del lavoro postfordista -, ma distinti nello stile, come è d'obbligo quando entra in campo il racconto in prima persona.

In *Quella maledetta e-mail* - pp. 120, £. 15.000, curato dall'ungherese Akos Kapecz - prevale il tentativo di oggettivizzare una condizione lavorativa partendo dall'uso della posta elettronica, magico strumento per comunicare con il mondo intero e, al tempo stesso, formidabile tecnologia del controllo sulla forza-lavoro da parte del management. Va subito detto che il volume offre una documentata bibliografia della letteratura anglosassone che ha analizzato come la posta elettronica abbia ridefinito i rapporti di potere all'interno dei luoghi di lavoro. In primo luogo, però, va detto che la tecnologia digitale non ha nessun potere

specifico, ma ratifica e riflette i rapporti asimmetrici di potere all'interno dell'impresa. Ovviamente, rende più fluido il processo lavorativo, elimina i «colli di bottiglia» comunicativi, ridefinisce le gerarchie - nel senso che ne elimina alcune, rendendo più snella l'organizzazione del lavoro, ma non per questo rendendola più «libera» -, ridisegna l'organizzazione produttiva nel suo complesso, come documenta lo scritto sul telelavoro e l'impresa virtuale; infine, «umanizza» la catena di comando. Ma è proprio sulla ridefinizione dei rapporti di potere che l'e-mail rivela il carattere di tecnologia di controllo.

Alla posta elettronica si accompagna sovente un'enfasi sulla trasparenza e sulla «personalizzazione» nei rapporti di lavoro. Infatti, viene spesso scritto che la tecnologia informatica cancella il carattere arbitrario e astratto della gerarchia. Vero, ma l'organizzazione reticolare della produzione instaura rapporti *vis-à-vis* tra comandante e comandato, cioè una via di mezzo tra il rapporto militare di obbedienza e quello di subalternità tra genitore e figlio. In altri termini, il sistema di macchine digitali rende operante una inedita riedizione del rapporto servile proprio nel cuore dello sviluppo capitalistico. Illuminante è, a questo proposito, il secondo libro, *Schiavi della comunicazione* - pp. 120, £. 15.000, curato da Eugenio Alberti Schatz.

In questo caso, la tecnologia digitale diventa un comprimario, relegata sullo sfondo di sensibilità, percezione di sé, analisi disincantata della condizione di precariato a cui si è condannati. Finalmente il problema non è più la descrizione del processo lavorativo, ma il ruolo del lavoro vivo nella produzione di ricchezza. E così alla domanda di cosa è un operatore della comunicazione, nessuno vuole e sa rispondere. Si preferisce raccontare la vita d'inferno a cui si è costretti: arrangiarsi con due, tre lavori per mettere insieme un salario decente; una progettualità tutta tesa a minimizzare il rischio di essere esclusi dal mercato del lavoro o dell'«intermittenza» - lavoro tre mesi, sto fermo, o ferma, due: i soldi che riesco a mettere da parte servono a sopravvivere durante il periodo di forzata vacanza. E poi ritorna sempre quella domanda: cosa è un operatore della comunicazione? Un manipolatore di coscienze, un romanziere o regista o sceneggiatore fallito? Domande su domande a cui una risposta può darla più la lettura di *Dialettica dell'illuminismo* di Adorno e Horkheimer che quella dell'*Organizzazione scientifica del lavoro* di Frederick Taylor; più l'applicazione della teoria della ricezione di Hans Robert Jauss al lavoro salariato che non l'uso dello *Spirito Toyota* di Ohno nell'analisi del processo lavorativo; più la rilettura de *Il lavoro culturale* di Luciano Bianciardi che non lo studio de *Il lavoro e il capitale monopolistico* di Braverman. Perché *Schiavi della comunicazione* è un libro sul lavoro intellettuale e le forme che assume nel postfordismo, anche se le caratteristiche che esso assume possono essere rintracciate nel lavoro *sans phrase*. →

→ Assodata la scomparsa dell'intellettuale, rimangono i lavoratori dell'industria culturale alimentata e sviluppata con occupazione precarie e il continuo «sbattimento» da un posto all'altro, da una casa editrice all'altra, da un giornale all'altro, da una impresa di *web design* all'altra. Stessi giudizi amari sono riservati ai molteplici corsi di formazione a cui l'operatore della comunicazione partecipa: o sono una misura di contenimento della disoccupazione o sono anch'essi tecnologia di controllo. E tuttavia tutti i contribuiti giungono alla medesima conclusione: è meglio così che un lavoro dipendente canonico; meglio la precarietà che la sicurezza; meglio il sogno nel cassetto di produrre un'opera che un lavoro.

Ma sono proprio queste conclusioni che lasciano l'amaro in bocca. E, come spesso accade con i libri che coinvolgono di più, più forte è il livello di attenzione, e di critica, che provocano. C'è infatti una alternativa che emerge, quella tra indipendenza e eterodirezione, cioè tra autonomia (nei tempi e nell'autorganizzare il proprio lavoro) e il lavoro dipendente *old style*, che

suona falsa. Da parte di chi scrive non c'è nessuna nostalgia per il lavoro operaio o dipendente. La critica la lavoro salariato ne denuncia anche il carattere alienato, nonché l'odiosità della gerarchia che esso prevede. Da qui la simpatia per tutte le rivendicazioni di autonomia e autodeterminazione di ritmi e contenuti del lavoro. E tuttavia se questa «indipendenza» deve essere ricavata negli interstizi dell'organizzazione del lavoro, rimane solo un sogno nel cassetto. Né è convincente la malcelata riproposizione di un'aura del lavoro intellettuale, già sottoposta a dissacrante critica agli inizi del Novecento e dissoltasi con la nascita della moderna industria culturale. E' infatti quasi la manifestazione di un orgoglio di mestiere, rivendicato, anche se con ironia, per meglio reggere la miseria del presente che non una pertinente opzione di resistenza al comando d'impresa. Perché, alla fine, si può sempre sognare di produrre un'opera, ma si è comunque schiavi di un regime, quello del lavoro salariato.

Il Manifesto – 8 novembre 2000

→ da pag. 33

formale organizzato per una problematica accoglienza e un attivo sodalizio.

Non si tratta comunque di ricerca di consenso, piuttosto di accettazione, nel microcosmo dell'opera, del principio di indeterminazione che diventa strutturale. Ciò non nasce da disperazione ma dall'assunzione di una coscienza storica da parte dell'artista: la posizione «del traditore», ossia della lateralità.

Il traditore è colui il quale guarda il mondo, non lo accetta e pensa di modificarlo, ma non agisce, perché se agisse sarebbe un rivoluzionario; si rifugia piuttosto nella riserva mentale rappresentata dalle allegorie e dalle metafore. In questo spazio cova il bisogno di una comunicazione strabica: tranquillizzare la

società ma anche leggere la storia criticamente.

In questo senso, nella sua ambivalenza ambiguità, l'arte trova la capacità o la possibilità di sfuggire all'entropia, al senso unico, del significato. Nella coscienza di essere un continuo significante, palla che rimbalza, «rocchetto» che scende i gradini e approfitta della disattenzione del potere per meglio agire sotto traccia e alla luce del sole.

L'arte trova nell'indeterminazione proprio il suo utile buco nero, la smagliatura ideale per sviluppare una conflittuale possibilità di socializzazione. Perché l'artista, nel momento in cui crea l'opera, produce anche il massimo tasso di asocialità, dittatura sul mondo e riduzione della visione delle cose alle proprie

pulsioni. Cioran parla dell'ebbrezza dello scrittore al centro della frase: ebbrezza imperiale, attraverso l'apparente anoressia della scrittura, di letterato, critico d'arte, filosofo o artista, che condensa un atteggiamento bulimico di assorbimento del mondo.

L'indeterminazione costituisce dunque una smagliatura di cui approfittare, la possibilità di ripotenziale il pubblico per consegnargli un ruolo positivo, costruttivo, di accompagnamento o completamento del suo senso imperioso.

Insomma l'arte incita, obbliga ormai il pubblico a partecipare chiamandolo al lavoro: un *pubblico operaio*. Esso può spegnere il bottone e allontanarsi, nel suo scetticismo, dall'arte contempora-

nea, oppure accelerare, incuriosirsi, entrare in un rapporto di sforzo, partecipazione, interattività, ed elaborare l'aggancio del senso imperioso dell'opera.

L'aggancio del senso presuppone una distanza che permette l'irradiazione del significante, un'efficace comunicazione. La prossemica attuale misura una diversa distanza tra l'arte e la società, ora dominata dalla telematica. L'opera smaterializzata naviga su rete, il fantasma ha sostituito il suo corpo. Questa, sganciata dalla stanzialità spaziale del muro o del pavimento, slitta velocemente sotto gli occhi dello spettatore con una accelerazione che produce piuttosto una vaporizzazione del senso.

Alias n°38 – 30 settembre 2000

Liberazione  
28 novembre 2000

## “Orizzonte” in divenire

Si è inaugurata presso il Chiostro piccolo della Galleria civica di Modena l'installazione dell'artista romana Cloti Ricciardi, dal titolo “Orizzonte”, realizzata appositamente per lo spazio e visitabile fino al marzo 2001. Un'intensa e vivace partecipazione popolare ha contrassegnato l'evento, illustrando non solo la qualità dell'opera esposta, ma anche il seguito di cui godono le iniziative programmate e proposte all'interno del suggestivo spazio espositivo, diretto da Walter Guadagnini.

L'opera, come scrive la curatrice Claudia Zanfi che presenta l'artista in catalogo, «si configura come una scultura disegnata seguendo i contorni del Chiostro piccolo di Palazzo Santa Margherita... Ricciardi ha ideato una serie di elementi inclinati rispetto al piano di terra, ondulati secondo quattro diversi tipi di curve, una sorta di strutture *germinanti* che affollano l'aiuola, orientate secondo uno spa-

zio altro. Lo spazio viene indicato sulle pareti del Chiostro da una sottile ma evidente linea rossa la quale segnala la possibilità di orizzonti diversi da quelli abituali...».

Cloti Ricciardi è un'artista di grande valore. Antonio Del Guercio nella sua “Storia dell'Arte Italiana del XX secolo” la considera, non a caso, una delle personalità più rappresentative nel panorama artistico-culturale degli ultimi decenni. Ciò che è più interessante in lei è la capacità di fondere il rigore del pensiero e quello dello stile. La bellezza delle sue opere appare sempre “una cosa necessaria”. Non è un fine e nemmeno un mezzo. Piuttosto coincide, è tutt'uno con un progetto di ricerca. La sua “teoria dello sguardo” è il presupposto di questa ricerca. Un presupposto antidogmatico: perché ogni sguardo è diverso, unico. E non solo, evidentemente, per scontati motivi neurofisiologici, ma perché ciascuno mentre guarda “ri-conosce” qualcosa, correlando automatica-

mente ciò che vede con il proprio vissuto, in una prospettiva spazio-temporale sempre diversa e irripetibile.

Questo è il cuore del pensiero di Cloti. Un cuore pulsante e indomito. Questa artista ti dà sempre una scossa. Ti sveglia dal torpore rimbacillente della consuetudine. “Nessun dorma...” è il titolo di un suo lavoro del '91: mentre tutto inviterebbe a dormire (subire) silenziosamente, cullandosi fra le onde lievi e amniotiche del pensiero consolidato e unico, lei rivendica il “chiasso della ragione critica”, della molteplicità, della diversità, della discontinuità, della rivolta. Ma lo fa (e qui sta il bello) a voce bassa: senza strafare. Coniugando la ragione dello stile e lo stile della ragione, l'etica e l'estetica.

Gli esiti formali delle opere di Ricciardi sono superbi, quando riescono a indicare, attraverso la leggerezza e la soavità della forma, la durezza di una posizione antagonista: «Bisogna essere duri senza mai perdere la tenerez-

za» (Che Guevara). Non è un caso che Cloti abbia fatto della sua esperienza di artista un laboratorio dal qual trarre le ragioni di un impegno politico ininterrotto. Una carriera prestigiosa che si è distesa dalla prima mostra degli anni '60, intitolata poeticamente “Respiro” e curata da Achille Bonito Oliva, attraverso la Biennale di Parigi, la Biennale di Venezia, la recente retrospettiva di Tivoli, curata da chi scrive e da Simonetta Lux, attraverso cento altri eventi: fino al Chiostro piccolo della Galleria civica di Modena. Un percorso lucido e combattivo che ha ispirato questi versi: «Il tempo lo spazio/ l'aria l'acqua/ l'acciaio la resina/ il senso: i sensi/ il significato dei significati/ le verità complesse e semplici/ le autentiche e le apparenti/ la forma e le armonie/ l'istinto e la ragione/ il piacere della rivoluzione. / Di questo Cloti si occupa/ con tenacia e passione/ con leggerezza e stile/ con anima femminile».

Roberto Gramiccia

# Dopo il gesto lo sguardo, il resto è letteratura

MASSIMO CARBONI

**A** conferma del fatto che nella modernità batte a pulsazioni più o meno avvertibili un cuore antico, gli attuali assetti ipertecnologici inducono a prendere di nuovo le misure ad un vecchio problema, quello dei rapporti tra parola e immagine. Si possono fare molti esempi, ma pensiamo solo ai modelli epistemici e operativi che presiedono alla *computer graphics*, in cui come noto la costruzione sintetica dell'immagine si basa su procedimenti di tipo logico-matematico: è nel più piccolo punto colorato discernibile sullo schermo, nel pixel non ulteriormente scomponibile, che si verifica il passaggio dal numerico all'iconico. Come dire che nell'infografica e più in generale nella testualità informatica si assiste alla tendenziale ricomposizione di razionale e visivo, discorso e figura, astrazione formalizzante e analogia empatica: due modelli, due sfere della cui reciproca irriducibilità la riflessione teorica non è mai riuscita a venire interamente a capo.

Due sfere, il visibile e il dicibile, che nel confronto tra le arti visuali e il loro commento storico-critico (necessariamente verbale) trovano un punto di massima incandescenza. Tema recentemente rilanciato da Giorgio Patrizi nel suo *Narrare l'immagine* (Donzelli, pp. 137, £.28.000), uno studio ricco e teoreticamente agguerrito in cui l'autore scandisce a tappe storiche l'itinerario degli «scrittori d'arte» da Ghiberti a Emilio Villa passando per Vasari e Longhi, e in cui il problema di base è appunto quello dell'applicazione di modelli narrativi e comunque verbali alla decifrazione della figuratività artistica.

Ma quale può essere la nuova posta in gioco di una tale questione? a quali livelli essa si va riarticolaro in calzata dalle ipertecnologie? e quali i nessi con la storia dell'arte?

Il discorso sulle arti visuali, in realtà, rammemora e «gestisce» l'esperienza originaria dell'intreccio e dell'irreciprocità tra sguardo e parola. Eppure la critica e la storia dell'arte non sono, come dovrebbero, coscienti di questa loro posizione paradossalmente fruttuosa. Pochissime volte (e in modo fuggitivo e aporetico) l'inaderenza del visibile all'enunciabile emerge davvero alla consapevolezza. Se ne è occupata, semmai, la semiologia; e certi segmenti della riflessione estetico-filosofica (ad esempio Jean-François Lyotard).

Nel suo *Forme dell'intenzione* (Einaudi, pp. 199, £. 32.000) lo storico dell'arte Michael Baxandall si è posto il problema della spiegazione verbale dell'opera (l'antico tema dell'*ekphrasis*), ma lo ha fatto in maniera intro-

duzziva, filosoficamente debole e soprattutto innocua: il suo stesso discorso (vi sono quattro «letture») non se ne lascia mai criticamente interrogare né attraversare. Se nessuna descrizione restituisce, in quanto tale, ciò che la visione presenta (e in parte proprio per questo, d'altronde, può funzionare), allora nell'opera c'è uno spessore, un elemento terrestre non da leggere, ma semplicemente da vedere. Eppure fare storia o critica d'arte significa in prima istanza saper nominare ciò che si vede: vedere è sapere (anche se le arti moderno-contemporanee non cessano di porre ostacoli a questa «ben rotonda» identità).

«Un Nome, presto, affinché mi rassicuri, affinché la scienza prevalga», dice lo storico dell'arte di fronte all'ostinata mutezza del visibile. Certo, egli utilizza le immagini riprodotte delle opere di cui parla come supporti del proprio discorso. E che cosa cambia? Si affida, in quel luogo, giustappunto alla capacità visiva e non solo al «cieco» intelletto di chi lo segue. Siamo d'accordo, non si può parlare la lingua in cui è dipinto un Giorgione. Si ammetterà che ben diverso è il caso del critico letterario, in grado di proporre citazioni omogenee al linguaggio in cui le analizza. Questo non vuol dire affatto che interpretare *L'infinito* sia più facile che interpretare *La tempesta*. Vuol dire che il simbolo figurale resta caparbiamente sensibile, dotato di un'esteriorità concreta che il linguaggio di parola non potrà mai «volatilizzare»-interiorizzare in significazione. I significati della *Tempesta* sono vincolati alla singolarità della sua occorrenza materiale; non quelli dell'*Infinito*.

Certo: il linguaggio funziona prima di tutto riferendosi a ciò che linguaggio non è. Certo: la pittura già brulica di «parole» così come le parole brulicano di «immagini», perché sono entrambi delle *pratiche*, e le pratiche sono sempre spurie, meticce, contaminate. Eppure, la descrizione è sempre in ritardo rispetto alla percezione, e l'aspetto specifico dell'esperienza visiva che ho dell'opera d'arte risiede proprio in ciò che non acquisisco in base alla sua descrizione verbale.

«Parla colui che parla», diceva Gorgia, «non il colore o la cosa». Esperienza d'irrelazione, di dissimmetria: la critica è una battuta in levare, non parla in virtù dell'opera, ne parla *nonostante*. È come se funzionasse *de facto* ma non *de jure*. Ma questo limite è anche la sua paradossale risorsa: essa deve lavorare *a partire* dalla differenza che la solca. Proprio per questo, si devono risalire addirittura le *condizioni di enunciazione* di ogni

discorso afferente alle arti visuali. E vengono in mente, pur nella loro diversità, certi «vecchi», preziosi lavori di Cesare Brandi, o di Filiberto Menna, in cui la critica cercava di riflettere su se stessa, sulla propria impalcatura concettuale, sui propri «stili». Tutto dimenticato?

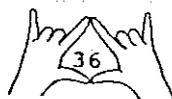
## Vedere è sapere

Le attuali tecnologie che ridisegnano le condizioni del sapere, riescono a mutare le relazioni tra ordine del visibile e ordine del dicibile?

«Infinite cose farà il pittore, che le parole non potranno nominare», dichiarava Leonardo. In effetti, l'intrasponibilità verbale dell'opera plastica è sempre stato un motivo d'orgoglio, quando non di rivalsa, da parte dell'artista. «Il pittore non dice nulla», scriveva van Gogh, «tace, e io preferisco così». Il suo ostinato silenzio può risultare insopportabile, scandaloso per la *ratio* logofonica e per i suoi protocolli intellettuali. L'irriducibilità del *percorso* dell'opera nel *discorso* della critica è l'esponente più significativo dell'autonomia del lavoro artistico, della sua rivendicata capacità di produrre senso indipendentemente dal linguaggio di parola, che si rivela così solo *una* tra le molteplici forme del pensiero. L'insostenibilità di questo silenzio (la pittura, «un'arte che fa professione di cose mute»: Poussin) ha provocato il diluvio di parole che si è sempre rovesciato sulle arti plastiche. E il risentimento o la rivolta (talora «organizzati») degli artisti contro i critici che pretendono svelare la verità ideale della materialità del loro lavoro è un classico dei rapporti tra arti e cultura istituzionale.

«Volete dipingere?», diceva Matisse ai suoi allievi, «Prima di tutto dovete tagliarvi la lingua, perché la vostra decisione vi toglie il diritto di esprimervi altrimenti che con i pennelli». Nel punto in cui la lingua recisa cade, germina la pittura nella propria afonia, letteralmente infantile (non parlante, al di qua del linguaggio) autosufficienza, sottratta all'imperio del voler-dire: gesto, corpo, tratto grafico-cromatico-plastico che nella sua muta loquacità sfugge alla presa della parola che vorrebbe ridurlo ad un fantasma verbale. *Gesto*, soprattutto.

Non è forse il gesto dell'arte la rivelazione che il silenzio ad essa costitutivo si incam-



mina verso il senso, lo produce via via che procede? Prima dell'occhio, prima dello sguardo, c'è il gesto, c'è la motilità: il resto, è il caso di dirlo, è letteratura.

Si può uscire da questa *impasse*? No, in linea di diritto non si può. Ma essa deve considerarsi uno stimolo, non un freno inibitore. Non ci saranno «soluzioni»; ma certo si disegnano linee di sviluppo del problema. Chiamiamole soglie. E diciamo che sono tre.

Prima soglia. L'arte è sempre stata anche una forma di autocritica non verbale. Lo stesso sgranarsi storico degli stili l'uno dall'altro, il presente che decostruisce i precedenti, implica un tasso di intrinseca criticità. Pensiamo inoltre all'arte di citazione e all'arte concettuale, in cui la «fonte» è il passato storico dell'immagine e la sua stessa natura ontologica, e che possono considerarsi commenti autoreferenziali. Ma proprio qui si addensano i dubbi (antichissimi, peraltro): può l'arte «autofondarsi»? il medium verbale e il valore cognitivo della parola non sono forse una *conditio sine qua non* dell'interpretazione? si può davvero ragionare-criticare «dipingendo»?

Seconda soglia. Cessare di scrivere, ma continuando il lavoro dell'interpretazione, potrebbe essere un modo per affrontare il problema senza cedergli le armi. Per far senso del *Tractatus* – lo raccomandava il suo stesso autore – bisogna buttarlo via e uscire nel mondo. Un'immagine si può commentare non solo attraverso un concetto, ma anche attraverso un'esperienza concreta. La critica contemporanea nel suo complesso non solo scrive ma organizza mostre, allestisce le condizioni per la ricezione delle opere, la cui riformulazione si affida qui non all'infedele apparato verbale ma alle leggi della percezione, stavolta omogenee all'oggetto cui si applicano, alla dimensione architettonico-antropometrica dello spazio, alla pragmatica del lavoro culturale che «risponde» alla componente operativa dell'arte-ritenente alla responsabilità discorsiva – eleggendo a terreno ermeneutico non il linguaggio ma il mondo. Risorsa preziosa ma teoricamente debolissima, che aggira più che centrare la questione.

Terza soglia. È sulla «letteratura», sul lavoro stilistico che si è spesso contato per superare lo iato tra immagine e parola. Il caso dell'iperscrittura di Roberto Longhi – in cui è soprattutto l'aggettivazione propria delle celebri «equivalenze verbali» a sostenere il peso del compito interpretativo – è ormai un classico novecentesco del genere.

«Le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie», affermava Baudelaire in un Salon del 1846. D'altra parte, che il giudizio estetico dovesse essere esso stesso un'opera d'arte era già un

*must* del Romanticismo tedesco. Longhi sottoscrive, rilancia e pratica in proprio una sorta di *scrittura iconica* la quale – precisamente perché non è un belletto, un valore aggiunto al «mandato» razionale e conoscitivo – dovrebbe porsi per così dire alla stessa altezza dell'oggetto d'indagine (l'opera ap-

## Lessico del visibile

L'opera d'arte nell'epoca della sua traducibilità digitale: una sfida a trovare linguaggi a più dimensioni

punto) e stimolare effetti empatici anch'essi d'ordine estetico-espressivo.

«La facoltà mimica e quella critica non si possono qui separare», scrive Benjamin dei *Pastiches* di Proust, un autore guarda caso sacro a Longhi. Che in *Officina ferrarese* spara un'agghiacciante sequenza di gutturali per evocare in sortilegio fonosimbolico l'asperità cristallina e stalagmitica dei paesaggi del Tura. Suggestioni di *corrépondances* sinestetiche che, prendendo preliminarmente atto dell'irriducibilità del visivo al verbale, recuperano un elemento comune ai due registri che possa garantire il passaggio analogico-espressivo (epperò, anche, intrinsecamente critico-conoscitivo) da un dominio all'altro.

Ed eccoci tornati al tema iniziale. Gli attuali sviluppi tecnologici che ridisegnano così profondamente condizioni e apparati del sapere, riescono a modificare le relazioni tra ordine del visibile e ordine del dicibile? Abbiamo parlato di «iperscrittura» longhiana; oggi siamo all'ipertesto. È come se il tessuto verbale-metaforico in Longhi contestasse il proprio carattere lineare e facesse volume, acquistando tratti e valori latamente iconico-visivi. Non sembri azzardato allora – e se lo è, pazienza – accostarvi quella che Derrida chiama l'odierna «scrittura teletecnologica», che va liquidando il modello lineare, fonetico-alfabetico, a favore di una dimensione pittografica, «geroglifica», in cui lettera e icona costruiscono insieme l'effetto di senso. Se è vero che le immagini si integrano sempre di più nella presentazione del sapere, e che la critica e la storia dell'arte andrebbero ripensate fin dai loro supporti, allora va ricordato l'esempio antesignano dei *critofilm* di Carlo Ludovico Ragghianti, in cui l'interpretazione delle opere veniva affidata ai movimenti di macchina, alle luci, al montaggio. Una pratica *sapiente* dell'immagine a fini epistemici deve comunicarne l'esperienza senza cancellarne la singolarità, sperimentando ove possibile altre modalità di inscri-

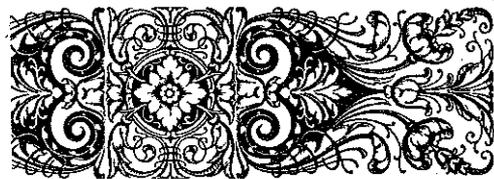
zione del senso nell'ambito della razionalità conoscitiva, che ovviamente non penalizza l'esigenza di rigore, necessario appannaggio dell'indagine scientifica. Proprio le tecnologie digitali, che indicano un riafflusso del figurabile nel dicibile, dell'immagine «irrazionale»-intuitiva nel pensiero logico-numerico, possono aiutare la scrittura dello storico e del critico a trasformarsi assumendo su di sé una funzione di spazializzazione che fa appello non solo ad una tecnica ma anche ad una concettualità di natura visiva.

Se ad esempio l'infografica computerizzata è oggi l'ambito in grado di ricomporre a certi livelli la frattura tra analogico e numerico, tra immagine e parola, la pratica della simulazione da essa introdotta mostra non tanto la prospettiva di un'ecumenica «riappacificazione» tra i linguaggi in cui ogni codice diventa trasparente all'altro, quanto la *possibilità* di costruire-inventare una sorta di discorso per immagini che può concorrere forse a mutare le condizioni – non solo tecniche, non solo mediali – della conoscibilità dell'opera d'arte da parte dell'indagine riflessiva e storico-critica.

Le nuove tecnologie potrebbero far deporre al discorso sulle arti visive la pretesa di prestar loro una parola come se la parola fosse ciò di cui difettano, la pretesa di «farle parlare», di «fare il verbale» come fa la polizia, potrebbero trovare per loro un tipo di linguaggio e di scrittura specifici, multidimensionali.

Tradurre l'immagine in parola è impossibile. Ma si danno forme, declinazioni, *figure dell'Impossibile*: un *operari* infaticabile che inventi strategie di approccio all'opera, ipotesi cognitive, tattiche testuali, economie multiple della scrittura che non rimuovano ma anzi facciano propria la differenza fondante, la fonte nascosta in virtù della quale la parola critica può venire pronunciata. Ecco perché la storia dell'arte e ogni discorso sulle arti plastiche devono sapere in sé far spazio alla lingua dell'Angelo, al potere del silenzio che le lavora e custodirlo nel cuore stesso del proprio (im)possibile dire. Che lo mostra distogliendosi in una sovrana disattenzione, serbandolo per quel che è, cioè un nulla: quella piccola differenza tra un'immagine e una parola.

Il Manifesto – 30 dicembre 2000



# L'arte, l'ultima risorsa nell'era della tecnoscienza

MASSIMO CARBONI

Quando si pensa al rapporto tra Martin Heidegger e l'arte, il riferimento va subito a *L'origine dell'opera d'arte*, il grande saggio del 1935 pubblicato in *Sentieri interrotti*, la cui seconda parte – progettata vent'anni dopo e mai realizzata – avrebbe dovuto essere dedicata a Paul Klee. Heidegger prende le distanze dall'estetica istituzionalmente intesa, perché essa fa dell'opera un oggetto preso nella maglia delle definizioni. L'arte segna invece, e ben più radicalmente, una messa in mora dell'orizzonte concettuale dato, è un *evento* che rifonda, che riorizzonta il mondo. La verità tende a porsi in opera, a storicizzarsi; dunque nell'opera accade qualcosa in cui ne va della verità dell'essere. Nell'epoca della metafisica compiuta, cioè nell'epoca della tecnoscienza imperante, l'arte è colta da Heidegger come l'estrema, residua possibilità di guardare all'ente, alla realtà che ci circonda, da un punto di vista diverso rispetto a quello che lo riduce a un semplice utilizzabile-funzionale, a fondo, a disposizione: l'unica possibilità di mantenere l'ente nell'Aperto (nella libertà a cui l'arte, aggiungiamo noi, ci *obbliga*).

Un nuovo tassello entra a far parte ora di questo rapporto con la pubblicazione di *Corpo e Spazio. Osservazioni su arte-scultura-spazio* (ed. il melangolo) testo di una conferenza che Heidegger tenne il 3 ottobre del 1964 nella galleria «im Erker» di St. Gallen in Svizzera, all'inaugurazione della mostra dello scultore Bernhard Heiliger. È sulla base di questo testo – e sviluppandone le tematiche soprattutto in ordine al concetto di *luogo* – che il filosofo pubblica nel 1969 *L'arte e lo spazio* (uscito in Italia presso la stessa casa editrice dieci anni dopo) in 150 esemplari accompagnati dalle litografie dell'artista basco Eduardo Chillida. Nell'introduzione, Francesca Bolino – che ha magistralmente tradotto – richiama al lettore le occasioni (brevi scritti, seminari, conferenze)

## Una conferenza per Heiliger

In occasione di una mostra dello scultore, Heidegger preparò un testo che lesse il 3 ottobre del 1964 in una galleria svizzera, ora pubblicato dal melangolo con il titolo «Corpo e Spazio»

che testimoniano dell'interesse di Heidegger per l'arte contemporanea. La prima notazione rilevante di *Corpo e Spazio* è che se prima, in Grecia e nell'antica Roma, le opere d'arte sostanzialmente «parlavano di sé», oggi invece esse abbisognano dell'ausilio della parola fors'anche per la loro stessa autocomprensione, poiché «l'arte come tale non è un tema possibile del raffigurare artistico». Affermazione squisitamente anti-hegeliana, e fin qui niente di male. La situazione si complicherebbe un po' se pensiamo non solo all'arte concettuale come tendenza sviluppatasi all'incirca negli stessi anni di questi testi, ma più ampiamente alla *condizione orfica* dell'arte novecentesca, in cui la pratica dell'autoriferimento diventa centrale, e l'opera si pone il problema stesso dell'arte, diventa la ricerca della propria essenza. Heidegger richiama poi la concezione aristotelica dello spazio co-

me insieme di luoghi finiti in grandezza e determinati qualitativamente. In Galilei e Newton lo spazio diventa invece pura estensione omogenea, uniforme, pronta a venir calcolata-parcellizzata, per trasformarsi poi con Kant in forma a priori soggettiva dell'intuizione. È qui che il padroneggiamento planetario della Tecnica trova la sua «giustificazione» filosofica. Si potrebbe dire allora che se la Tecnica *occupa* lo spazio, l'arte, la scultura lo «sospende», ne fa *satori* (nozione non impropria, se è vero che il *côté* «orientale» impegna un intero settore della vastissima bibliografia heideggeriana): lo lascia-essere illuminandone il senso. Ora, ancorché la spazialità determini l'essere umano come nessun altro ente, quando affermiamo che un artista, uno scultore è qualcuno che a suo modo si confronta con lo spazio, in realtà non abbiamo fatto nessun passo avanti, perché non sappiamo ancora che cos'è lo spazio al di là della sua determinazione calcolante.

Bisognerà allora interrogarsi su che cos'è lo spazio in quanto tale. Ma per far questo, dice Heidegger, è necessario voltare le spalle (e non solo per questioni di metodo) alla struttura metaforica che innerva l'atto stesso del conoscere-indagare, secondo la quale si comprende qualcosa nella misura in cui la si rappresenta riportandola, rinviandola ad altro: nella fattispecie, dalla Grecia alla modernità, si è sempre pensato lo spazio a partire dal corpo, mai in ciò che gli è proprio. Bisogna dunque – se si vuole pensare «la cosa stessa» – sfidare la tautologia, il movimento circolare, il «girare in tondo», perché ciò appartiene essenzialmente all'essere umano (il *Dasein*, l'«Esserci») che non può non interrogarsi sul senso del proprio stesso essere nel mondo. E quale sarebbe dunque questo (apparente) circolo vizioso? Questo: in quanto tale, lo spazio fa spazio (*der Raum raumt*: letteralmente «lo spazio spazieggi», così come *die Welt weltet*, «il mondo mondeggi», altra locuzione-chiave heideggeriana). Fare spazio significa qui rendere libero, sfoltire, diradare, lasciar sorgere un che di aperto. Si affaccia allora una costellazione di rimandi, alcuni interni all'opera heideggeriana, altri esterni: percorriamoli brevemente entrambi.

Nel paragrafo 24 di *Essere e tempo* già si parlava di un «far posto» (nella traduzione di Pietro Chioldi; ma anche «in-spaziare»: *ein-räumen*); tuttavia la nozione era ancora connessa alla possibilità da parte dell'uomo di avvicinare-manipolare le cose che lo circondano; cioè all'utilizzabilità dell'ente intramondano, nella terminologia di quel capolavoro filosofico. È poi immediato il collegamento con la *Lichtung* (altra parola-chiave), la «radura» boschiva che metaforizza la verità intesa come intreccio di illuminazione e nascondimento (un'evidenza che non rimuove illuministicamente, ma custodisce in sé il mistero da cui proviene). Inoltre in *L'arte e lo spazio*, questo fare-spazio diventa «libera donazione di luoghi» e la scultura, a sua volta, un «farsi-corpo di luoghi». Ma c'è un altro riferimento importante.

Il 18 maggio del 1958 all'Università di Friburgo Heidegger diresse un seminario a cui partecipò anche il fi-

# All'Università di Friburgo

Il 18 maggio del 1958 Heidegger, nel corso di un seminario a cui partecipò anche il pensatore e monaco zen Hisamatsu, paragonò il Vuoto orientale a ciò che raccoglie tutte le cose



losofo e monaco zen Hisamatsu (un estratto è stato pubblicato con il titolo *L'arte e il pensiero* su «Micromega» 1/1998), durante il quale il pensatore di Messkirch paragona il Vuoto orientale a «ciò-che-dà-spazio (*das Einräumende*), ciò che raccoglie tutte le cose» (non siamo distanti dalla *chora*, il «ricettacolo» del *Timeo* platonico, ripreso da Aristotele nel IV libro della *Fisica* come, assieme al *topos*, una delle due determinazioni del *luogo*). Infine, se far spazio è disboscare, dissodare, trasformare la foresta in radura abbattendo gli alberi per formare il *témenos*, il recinto sacro agli dei, siamo all'*archè* dell'architettura, alla sua origine, all'azione fondativa. E allora il riferimento va al celebre saggio heideggeriano *Costruire, abitare, pensare*, ancora degli anni Cinquanta. E veniamo ai – forse più avventurosi – rimandi esterni. Se lo spazio fa spazio solo nella misura in cui l'uomo ne dispone come corpo vivente che *soggiorna* nel mondo (in relazione cioè con il suo prossimo e con gli altri enti), allora si potrebbe pensare a quello stupendo Dialogo di Paul Valéry, *Eupalinos o l'Architetto* del 1921, in cui Socrate esemplifica a Fedro l'atto geometrico (che non ha niente, si badi bene, del calcolo razionalizzante): «se dunque ti dico di camminare tenendoti a eguale distanza tra due alberi, ecco che tu generi una di quelle figure, purché nel tuo movimento sia osservata la condizione da me imposta». Disegnando-figurando nell'aria, nell'aperto con il proprio corpo, generando un luogo, una «contrada» senza lasciar dietro di sé nulla di durevolmente, «inerzialmente» visibile, l'uomo è come se prescindesse all'automovimento dello spazio accordandovi distanze e grandezze. Secondo riferimento

«avventuroso».

Nel suo *L'esperienza della libertà* (recentemente tradotto presso Einaudi con l'introduzione di Roberto Esposito), Jean-Luc Nancy delinea l'arcifigura, la forma originaria della libertà – prima ancora che come una disposizione interna – come uno spazio di libero movimento, «combinazione di traiettorie e di portamenti esteriori», che non si dà preliminarmente («in chiave» con Heidegger-Valéry, ma anche con la fenomenologia di Merleau-Ponty), indipendentemente dalle dinamiche che lo fanno nascere a se stesso. La spartizione dell'essere che singolarizza il soggetto libero ha prima di tutto a che fare con l'apertura sorgiva di uno spazio. E un'immagine potrebbe essere quella del deserto – dove il nomade liberamente *soggiorna* – esposto ai venti che trasformano incessantemente le ondulazioni della sabbia: deserto che muta, varia, cresce della sua stessa spaziatura. Appunto: lo spazio fa spazio nella sua spontanea, intrascendibile *liberalità* che dona luoghi e accorda contrade in cui uomini, cose e opere dimorano.

E l'arte? E la scultura? Certo non potevamo aspettarci che il filosofo parlasse direttamente delle opere di Heiliger. Eppure – secondo vie che scorrono sottotraccia, implicitamente efficaci – resta come l'impressione che Heidegger in realtà non abbia mai smesso di parlare di arte e dei modi in cui in essa la verità dell'essere si fa opera concreta e visibile. D'altra parte Heidegger conclude la conferenza parafrasando un passo della *Poetica* di Aristotele: «Più filosofica della scienza e più rigorosa, ossia più vicina all'Essenza della Cosa stessa, è l'arte». C'è da star sicuri che un artista possa trarre ben più suggestioni per il proprio lavoro e la propria meditazione da questo breve scritto heideggeriano (letto in coppia con l'altro, *L'arte e lo spazio*) che non da un qualsiasi testo di critica d'arte. Perché l'artista gira intorno alla stessa cosa: la Cosa stessa.

Il Manifesto – 25 febbraio 2001

## GADAMER – NELL'ARTE LA VOCE DOVE VIVE IL PASSATO

STEFANO CATUCCI

**A** conclusione del saggio su *L'origine dell'opera d'arte* (1936), Heidegger solleva una questione a suo parere rimasta ineluttabile fin dal tempo in cui Hegel aveva per la prima volta definito l'arte «qualcosa di passato», un fenomeno ormai privo di valore speculativo, dato che il mondo moderno non sente più «alcuna necessità di dare espressione a un contenuto nella forma dell'arte». Heidegger rilancia l'affermazione di Hegel e la trasforma in una domanda per lui cruciale, sebbene pur sempre priva di risposta: l'arte rappresenta o no, oggi, un aspetto essenziale e necessario per l'esperienza che gli uomini hanno di se stessi? È ancora il luogo nel quale avviene l'incontro con una verità decisiva per la nostra esistenza o non lo è più?

Dietro queste parole, così come dietro la tesi hegeliana sulla «fine dell'arte», Heidegger vede in controluce «tutto il pensiero occidentale a partire dai Greci», al punto che solo una filosofia capace di rimettere in questione l'intera storia del pensiero gli sembra capace, se non di rispondere a quegli interrogativi, almeno di preparare il terreno per una risposta: dunque di

riordinare le fila di una riflessione nella quale, insieme all'arte, viene messa in questione la natura della verità alla quale gli uomini possono avere accesso.

L'intero percorso degli studi che Hans-Georg Gadamer ha dedicato all'arte può essere considerato come un tentativo di venire incontro alla sollecitazione di Heidegger, un'interminabile ricerca intorno a ciò che può ancora legare l'arte a un'esperienza di verità che, nel presente, non avrebbe perduto nulla né della sua importanza, né della sua necessità.

Il confronto con l'arte rimane perciò un tema costante del pensiero di Gadamer, almeno dagli anni Sessanta in poi, dunque dai saggi che hanno preparato l'impianto di *Verità e metodo* fino al breve, ma illuminante scritto del 1991 intitolato *Caducità*. In questo arco di tempo, gli accenti della sua ricerca mutano sensibilmente, come muta anche la sua posizione critica rispetto a una tradizione filosofica, l'estetica, verso la quale egli aveva guardato all'inizio con molta diffidenza, ritenendola responsabile del processo che ha progressivamente isolato l'arte dal resto dell'esperienza e reso possibile, così, il suo scadimento, la sua riduzione a una superfi-

ziale forma di intrattenimento o di erudizione. Quel che non muta, però, è la sua ferma convinzione che l'arte rappresenti tuttora qualcosa di decisivo per l'uomo e che, anzi, abbiamo ragione a chiamare «arte» anche le più controverse manifestazioni estetiche dalle quali è venuta, in anni recenti, una radicale messa in questione dei concetti estetici tradizionali: dagli esperimenti delle avanguardie sino alle forme dell'anti-arte.

Chi volesse cogliere gli aspetti più significativi e attuali della riflessione gadameriana sull'arte non dovrebbe tuttavia limitarsi a *Verità e metodo*, opera nella quale l'ampio spazio dedicato all'«ontologia dell'opera d'arte» ha più che altro la funzione di un esempio, serve cioè a dissodare il terreno in vista di una corretta lettura dei più generali fenomeni della «comprensione», tanto da giustificare la tesi secondo la quale l'estetica dovrà «risolversi nell'ermeneutica» e ricondurre, perciò, al primato del linguaggio. Per cogliere gli sviluppi del programma

continua a pag. 47 →



# Un bambino contro i creativi

di Maurizio Giufre

**I**n una delle sue recensioni Robert Musil, interrogandosi sull'impossibilità di descrivere l'«emozione ineffabile» davanti a un quadro, chiariva che non si poteva ridurre a un «discorso razionale» l'«esperienza emotiva di natura *alogica*» che è la «forma» (*gestalt*) dell'opera d'arte.

La domanda musiliana: «cosa dice, cosa intende, che significa?» un prodotto artistico, è la stessa che da sempre si pone Enzo Mari. Anche per lui «la progettazione della forma non può che realizzarsi con una normale razionalità, ma implica l'«illuminazione dell'arte»».

Come lo scrittore austriaco anche Mari apprezza il «ritorno apparentemente prosaico al dato semplice, solido, reale» contro l'arbitrarietà del «discettare di ognuno in barba a tutti». Un «discettare» che è la «ridondanza» formale che il reale ha assunto e della quale oggi noi soffriamo come un tempo gli abitanti della musiliana *Kakania*. Intorno ai bisogni, alle condizioni e al metodo della progettazione il volume di Enzo Mari **Progetto e passione** (Bollati Boringhieri, pp.172, L. 35.000) definisce con un linguaggio esplicito e «globalizzante» gli argomenti e le tesi per una concreta trasformazione del lavoro progettuale e della produzione industriale. Un saggio teorico, ricco di «note» e «qualche suggerimento», che spiega alla pari delle sue installazioni e tavole «allegoriche», dei suoi numerosi oggetti d'uso domestico e d'arredo, dei suoi allestimenti e polemici interventi, come sia possibile, attuale e urgente ragionare sulle contraddizioni del *design* contemporaneo e sui conflitti della riproduzione e consumo delle merci.

Mari procede «a colpi d'accetta» per storicizzare, innanzitutto, i tre «orizzonti» entro i quali si compie l'attività progettuale.

Il primo è quello dei rapporti di produzione determinati dalla Rivoluzione francese e da quella industriale. È il momento in cui la «valorizzazione del mondo

**Autoreferenzialità dei «creativi», oscillazioni del gusto, proliferazione tecnologica: contro la ridondanza delle forme, Mari propone (nell'ultimo libro «Progetto e passione») di ritornare al dato semplice, solido, reale; nel suo orizzonte di utopia l'arte dialoga con la *téchne*, l'idea sociale alla Bauhaus con quella, chiara e distinta, del bambino che gioca**

umano cresce in rapporto diretto con la valorizzazione del mondo delle cose», come dirà il Marx dei *Manoscritti economico-filosofici*. La merce è un «essere estraneo» da colui che la produce e non sarà l'idea del *design* a riscattarla. Anzi ogni tentativo di razionalizzare la fabbrica risulterà vano così come la «contestazione del lavoro alienato si ribalterà nella sua celebrazione».

L'età del moderno si caratterizza per la rottura del «patto mimetico» tra il segno e la realtà, per la crisi dell'*io* cartesiano della certezza e dei conseguenti principi di razionalità scientifica, per la messa in discussione dei codici e dei linguaggi dell'arte.

All'interno della dicotomia utopia/realtà Mari descrive il secondo orizzonte culturale: quello dell'«espressione». Questo va inteso da un lato come intuizione del «trascendente», l'«altro da sé» che avanza attraverso «folgorazioni di luce nella cortina della ridondanza», dall'altro come recupero della «tensione utopizzante» con il reale. La forma dell'allegoria (propria dell'attività artistica) è quella che il «buon progetto» deve scegliere per potere esprimere al meglio la severa critica all'industria, in quanto strumento e non valore, e alla ridondanza della merce, rilevata come spreco di risorse umane e materiali.

L'«altro da sé» è quella nuova «Idea non soggettiva della natura-Dio» che il personaggio dell'Idiota riporta nell'allegoria *Dialogo tra Fidia, Galileo, Duchamp, i Sette Nani e l'Idiota* che Mari presentò alla XLII Biennale

di Venezia. L'«altro da sé» sono però anche i principi di uguaglianza traditi, gli ideali di socialismo stravolti...

La forma che deriva dalla scienza rappresenta il terzo orizzonte culturale esposto da Mari. In modo analogo a quello dell'espressione (arte) la *téchne* concorre a negare la ridondanza con il carattere immanente dei suoi prototipi, stampi, strumenti. Le travi a doppie T oppure i motori nudi dal rivestimento delle scocche sono esempi di questa qualità estetica, dalle regole costruttive rigorose ed essenziali, più volte richiamate da Mari come nei contenitori Danese (1958).

La «volontà di rifare il mondo» però non accade in assenza della componente etica. Questa è da interpretare come tensione verso valori condivisi collettivamente (gli oggetti degli Shakers come quelli del Bauhaus), sincerità costruttiva, possesso degli strumenti di produzione, capacità di fare interagire il sapere in ogni soggetto che partecipa alla definizione della forma (progetto cooperato). Etico è inoltre per Mari il perseguire e realizzare solo ciò che serve, eliminando ogni elemento superfluo, che inquinava il nostro ambiente e che ci avvicina a quella forma «tipo» fondata sui dati filogenetici dell'uomo (bisogni), sulla decantazione di ogni sapere ed esperienza, sulla dialettica tra teoria e prassi.

La forma «tipo» è la forma archetipa, «l'unica possibile tra tutte quelle immaginabili», la sola a garantirci contro l'autoreferenzialità dei «creativi», le «oscillazioni del gusto» e la «pro-

liferazione tecnologica».

Convinto assertore che il progetto interessa tutti i momenti della vita quotidiana, Mari ha sempre coniugato il metodo della ricerca con la riflessione critica dell'esistente, le leggi della tecnica con il sapere umanistico, la tensione utopica con l'impegno didattico. Questa metodologia «interformativa», già propria delle poetiche dell'arte programmata, l'ha condotto a considerare l'interdisciplinarietà come l'insieme dei modi e dei soggetti per giungere ad un «metaprodotto» («un progetto per molti prodotti»), il solo in grado di ridurre l'eccesso di ridondanza. All'opposto di ciò che il «mannerismo delle avanguardie» ha determinato con il ripetersi dei progetti, selezionati secondo i banali requisiti di diversità e d'apparenza.

La ricerca della qualità della forma è per Mari un processo logico-analitico. Ce lo spiega nella parte centrale del suo saggio, con grafici chiari e utili. Il suo percorso della forma attraversa le ragioni oggettive e quelle intuitive, l'«imprinting filogenetico della necessità con quello culturale dell'artificio». Vi sono comprese la teoria della figurazione di Klee come le definizioni estetiche di Simmel, la psicologia del *Gestalt* come l'insieme delle poetiche razionalistico-costruttivistiche delle avanguardie storiche. La costruzione della forma, secondo il discernere critico delle cause che la determinano, diviene così per Mari un «esercizio di traduzione» che integra la storia delle idee.

Il progetto, infine, è sinonimo di gioco: attività conoscitiva che si sviluppa in estrema libertà. Emblematica è la scelta di Mari di riprodurre sulla copertina del suo saggio il particolare di un bambino su un cavallino di legno, tratto da un famoso quadro di Bruegel, i *Giochi di fanciulli* del *Kunsthistorisches Museum* viennese. Il gioco infatti, come la vita, affonda le sue origini nel mito e al tempo stesso può inventare e distruggere le proprie regole, secondo necessità e bisogni. Mari con il suo impegno ce lo dimostra con eloquente chiarezza, egli stesso bambino, giocatore instancabile e appassionato.



# Il genio degli anonimi

Una poetica della sottrazione e della semplicità ad alta densità "politica", dalla maniglia di alluminio Pomolo (degli anni quaranta) alla lampada Diabolo (dei novanta): tutti oggetti "anonimi", che hanno siglato nascostamente la nostra vita

di Silvana Annicchiarico

**C**i sono maestri che lasciano in eredità uno stile, altri che tracciano traiettorie e indicazioni di gusto, altri ancora (molti meno, per la verità) che danno soprattutto una lezione di metodo.

Achille Castiglioni appartiene senz'altro a quest'ultima categoria. Il suo metodo è chiaro, semplice, immediato. Lo riassume egli stesso in una dichiarazione della fine degli anni ottanta: «Un buon progetto nasce non dall'ambizione di lasciare un segno, ma dalla volontà di instaurare uno scambio, anche piccolo, con l'ignoto personaggio che userà l'oggetto da voi progettato».

Per Castiglioni il lavoro del designer è prima di tutto una pratica relazionale: non pone l'accento sulla creatività del progettista, non feticizza la forma dell'oggetto, ma punta tutto su un'economia di scambio. È in tensione verso l'utente, non ambisce a lasciare una traccia di sé, ma a favorire – attraverso la creazione di nuovi artefatti – la definizione di nuovi gesti o di inediti rapporti spaziotemporali.

Nulla di più lontano dall'idea di un design come cosmesi: Castiglioni non abbellisce gli oggetti, non fa il trucco alle cose, non nobilita il «banale» a colpi di griffe. Al contrario, attraversa la modernità con un atteggiamento perennemente oscillante fra il rigore razionalista e l'antiretorica dell'ironia.

Il moderno per lui non è mai né frivola euforia del nuovo né rimozione frettolosa della storia e della memoria, quanto opportunità e necessità di usare tecnologie, materiali e saperi in un processo di continuo svelamento di quel senso intimo delle cose che va sempre di pari passo con l'affermazione netta e rigorosa della loro irrinunciabile socialità. Non a caso, fra i tanti oggetti da lui creati quello di cui tuttora è più orgoglioso è l'interruttore «anonimo» riprodotto sul cofanetto-contenitore del volume dedicatogli ora da Ser-

gio Polano, edito da Electa (**Castiglioni. Tutte le opere 1938-2000**, pp. 480. L. 200.000): realizzato nel 1968, nessuno o quasi ne conosce l'autore, ma è stato diffuso in più di quindici milioni di esemplari in tutto il mondo e il suo suono è diventato familiare in migliaia di case.

Non ha fatto grandi battaglie pubbliche, Achille Castiglioni. Non si è mai iscritto al club degli intellettuali impegnati o dei firmatari di appelli. Ha preferito intervenire sul quotidiano, con quel lavoro duro e tenace che è mosso dalla curiosità nei confronti del mondo e delle sue forme e che talora si traduce, quando riesce, nella capacità di regalare al mondo nuove forme, e quindi di cambiarlo davvero, il mondo, nella sua materialità.

A rivederla oggi, la qualità e la quantità del suo lavoro è davvero impressionante: il volume censisce centinaia e centinaia di progetti e artefatti: dalla maniglia in pressofusione di alluminio *pomolo*, progettata con il fratello Pier Giacomo negli anni quaranta per la Fabel di Milano, alla lampada a sospensione *Diabolo* realizzata da Flos alla fine degli anni novanta, Castiglioni imprime alla seconda metà del Novecento il segno di una soggettività progettuale che, come scrive Polano nell'introduzione, cerca di coincidere o quanto meno di sintonizzarsi con «i processi oggettivi che storicamente informano e definiscono le cose».

Rispetto ai volumi già disponibili in libreria (ricordiamo tra gli altri quello curato da Paolo Ferrari, con un saggio introduttivo di Vittorio Gregotti, edito da Electa nel 1984, e il recente volumetto curato da Paola Antonelli e Steven Guarnaccia, per Corraini Editore) il nuovo catalogo ha il pregio di configurarsi come un atlante cronologico che ricostruisce con appassionato rigore, anno dopo anno, la poliedrica attività di Castiglioni (di Achille, ma anche dei suoi fratelli Livio e Pier Giacomo) non solo nel settore del design domestico oggettuale, ma anche in quello dell'edilizia (con contributi tutti da scoprire e rivalutare) e

dell'allestimento.

Curato da Fiorella Bulegato, il regesto generale delle opere, arricchito da schede critiche, citazioni e riferimenti bibliografici, offre un materiale prezioso – un vero e proprio atlante, appunto – per chiunque voglia ripercorrere non solo il tragitto creativo di un grande progettista, ma anche – in controtuce – il percorso evolutivo della società italiana dell'ultimo mezzo secolo. E questo non perché gli oggetti di Castiglioni siano «segni del tempo»: spesso anzi non lo sono affatto, si astraggono dalla contingenza nella perfezione di una forma che irride il trascorrere effimero delle mode, che si fa icona sottratta all'impermanenza del tempo storico, e che tuttavia ritrova nella varietà degli usi individuali e collettivi la sua congenita storicità.

Il metodo di Castiglioni si esprime in alcune procedure ricorrenti come il *ready-made* o il *redesign*. Nel primo caso, come è evidente ad esempio nello sgabello *Mezzadro* – ideato nella sua forma definitiva nel 1957, ma messo in produzione da Zanotta nel 1971 – Castiglioni monta, come in una specie di collage alla Duchamp, il sedile di un trattore dei primi anni del Novecento su una balestra usata come sostegno, e li tiene assieme con un galletto di quelli che venivano impiegati per bloccare le ruote delle biciclette. È come dire che il suo metodo consiste, in questo caso, nell'individuazione di morfemi che vengono risemantizzati attraverso un processo di ricontestualizzazione e di assemblaggio in cui la razionalità dell'impianto complessivo si sposa con il sorriso dell'ironia.

Nel secondo caso, il *redesign* consiste nel rendere evidenti o nel mettere in luce delle potenzialità insite in oggetti già esistenti, individuando in essi nuove possibili funzioni: ad esempio, nel tavolino pieghevole in ferro *Cumano*, prodotto da Zanotta nel 1979, un oggetto di fine Ottocento viene esaltato nelle sue funzioni di ripiegabilità attraverso l'applicazione di un foro ai bordi del ripiano circolare, in modo che la riprogettazione diventi al contempo «svela-

mento di caratteristiche implicite nell'oggetto originario ma anche incremento di valore e arricchimento funzionale.

Ma Castiglioni – il suo lavoro, il suo talento, la sua originalità – non si esaurisce in nessuna di queste formule. Le trascende. Ci sta dentro e, al contempo, tracima fuori. Le eccede. Inventore di tipologie inedite (si pensi ad esempio alla lampada *Arco* del 1962 per Flos, che ispirandosi al modello dei lampioni stradali libera definitivamente il tavolo dall'obbligo di posizionarsi sotto un punto-luce fissato al soffitto e lo rende realmente *mobile*) ma anche progettista di oggetti «utili» e intrisi di «senso» (negli anni sessanta la Kraft gli commissiona un cucchiaio per estrarre la maionese dal barattolo e lui disegna un arnese di plastica i cui raggi di curvatura sono studiati per aderire alle curve e alle controcurve del vasetto), Castiglioni è stato un grande allestitore (memorabile la tensistruktura per una mostra itinerante della Rai nel 1967) e un maestro di insegnamento. I suoi allievi ricordano lezioni simili a performance, basate sulla messa in scena del processo di creazione degli oggetti. Di nuovo, prima di tutto, lo scambio. La relazione. La «tensione» verso l'altro. Ma con pudore. Senza trionfalismi. Senza esibizione di narcisismi o di culti della creatività. In un mondo sempre più saturo di cose, talvolta chiosose, talvolta ridondanti, talvolta insignificanti, gli artefatti di Castiglioni colpiscono per la discrezione con cui si offrono all'uso. Castiglioni sa come produrre la «semplicità che è difficile a farsi». Lo sa e lo fa. Fedele al suo metodo, oggi ancor più che cinquant'anni fa. Come dice egli stesso: «Più passa il tempo, più diventa difficile progettare meglio. L'antidoto? Ricominciare ogni volta da capo, con pazienza e umiltà».

Alias n°14 – 7 aprile 2001



# Bataille e Artaud, dove la carne trema

**P**oco, molto poco la cultura italiana ha posto al centro il tema del corpo; meno ancora ha messo in questione il soggetto. Forse, il solo nome che si può fare è quello di Pasolini. Niente di comparabile, in ogni caso, alla traiettoria teorica ed espressiva di Georges Bataille (1897-1962) e di Antonin Artaud (1896-1948), due maestri degeneri delle forme estreme e insubordinabili dell'esperienza. L'eccesso come regola, l'eterodossia come scelta, l'ambivalente sentimento di orrore e attrazione come guida: anomali e irregolari, come in perpetuo stato febbrile alla ricerca della parte non utilitaristica, della dimensione improduttiva dell'umano, Bataille e Artaud hanno rappresentato due delle più controverse avventure artistico-intellettuali del secolo.

Del primo, esce ora una magra ma equilibrata raccolta dei suoi scritti sulla pittura, *L'arte, esercizio della crudeltà. Da Goya a Masson* (graphos, pp. 143, £. 30.000, con un saggio di Giuseppe Zuccharino). Del secondo, a cura e per la traduzione di Marco Dotti, corredato da vari, indispensabili materiali documentari compreso un cd, esce *Per farla finita col giudizio di dio* (Stampa Alternativa, pp. 126, £. 25.000), il testo - con l'originale francese a fronte - di una trasmissione radiofonica ideata da Artaud un anno prima della morte. Entrambi transfughi - e con roventi polemiche quali mai oggi ci sogneremmo - dal surrealismo, i due autori francesi hanno fatto tutto ciò che era loro possibile per non venire definiti e addomesticati nella riserva docilmente eslege dell'«avanguardia» che il potere si concede ai suoi confini. Dissipazione, prodigialità, estasi: per non lasciarsi recuperare - foss'anche

## Esercizi di crudeltà

Gli scritti di Bataille sull'arte, da Goya a Masson, inseguono le seduzioni che si sprigionano dal brutto, dal supplizio, dal repellente

a fini e valori rivoluzionari - per non lasciarsi collocare, e così «superare», nella dimensione ancora etica del dover-essere (non è forse questo il progetto della «buona» avanguardia?), bisogna che l'arte mantenga il filo diretto con il male e la morte, l'infanzia «folle» e il godimento, il non senso e il crimine. Bisogna che resti puro *esercizio senz'alcuna garanzia della libertà*. Convinto che l'arte moderna si sviluppi sotto il segno della decomposizione - un «falò degli oggetti» - ma che troppe volte essa non si manifesti più come scandalo e pericolo, Bataille va alla ricerca negli artisti (dall'amico fraterno Masson a Picasso, da Moreau e Max Ernst) della seduzione legata al brutto e al supplizio, alla deformazione e al repellente che mettono in discussione la solidità del soggetto. (Da questo

punto di vista, due sono gli studi decisivi sull'estetica batailliana: quello di Didi-Huberman del '95 su *La ressemblance informe* e quello di Teixeira, *Georges Bataille, la part de l'art* dell'anno seguente). Motivi che derivano in parte dalle riflessioni settecentesche sul sublime, in particolare da Burke, messi per così dire alla prova per la prima volta da Bataille sulla rivista «Documents» (a tutt'oggi preziosissima) che di fatto diresse, prima di esserne cacciato, tra il 1929 e il 1930.

Basso continuo degli scritti, il legame tra arte ed erotismo (fuoco vivo della poetica dello scrittore francese), ove però si deve sempre ricordare che mai l'*eros* è in Bataille «liberatorio» o al servizio della rivoluzione sociale; è lacerazione violenta e «sacrificale» di quell'attimo insensato in cui l'essere - nell'orgasmo - è in noi presente come eccesso, come grido irragionevole in cui ogni comprensione si disgrega. Così l'arte, che «apre la notte al suo eccesso».

Colpisce in Bataille la radicalità con cui l'arte è presa in un movimento che la fa eccedere da se stessa. Di van Gogh, afferma che «non appartiene alla storia dell'arte, bensì al mito insanguinato della nostra esistenza di esseri umani». Lo stesso dice di Goya. Ciò deriva dal fatto che per lo scrittore francese il dispendio simbolico, la negatività senza impiego, il desiderio irrisolvibile dalla *raison*, assumono nell'inutilità, nella festività dell'arte una delle loro forme, l'attraversano ma non vi si oggettivano, non vi si esauriscono, così come d'altronde non si reificano nelle altre forme in cui s'incarnano, nel sacrificio, nel lusso, nel riso, nell'erotismo: sovrappiù di nulla, parte di morte non investita, non hegelianamente utilizzata nell'azione che *produce* la Storia. Per questo, Bataille lega le figure delle grotte di Lascaux, l'arte nascente ad un movimento di effervescenza, ad un'eterogeneità qualitativa irriducibile alla «misura», che interrompe il tempo positivo del lavoro per aprirlo all'estasi. Dipingere quando si sono soddisfatti i bisogni elementari significa dire qualcosa quando tutto è già stato detto: affermazione sovrana del dispendio senza contropartita. Dunque nell'antropologia negativa di Bataille l'uomo non diventa davvero tale quando le sue conquiste tecnologiche lo distinguono dagli altri animali, ma quando diventa talmente forte da mettere sovranamente in gioco queste sue prodigiose acquisizioni (ciò che l'animale non umano mai potrà fare) spalancando di nuovo l'abisso primario delle pulsioni arcaiche che aveva superato-abolito proprio per diventare «uomo». E questo altri non è che lo Hegel della *Fenomenologia dello spirito* riletto da Kojève nei suoi celebri seminari frequentati, oltre che da Bataille, da Lacan, da Merleau-Ponty, da Klossowsky: «ritrovare sé nell'assoluta devastazione della morte».

A questo punto, muoviamo una critica alle posizioni di Bataille sull'arte moderna in particolare. Egli rifiuta l'arte astratta perché «idealista», connessa cioè alla genesi stessa dell'Idea che trascende-sopprime la car-

ne dell'esistenza. Si potrebbe dire che ciò che Bacon fa in pittura Bataille lo assume come motivo teorico: la messa a morte del soggetto non è la sua immediata scomparsa, la sua semplice assenza, ma la sua attiva distruzione *in fieri*. Ora, se ci si limitasse allo sterile purismo dell'astrattismo accademico, niente da dire. Ed è anche vero che c'è più «informale» nella voce «Informe» redatta da Bataille per «Documents» che in tutte le storie critiche dell'omonimo movimento artistico. Ma resta il fatto che quel rifiuto non gli permette di vedere la spettacolare esplosione del corpo erotico nella grande astrazione (Pollock, ad esempio) in cui la materia-colore incandescente ci riconduce nel magma che precede l'individuazione figurativa, ove il godimento non si esaurisce nell'oggetto né il desiderio nella forma. Senza raffigurare alcun nudo né alcun «soggetto» erotico, non è forse questa (e ancor più profondamente, perché originata dalla motricità pulsionale) pittura erotica?

Bataille resta insomma legato (e l'ultimo libro da lui pubblicato in via, *Les larmes d'Eros*, del 1961, lo conferma ampiamente) ad una dimensione iconografica, rappresentativa, tematica. Al significato, più che al significante (si sarebbe detto in altri tempi). E dovremmo aggiungere che confrontarsi con l'esperienza di quel tipo di astrazione pittorica (d'altronde a lui perfettamente coeva) sarebbe stato per Bataille come inverare, riscontrare nella pratica artistica proprio quella sua convinzione di fondo circa l'elemento selvaggio del desiderio che origina l'arte ma che questa non elimina né soddisfa interamente. Un desiderio che perpetuamente differisce, eccede, disloca le forme rappresentative dell'arte: desiderio di quell'infinita mancanza che è il desiderio stesso.

E un desiderio infinito attraversa anche tutta l'opera anarchica e sovversiva di Artaud. Il desiderio nostalgico di un *corpo senza organi* (motivo ripreso poi, come noto, da Deleuze-Guattari) purificato nel ritorno all'innocenza asessuata e primordiale. In nome di una riappropriazione di sé, condanna la tecnica, la riproducibilità, il supporto: «Là dove c'è la *macchina* c'è sempre l'abisso e il nulla... ecco perché non toccherò mai più la Radio», scrive nel febbraio del '48 all'amica Paule Thévenin in una lettera disperata. I temi ideologici e il corpo dottrinale del pensiero di Artaud (nutrito di immaginario gnostico ed ermetico) restano malgrado tutto legati a questa smania metafisica (un vecchio libro, pubblicato da Feltrinelli, di Umberto Artioli e Francesco Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, è ancora essenziale).

*Pour en finir avec la jugement de dieu* è una trasmissione commissionata ad Artaud dalla Radio francese e registrata nel novembre del 1947. Nonostante appelli e proteste di artisti e intellettuali, quella che risultò una vera e propria *performance* vocale e sonora venne censurata e messa in onda soltanto quarantun anni dopo, il 24 ottobre del 1999. Oltre all'autore, i cinque testi (intercalati dal *bruitage*, effetti sonori e «rumoristi» prodotti allo xilofono e con altre percussioni dallo stesso Artaud) sono letti da Maria Casarès, Roger Blin e Paule Thévenin. Intesa come prima vera prova del teatro della crudeltà (quanto dire la vita esposta in ciò che essa ha di irrapresentabile, ma proprio per questo necessità, lucidità, controllo totale), l'opera evoca tutti i temi dell'«ultimo» Artaud, quello reduce dai terribili anni di internamento nel manicomio di Rodez, in cui subì ripetuti elettroshock. Dopo una durissima requisitoria iniziale contro il produttivismo imperialistico statunitense a base di fecondazioni artificiali e cibo transgenico (più «attuale» di così!), la furia artaudiana rinnega il battesimo e la messa, intreccia

la «ricerca della feccialità» alla massima abiura («dio è un essere? se ne è uno, è merda. Se non lo è, non è»), si scaglia contro la croce cristiana in un rito di rinascita che evoca la sua esperienza messicana presso i Tarahumara, risponde — in una sorta di conclusiva «autointervista» — alle accuse di pazzia insorgendo contro «i microbi di dio» con cui «gli americani e i russi fanno i loro atomi» che ammorbano l'uomo a cui bisogna «rifare l'anatomia» per restituirlo così «alla sua vera libertà», non più oggetto del giudizio divino.

Anche se molte esperienze artistiche degli ultimi cinquant'anni ci hanno abituato ad un certo deragliamentamento del linguaggio, anche se (e soprattutto) quasi sempre la testualità «d'avanguardia» promette sul piano della poetica più di quanto non mantenga poi nella prassi espressiva, ascoltare *con il corpo* («Quando recito una poesia non è per essere applaudito ma per sentire corpi di uomini e di donne, dico corpi, tremare e volgersi all'unisono con il mio») questa *scrittura vocale* ritmico-percussiva che vibra d'incandescente materia fonica, è pur sempre un'esperienza forte. Il linguaggio concreto di Artaud — memoria di antiche magie cerimoniali — s'innesta su una glossopoiesi, una «fabbrilità» della lingua che non è imitazione verbale, semplice onomatopea, ma Parola prima della parola, gestualità sonora tra grido e discorso, gergogli-

## Una performance vocale

Prima prova del teatro della crudeltà,  
«Per farla finita col giudizio di dio» fu  
commissionata ad Artaud dalla radio.  
Censurata, andò in onda 41 anni dopo

fico in equilibrio spasmico sulla soglia ancora non varcata tra grana fonica e concetto.

In particolare nel testo d'inizio, la voce di Artaud — riassunta nella sua fisicità originaria, nella sua radice corporea — si spinge ai limiti delle possibilità fonatorie (raggiungendo la frequenza «impossibile» di 1200 hertz) e regredisce al grido acuto di un bambino, in quello spazio della passione pura antecedente all'ingresso castratore nel linguaggio organizzato del Padre e della Legge, funzione simbolico-comunicativa fondamentale e necessaria perché dio possa esercitare il suo giudizio, che abolisce, per idealizzarli nel Significato, quei «10000 sensi che stanno sospesi sopra ogni frase, ogni parola, ogni minima intonazione», come dice Artaud in un testo forse ancora più blasfemo di questo, «L'histoire vraie de Jesus christ», tradotto nel 1976 su un numero del «Piccolo Hans» (su questi aspetti è ottimo l'*Artaud attore* di Carlo Pasi ripubblicato da Bollati Boringhieri). Attraverso la voce e il suo seme sonoro lancinante, spesso sovracuto, amputato il senso nell'assonanza anagrammatica, passano e si espellono i veleni e le materie ammorbanti con cui l'istanza del potere ha attaccato un corpo che non smette di rifiutare la fecondazione genitale che lo ha fatto nascere «organicamente», per anelare ad una dimensione «gloriosa» d'intatta purezza androgina (non dimentichiamo che Artaud visse le terapie a Rodez come intrusioni, lacerazioni invasive del proprio corpo). Con questa *performance* «maledetta» Artaud è andato molto vicino alla prima realizzazione di quel progetto delineato nella Prefazione al *Teatro e il suo doppio*, secondo il quale bisogna estrarre dalla cultura «delle idee la cui forza di vita sia pari a quella della fame». Un progetto che avrebbe sottoscritto lo stesso Bataille. A lettere di fuoco.

Raccolti in volume saggi e sceneggiature mai realizzate di Antonin Artaud

# Il cinema che meraviglia

*Dal teatro della crudeltà alle immagini sensuali*

La casa editrice minimum fax manda in libreria "Del meraviglioso".

Un'occasione per riflettere su un grande personaggio del Novecento, teorizzatore di un'arte che si ribella al senso comune, fa a pezzi la morale borghese, rompe la supremazia dei valori estetici ed etici dell'Occidente

Del secolo appena trascorso il millennio appena iniziato dovrebbe portarsi in tasca, bene prezioso da cui non separarsi mai, un saggio sconvolgente come "Il teatro e il suo doppio" di Antonin Artaud. Pubblicato in Francia nel 1938, il libro porta scritta a chiare lettere la rivoluzione da compiere attraverso le scene. L'effetto immediato è forte ma ancora più forte sarà qualche decennio dopo, negli anni 60 e 70, quando ispirandosi alla definizione di «teatro della crudeltà» nasceranno le compagnie e le esperienze artistiche più interessanti del secolo. Sull'onda della contestazione studentesca, anche la scena teatrale si rimbocca le maniche e inizia a mettere in discussione il mondo a partire dalla messa in discussione di sé. La "cru-

deltà" di Artaud viene intesa non in senso naturalistico, ma come dimensione intellettuale che ribalta le regole, per scriverne di nuove. Nuovo è il gioco scenico proposto dal Living Theatre, da Peter Brook, Grotowski, in Italia da Carmelo Bene, Leo de Berardinis, più tardi dai Magazzini criminali, oggi solo Magazzini, che si ispirano fin dal nome al pensiero di Artaud. Tutti singoli e gruppi che lavorano su un doppio binario: l'elaborazione di altri codici, diversi da quelli propri del teatro borghese, che mettano in discussione soprattutto la separazione tra palcoscenico e pubblico; la ricerca di altri valori sociali con una critica all'ordine costituito. Solo un esempio, di grande attualità: l'antimilitarismo del Living Theatre sfociato nello spettacolo "The brig", di cui esiste

anche la versione cinematografica.

Il cinema non è in cima ai pensieri di Artaud (vale la pena ricordare però le sue apparizioni sullo schermo come attore, in particolare la straordinaria interpretazione per "La passione di Giovanna d'Arco" di Dreyer) ma neanche così lontano. Negli anni Trenta, in Francia come nel resto d'Europa, le avanguardie - compreso il surrealismo con cui lo scrittore inizialmente collabora per poi venire allontanato - trovano nella settima arte una sponda importante su cui riflettere e su cui misurare il proprio lavoro nel rapporto con la modernità e il mondo delle macchine di cui il cinema è, in qualche modo, una derivazione. Già "Il teatro e il suo doppio" si parla di cinema e si chiarisce che cosa sia la crudeltà rap-

portata ai film. Anche in questo caso non si tratta di mostrare sangue o di inzeppare un film di stragi e catastrofi, ma di sovvertire. Niente di meglio allora della comicità dei fratelli Marx: il loro «spirito poetico - scrive Artaud - tende sempre a una specie di tumultuosa anarchia, a una totale disintegrazione del reale attraverso la poesia». Il volume edito dalla minimum fax "Del meraviglioso", scritti di cinema e sul cinema, completano il quadro offrendo una nuova, importante, occasione per riflettere su una figura così straordinaria. Sul suo pensiero, su un teatro e un cinema non addomesticati, non al servizio del senso comune. Con Artaud, anche l'arte può e deve cambiare il mondo.

Angela Azzaro

Liberazione - 14 aprile 2001

**Pubblichiamo un brano dell'autore che risponde alla domanda: "Che genere di film vi piace?"**

## "Una iniezione sottocutanea di morfina"

Proponiamo il testo "Del meraviglioso", che dà il titolo al volume pubblicato dalla minimum fax con scritti di cinema e sul cinema di Antonin Artaud (pp. 145, £. 20.000). L'intellettuale francese risponde alle domande «Che genere di film vi piace? Che genere di film vi piacerebbe veder creato?», per un'inchiesta lanciata da un grande autore di cinema quale René Clair. Era il 1923, e il regista si rivolgeva non solo a rappresentanti dell'ambiente cinematografico ma anche a letterati, pittori, scultori, musicisti.

Amo il cinema.

Non importa che genere di film.

Ma tutti i generi di film devono ancora essere creati.

Io credo che il cinema non possa ammettere che un solo genere di film: quello in cui tutti i mezzi d'azione sensuale del

cinema saranno utilizzati.

Il cinema implica un rovesciamento completo dei valori, uno sconvolgimento dell'ottica, della prospettiva, della logica. E' più eccitante del fosforo, più accattivante dell'amore. E non ci si può applicare indefinitamente alla distruzione del suo potere galvanizzante nemmeno attraverso l'impiego di soggetti che ne neutralizzano gli effetti e che appartengono al teatro.

Pretendo dunque film fantasmagorici, film poetici, nel senso denso, filosofico della parola, film psichici. Ciò che non esclude né la psicologia, né l'amore, né la messa in mostra di qualsiasi sentimento dell'uomo.

Film in cui sia operata una tritrazione, un rimescolamento delle cose del cuore e dello spirito al fine di conferirgli la virtù cinematografica che deve ancora esser cercata.

Il cinema pretende dei soggetti eccessivi e una psicologia minuziosa. Esige la rapidità, ma soprattutto la ripetizione, l'insistenza, il ritornarci. L'anima umana sotto tutti i suoi aspetti. Al cinema noi siamo tutti crudeli. La superiorità è la legge potente di questa arte consistono nel fatto che il suo ritmo, la sua velocità, il suo carattere di distacco dalla vita, il suo aspetto illusorio esigono una vagliatura serrata e l'essenzializzazione di tutti i suoi elementi. Ecco perché esso pretende soggetti straordinari, stadi culminanti dell'anima, un'atmosfera visionaria. Il cinema è un eccitante notevole. Agisce direttamente sulla materia grigia del cervello. Quando il sapore dell'arte si sarà unito in proporzione sufficiente all'ingrediente psichico contenuto nel cinema, il teatro rimarrà indietro, lontano, relegato nell'armadio dei

ricordi. Perché il teatro è già un tradimento. Noi ci andiamo più per vedere attori che opere, e in tutti i casi sono quelli prima di tutto ad agire su di noi. Al cinema l'attore non è che un segno vivente. Su di lui si impernia tutta la scena, tutto il pensiero dell'autore, e il susseguirsi degli avvenimenti. Ecco perché noi non ci pensiamo. Charlot interpreta Charlot, la Pickford interpreta la Pickford, Fairbanks interpreta Fairbanks. Essi sono il film. Non lo si immaginerebbe senza di loro. Stanno in primo piano senza ingombrare. Ecco perché non esistono. Niente dunque s'interpone più tra l'opera e noi. Il cinema ha la virtù di un veleno inoffensivo e diretto, un'iniezione sottocutanea di morfina. Ecco perché l'oggetto del film non può essere inferiore al potere d'azione del film - e deve contenere del meraviglioso.

Liberazione - 14 aprile 2001



# Arte e Pubblicità, separate quelle due

*Dinanzi all'abbondanza dei materiali sciorinati, da Toulouse-Lautrec a Hans Haacke (che decostruisce Toscani) verrebbe voglia di stringere lo sfuggente fenomeno dell'arte in pubblicità (e viceversa) in una morsa teorica nuova. Magari riattivando una vecchia distinzione di Anceschi*

di Matteo Chini

**A**rte e cinema, arte e media, arte e moda. Ogni volta che l'ambiguo termine «arte» viene relazionato a un preciso ambito della cultura sorge il problema dell'opportunità – se non della possibilità stessa – di una tematizzazione di questo genere. Lo abbiamo verificato anni fa all'epoca della controversa Biennale fiorentina curata da Germano Celant in cui artisti visivi e stilisti si confrontavano nei suggestivi spazi della stazione Leopolda. I primi, alle prese con l'effimero universo dell'abito; i secondi, di fronte agli specifici modi di comunicazione dell'arte contemporanea (installazione, video e via dicendo). Il risultato, sotto gli occhi di tutti, era più quello di un errore di trasmissione che non la sacrosanta nobilitazione del prêt-à-porter nell'Olimpo delle Belle Arti. Perché se non vi è alcun dubbio che anche la moda possa essere considerata arte, una tecnica (la sartoria in questo caso) non può venire assunta nel novero delle espressioni artistiche, a meno di non ricadere in una rigida nomenclatura di stampo accademico. E si sa quanto l'arte moderna abbia combattuto per liberarsi da questi ceppi ed estendere il titolo di arte a qualunque medium utilizzato, aristocratico o no.

Tutto può essere arte, insomma: moda, cinema, fotografia e pubblicità comprese. Il problema allora dovrebbe essere giocato forzando ricolto alla celebre e anceschiana dicotomia tra autonomia ed eteronomia dell'arte, da una parte cioè l'arte all'insegna del «disinteresse» e dall'altra quella che non rifiuta di esprimersi in relazioni molteplici con la realtà sociale, politica, economica. E di qui ancora si andrebbe alla questione rimasta irrisolta dei rapporti tra l'arte «pura» e quella applicata, con la correlata problematica sulla possibilità stessa di esistenza di un'arte che si voglia indipendente a tutti gli effetti, al di fuori delle dichiarazioni di poetica. Insomma vo-

gliamo sapere se l'arte è qualcosa di realmente pensabile come separato dalla moda, dai media, dalle tecnologie o dalla comunicazione. Questo era poi il rilievo di fondo da muovere al pur prezioso libro di Lorenzo Taiuti *Arte e Media* (Costa & Nolan, 1996): l'arte non ha pur sempre usato i media – o più prosaicamente i mezzi di comunicazione – da quando esiste come idea? Che cos'è un dipinto a olio, se no? E non l'ha fatto anche da molto prima, incidendo graffiti sulle pietre o usando pigmenti sulla roccia? Non sono forse *media* anche questi? La questione è dunque quella di delimitare in via preliminare il campo d'applicazione di questi termini. Questione complessa quante altre mai.

Lo stesso discorso, anche se forse in modo meno radicale, si ripresenta analizzando i rapporti che intercorrono tra arte e pubblicità. Nel senso che questi ambiti dell'agire umano si presentano così intersecati e in più punti così sovrapposti da renderne difficile una caratterizzazione sostanziale. Se ne accorge e aggira l'ostacolo Elio Grazioli nel suo *Arte e pubblicità* (Bruno Mondadori, pp. 288, L. 45.000), costituendo l'oggetto della sua ricerca a poco a poco, partendo quasi dal senso comune, facendolo cioè emergere lentamente dalla rassegna storica e coerentemente filologica dei materiali studiati. Materiali – diciamo subito – quanto mai vari e disparati, che vanno dal rapporto tra Belle Arti e arti applicate (Toulouse-Lautrec) all'inserimento del panorama mediatico nel soggetto dell'opera (cubismo e pop art), all'adozione dei meccanismi del «branding» nelle dinamiche stesse di organizzazione e diffusione dei movimenti artistici (il futurismo per primo fino al fenomeno delle «ditte d'arte» degli anni ottanta e novanta).

Questa fruttuosa indeterminata tematica appare fin dal capitolo dedicato all'arte dell'Ottocento, in cui giustamente si pone la nascita dell'arte moderna come contemporanea a quella della reclamizzazione dei prodotti di serie. E così mentre Gustave

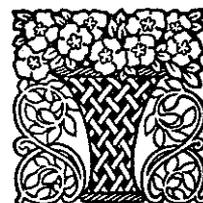
Courbet adotta strategie da battage pubblicitario per promuovere il suo «Padiglione del Realismo» del 1855 attraverso cataloghi, volantini e quant'altro, Toulouse-Lautrec dispiega tutte le innovazioni del suo stile aspro e giapponesizzante nei manifesti per il Moulin Rouge superandosi quasi come grafico, piuttosto che come pittore. Tra i due è possibile collocare la posizione di Baudelaire, che invita i pittori moderni a seguire la strada di Constantin Guys inserendo nelle loro opere elementi della moda attuale e della vita pulsante di Parigi, ingredienti effimeri dell'arte accanto ad altri immutabili e strutturali. Tre opzioni diverse, dunque, che percorrono in modo indifferenziato il saggio di Grazioli passando attraverso il cubismo, il costruttivismo, il Bauhaus e via dicendo, ma riunendosi in maniera significativa negli ultimi capitoli.

Dalla Pop in poi infatti sembra avverarsi l'augurio del futurista Depero che «l'arte dell'avvenire sarà potentemente pubblicitaria». I confini tra la finanza e la creatività sfumano costantemente a partire dalla warholiana glorificazione dell'«arte del business». Accade così che la marca Benetton – applicata da Oliviero Toscani a immagini e campagne improntate all'impegno sociale, che riflettono le preoccupazioni di molta arte contemporanea – promuova il progetto di una scuola d'arte (Fabbrica) e che l'operazione venga a sua volta decostruita da Hans Haacke in una mostra del 1994. O che il gruppo General Idea – dopo essere entrato in causa con la testata «Life» per aver realizzato la rivista «File Magazine» – si esibisca in un plagio di logotipi di celebri marche (Marlboro, Visa ecc.) in versione neo-astratta e commestibile. Un'ipotesi di «guerriglia semiologica» che dalla Poesia Visiva (stranamente assente nel libro) passa alle tags dei graffitisti americani – presto recuperati dal sistema dell'arte – per andare a fecondare esperienze anche molto diverse come quella realizzata da Michelangelo Pistoletto a Milano nel 1989: una cam-

pagna che occupava per un anno lo spazio di un pannello pubblicitario coprendolo con la scritta «anno bianco». Anno sabatico dello shopping dunque, spazio interlocutorio di riflessione sottratto per dodici lunghi mesi al regime della commercializzazione.

Peccato che l'autore non ne tragga le debite conseguenze e non veda in questo variegato dispiegarsi di temi le risorse per un'analisi più agguerrita del materiale. Sì, perché, a ben guardare, il soggetto vero di questo *Arte e pubblicità*, il problema che traspare in filigrana, è quello dei rapporti tra l'autonomia dell'arte e le varie forme del potere, un potere che assume a partire dal secolo passato il volto rassicurante della merce industriale. E così – come giustamente Grazioli fa notare nella breve introduzione, – vi è il pericolo, l'augurio o semplicemente la disarmante previsione che nel paesaggio completamente «mediatizzato» che ci circonda arte, pubblicità e spettacolo si diluiscano e si confondano in un unico flusso comunicativo che veicola immagini, testi e suoni al servizio di un lifestyle interamente globalizzato. Un pericolo che per altro Naomi Klein nel suo recente *No logo* affronta in maniera diretta quando stigmatizza il tentativo delle multinazionali di trasformare la promozione in esperienza vissuta, la vecchia réclame in «branding del paesaggio», con l'ipotesi finale che il marchio «si guadagni il diritto di essere accettato non solo come arte pubblicitaria, ma semplicemente come arte».

Alias n°25 – 30 giugno 2001



# Una taz di libertà

Da Vedic-City a AVL-Ville (passando per la Zona Rossa). Tra arte e politica le "Zone temporaneamente autonome". Esperienze alternative al potere dello Stato come il gommone galleggiante della Biennale di Venezia. Spazi temporanei di rivolta

MARCO SENALDI

**J**oep Van Lieshout sembra esser stato, finora il miglior lettore di Hakim Bey. Ci non si ricorda le affascinanti teorie del misterioso onto-anarchico d'oltreoceano e delle sue TAZ, *Temporary Autonomous Zone*? All'inizio degli anni '90, Bey (pseudonimo dall'atmosfera non casualmente orientale) proponeva un nuovo modo di contrapporsi all'apparato statale, non con l'instaurazione di un diverso ordine permanente, ma tramite spazi di insurrezione temporanei e sempre reversibili che creassero un'alternativa consapevolmente momentanea alla gestione gerarchica del potere.

Non più di dieci anni dopo, l'artista olandese Van Lieshout, dopo una lunga attività a metà fra design radicale e arte, ha dato vita non solo ad un atelier collettivo denominato AVL (Atelier Van Lieshout, aggiornamento della Factory warholiana), ma ad una vera e propria *Temporary Autonomous City* nei dintorni di Rotterdam: AVL-Ville ([www.avl-ville.nl](http://www.avl-ville.nl)).

All'ultima Biennale di Venezia non è passata inosservata l'installazione di AVL, consistente in un container galleggiante ed attrezzato in particolare per fornire servizi ospedalieri come l'interruzione di gravidanza alle cittadine di quei paesi che non la consentono. Insomma, una autentica TAZ, con in più la capacità di unire intervento politico e creatività artistica, denuncia sociale e azione diretta.

Tuttavia, il fatto che ad essere affascinati dal progetto di AVL-Ville siano stati soprattutto raffinati critici d'arte e addetti stampa attenti alle mode del momento - ossia persone che con ogni probabilità risiedono in paesi civilizzati e che non si sognerebbero certo di subire un intervento chirurgico su una chiatta galleggiante - è un po' la cartina di tornasole del fatto che ad essere maggiormente suggestionati dalle TAZ sono coloro che ne hanno meno bisogno. In altri termini, offrire a chi, per motivi di ordine politico, morale o religioso, non può usufruire di quelle libertà (come quella di abortire) che in Occidente sono date per scontate, è fonte di interesse soprattutto per chi di quelle libertà tanto invocate già fruisce tranquillamente. Questo spiega in parte il fatto che, se di AVL-Ville hanno parlato riviste patinate, non è che automaticamente file di giovani cittadine di stati fondamentalisti siano affluite al container veneziano di AVL in cerca di uno spazio libero dove poter esercitare i propri diritti (sia pur temporaneamente). Sostenere che quella di AVL era pur sempre un'opera d'arte non risolve il problema: il fine di questa arte «pubblica» non dovrebbe appunto coincidere con l'appagamento «reale» di bisogni politici? Se i bisogni non sono politici,

allora di che genere di desiderio si tratta?

Per afferrare il paradosso che qui si nasconde potremmo fare un passo indietro, a quando, intorno agli anni Sessanta, vi era un autentico fiorire di nuove forme di aggregazione sociale e di «comuni» fieramente anti-Stato. Uno degli episodi più sconcertanti fu quello della cosiddetta Action-Analytic Commune, fondata dall'artista e performer austriaco Otto Muehl, appartenente, con Herman Nitsch, all'epica stagione dell'azionismo viennese. In breve, Muehl trovò che le performance fossero una forma d'arte troppo limitante e pensò bene di allargare il suo progetto artistico alla vita stessa creando una comune dove fosse possibile fare «arte reale» ed attuare la autentica «realizzazione del Sé» (*Selbstdarstellung*).

Organizzata secondo i dettami della democrazia diretta, della proprietà comune e della libera sessualità, la AA Comune divenne autosufficiente economicamente, ma in essa vigevano regole molto rigide, stabilite dallo stesso Muehl: alcune di impronta decisamente anarcoide - come la proibizione del denaro all'interno della comunità - altre di stampo invece bizzarramente moralista, come il divieto di praticare o subire aborti - proprio l'opposto del progetto AVL!

La contraddizione insita nell'utopia di una «libertà a tutti i costi» della AA Comune esplose nel 1991, quando Muehl fu accusato di avere avuto rapporti sessuali con minori e condannato a sette anni di carcere, che ha appena finito di scontare.

In apparenza, dunque, le due esperienze di AA Comune e di AVL-Ville sembrano giacere su fronti opposti: in un caso infatti si potrebbe parlare di carica utopica, di «platonismo inconsapevole» - dato che anche nella AA Comune, come nella Repubblica di Platone, i figli dovevano essere in comune - mentre nel caso di AVL Ville traspare un sano pragmatismo, una decisa spregiudicatezza verso il mercato, e quasi un anarchismo post-anarchico, per usare la fraseologia di Bey - fino ad arrivare al paradosso che il denaro, proibito nella comune di Muehl, è diventato opera d'arte nella «città» di Van Lieshout, dove sono state già disegnate le future banconote di AVL-Ville.

La questione del denaro, è del resto interessante anche per altri aspetti: infatti non si tratta per nulla della definitiva emancipazione dal mercato (AVL non si fa scrupolo di vendere le proprie «opere d'arte»), quanto dal monopolio di esso da parte dello Stato (quale che sia). Qualcuno forse ricorderà il nome del santone indiano Maharishi Mahesh, che divenne famoso nel 1968 per aver ospitato nientemeno che i Beatles e avergli insegnato i principi della Meditazione Transcendentale - e per aver subito chiesto loro di depositare a favore della comunità un

quarto dei loro introiti mensili. Quello che forse è meno noto è che lo stesso Maharishi è un fondatore di Zone Autonome, anche se non proprio temporanee: dopo aver dato vita, nell'Iowa, ad una Vedic-city (una vera e propria città con i suoi servizi, scuole, luoghi di riunione, ecc.), è di pochi giorni fa la notizia che il guru ha ufficialmente chiesto allo stato del Suriname l'affitto di un territorio di oltre 3500 ettari per impiantarvi un vero e proprio Paese Globale di Pace e Felicità - ed è pronto a sborsare per averlo la modica cifra annua di 2 milioni di dollari (5 miliardi di lire). In questa neo-nazione, Maharishi non vuole solo sconfiggere la povertà e l'infelicità secondo i suoi profondi principi («l'espansione della felicità è lo scopo della creazione...»), ma anche fondare una banca centrale e battere moneta - proprio come nella TAZ di AVL-Ville. Ma la cosa singolare è che il Suriname stesso ha ottenuto l'indipendenza proprio dall'Olanda (paese di origine di Van Lieshout e sede della sua «città») solo nel 1975!

Tutti questi fenomeni sono dunque misteriosamente coerenti tra loro in quanto sintomi del medesimo desiderio di autonomia. Tuttavia, mentre gli Stati tradizionali si erano storicamente affermati a spese di altri Stati (così aveva fatto l'Olanda nel XVII secolo dalla Spagna, e così il Suriname dall'Olanda), dimostrando che libertà e indipendenza erano appunto «affari di Stato», la libertà che santoni e artisti vanno affermando è piuttosto la *liberazione dello Stato da se stesso* - ossia è quello *Stateless State* con cui Bey definisce la sua idea di TAZ. È come se ciò da cui si vuole effettivamente essere autonomi fosse la parte «cattiva» dell'organizzazione statale (il controllo sociale, la difesa territoriale, i meccanismi economici) mentre si cerca di salvare gli aspetti piacevoli della vivere collettivo (il denaro viene «inventato», la bandiera è di fantasia - quella di AVL-Ville per esempio è già stata disegnata ex-novo).

Ma se è vero che, per dirla con Lacan, lo Stato è un Grande Altro, ossia si erge di fronte a me, piccolo soggetto, in tutta la sua incomprendibile estraneità, è evidente che qui ciò da cui ci si vuole liberare è l'alterità dell'Altro. Che cosa accade facendo ciò? Il tratto comune che unifica le esperienze di AVL, Vedic City o AA Comune è proprio il fatto classico di aver introdotto «un altro Sé» al posto dell'«Altro-da-sé». Ciò significa che, mentre un tempo per dire chi ero ad uno straniero indicavo semplicemente la mia identità nazionale, oggi sono portato a farmi conoscere «per interposto Sé»; per dirla nei termini del Nanni Moretti di Palombella



Rossa, «ti presento la persona che ha cambiato la mia vita» – generalmente un impostore che strascica con accenti vagamente stranieri le solite amenità sulla «vera realizzazione dell'io profondo» e simili.

In tutti i casi citati (per tralasciare quelli assai più tragici dei davidiani o del reverendo Jones) la realizzazione della TAZ dipende da un eroe eponimo che, oltre ad essere il fondatore dell'anti-stato, ne diventa ben presto il leader osceno (che esercita un immediato controllo sessuale e amministra in modo rigorosamente personale i beni della comunità); la famosa *Selbstdarstellung* che secondo Muhel avrebbe dovuto portare alla

«autentica realizzazione» del Sé individuale, così come la felicità di Maharishi, o la creatività diffusa di Joep Van Lieshout, *passano sorprendentemente attraverso il Sé di qualcun altro*: contraddizione che getta una strana luce sui rapporti tra soggetto e potere nell'epoca contemporanea.

In sostanza l'utopia delle TAZ, degli «spazi deterritorializzati», ecc., manifesta tutta la sua fragilità e tutta la sua intrinseca paradosalità non nel momento in cui è poco «radicale» e propensa al compromesso, ma proprio quando non accetta nessun compromesso e, addossando tutte le colpe e tutte le contraddizioni sull'Altro, fa perno su una co-

stellazione superegoica «oscena» – su un Grande Sé, che però sfortunatamente non è mai il mio. In questo senso, il vero problema non è allora che la deriva psicotica delle comuni vecchie e nuove assomiglia in modo inquietante a quella del Potere – quando cioè sono gli Stati stessi, in tempi di Zona Rossa e Gialla, a dar vita a zone «temporaneamente autonome» in nome dei Grandi (Sé) della Terra? E non è forse la contraddizione insita nella forma stessa della soggettività il punto su cui riflettere, invece di ricadere nella sterile dicotomia «distruzione dell'Altro – affermazione dell'autentico Sé»?

Il Manifesto – luglio 2001

## L'insurrezione fa spettacolo

BENEDETTO VECCHI

Hakim Bey sbarca in Italia tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi degli anni Novanta per merito della piccola, ma agguerrita (culturalmente) casa editrice milanese Shake. Il suo nome echeggia nella galassia del cyberpunk made in Italy, cioè quel movimento letterario e non solo che ha assunto il computer come il medium eccellente nella costituzione della soggettività sociali nelle società capitalistiche. E' infatti di quegli anni la traduzione del suo libro più famoso – *Tāz. Zone temporaneamente autonome* –, un piccolo, ma significativo successo editoriale. L'espressione *Taz* è impugnatata da molti centri sociali come migliore esemplificazione della loro esperienza. Ma cosa sosteneva questo autore che mette assieme l'esperienza mistica dei maestri sufi e una affascinante lettura dei comportamenti collettivi maturati negli Stati Uniti dopo il *mouvement*, cioè la costituzione di comunità agricole e di comuni dove sperimentare forme di vita altere al capitalismo? L'impossibilità di pensare la rivoluzione, preferendogli l'insurrezione. Questo il punto di partenza, poi veniva la denuncia dell'assfissante controllo sociale esercitato dallo stato al punto che non c'era più nessun luogo – poco importa se si trattasse di un territorio o di una condizione esistenziale – che fosse al sicuro dalle strategie totalizzanti del capitale di «sussunzione della società».

Hakim Bey sosteneva tutto ciò in *Zone temporaneamente autonome*, che potevano essere costituite dopo l'insurrezione o l'esodo dalla società capitalistica. La loro caratteristica doveva però essere appunto «temporanea», dovevano cioè non seguire il «calvario» a cui tutte le rivoluzioni ottocentesche e novecentesche erano state sottoposte: la costituzione di un «altro» stato, con le sue leggi che alla fine si sono sempre rivelate coercitive tanto quanto quelle che volevano «abrogare». La critica a cui il suo libro è stato sottoposto è stata feroce tanto quanto il successo che

lo ha accompagnato. «Mistico», «imbroglione», «ingenuo», «millantatore», «giullare della società dello spettacolo»: questi i termini e le espressioni più frequenti rivolte contro Hakim Bey. Ma il suo libro non propone una «teoria politica dell'insurrezione», come gli è stato rimproverato. E' piuttosto una descrizione di alcuni comportamenti sociali di alterità e di sottrazione alla società capitalistica. Ma anche la denuncia del dispiegarsi della società dello spettacolo, dove l'agire sociale, compreso quello «ribelle», costituisce il set di una messa in scena della scomparsa dello spazio pubblico come luogo del conflitto sociale. Non è certo un caso che *Taz* sia uscito negli stessi anni di un altro libro che affronta molti dei temi sviluppati dal Bey. Il volume è la *Città di quarzo*, scritto da un altro americano, Mike Davis, studioso attento dei mutamenti nel controllo sociale e nelle forme di resistenza «molecolari» e «comunitarie» alla privatizzazione dello spazio pubblico, fino al suo limite più estremo, la rivolta.

Ma ogni libro ha la recezione che merita. E quello di Hakim Bey non fa eccezione. L'espressione *Taz* è diventata il portabandiera *glamour* dello stile Mtv nel raccontare l'emergere di stili e forme di vita nella metropoli del Nord come del Sud del mondo. Del suo ragionamento è rimasto ben poco, risucchiato nella rappresentazione patinata della cultura di strada del ghetto che diventa sinonimo razzista di un primitivismo incontaminato dalla società delle merci. Il suo libro rimane comunque un testo importante per capire alcune tendenze di fondo nella realtà sociale, nel costituirsi e frantumarsi dei movimenti sociali di opposizione. Un consiglio, infine: la sua ripubblicazione assieme a *Paz, Zone permanentemente autonome*, cioè la risposta che Hakim Bey ha fornito sul crinale della fine del Novecento alla critiche che accompagnarono la diffusione delle sue riflessioni. Un lettore potrebbe magari farsi un'idea più precisa di quello che è accaduto a Genova la scorsa settimana.

**“Taz” di Hakim Bey, un testo sulle strategie di sopravvivenza metropolitana**

Il Manifesto  
2 agosto 2001



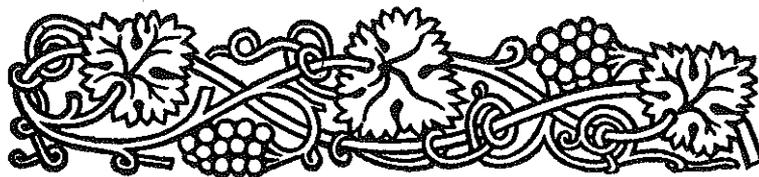
Il Manifesto  
15 marzo 2002 ↓

→ enunciato da Gadamer in quel libro – che consiste nel definire l'ermeneutica in modo tale da «rendere giustizia all'esperienza dell'arte» – bisogna piuttosto rivolgersi ai suoi scritti successivi: per esempio, a una parte dei saggi che compongono *Verità e metodo 2* (Bompiani, 1996), e soprattutto a quelli ora raccolti in italiano nel volume *Scritti di estetica* (Aesthetica, 2002). Da questi emerge il ritratto di una vera e propria «estetica» gadameriana, più puntuale nell'interpretazione dei classici, da Kant a Hegel, in parte rivalutati rispetto al suo libro più noto, ma soprattutto più attenta alle pratiche concrete dell'arte contemporanea, alle quali dedica pagine che spaziano dalla poesia di Paul Celan alle installazioni di Richard Serra, dalle pitture murali di Joan Miró alla musica seriale. È per confrontarsi con questi ambiti che Gadamer, quando già aveva 85 anni, si sente in dovere di ripensare ancora una volta il lascito di Hegel e di Heidegger, dunque di ritornare su

quella tesi relativa alla «fine dell'arte» che agli occhi del senso comune trova una conferma flagrante nelle caratteristiche di un'epoca come la nostra, nella quale «le tecniche informatiche e riproduttive riversano sugli uomini un continuo flusso di stimoli» e la possibilità di accedere al patrimonio artistico del passato sembra inibire ogni forma di creatività spontanea. Per Gadamer, tuttavia, la tesi di Hegel indica qualcosa di diverso. Essa segnala, infatti, come nell'arte sia sempre presente un «passato», da intendere sia come passato storico, sia più semplicemente come qualcosa che «è accaduto», un evento che si è prodotto al di fuori di noi e che non dipende dalla ragione, né può essere interpretato come un suo progetto.

L'arte, prosegue Gadamer, occupa un posto fondamentale nel mondo contemporaneo proprio perché è capace di dar voce a questa «presenza del passato», perché la sua natura «rammemorante» oppone una strenua resistenza a

tutte le strategie volte a razionalizzare le pratiche dell'agire umano, come pure a rimuovere ogni ostacolo sulla via che trasforma l'essere dell'uomo nell'oggetto di una continua manipolazione. Oggi gli artisti, qualunque cosa facciano, devono «combattere» questa tendenza, sostiene Gadamer, facendo ricorso a qualsiasi forma di «straniamento», dato che «lo straniamento fino al limite dell'incomprensibilità è la legge sotto la quale la forza formatrice dell'arte ha maggiore probabilità di realizzarsi in un tempo come il nostro». È la forza di un principio etico, perciò, a rinsaldare la necessità del suo legame con la nostra esperienza e la sua importanza per l'uomo contemporaneo. L'insegnamento dell'ultimo Gadamer si può condensare allora in una promessa carica di ottimismo: «una fine dell'arte – egli scrive – una fine dell'incessante volontà di dare forma ai sogni e ai desideri umani non ci sarà finché gli uomini daranno forma alla propria vita».



## SOMMARIO

Pag. 2	I Passages di Benjamin: commento ai moderni
3	Adorno, sirena teologica
4	Rivoluzione plein-air da Parigi a New York
5	“Passages”, dove il consumatore divenne massa Ah, se avesse letto Céline
6	Benjamin: l'angelo della critica – Una vita in controttempo
7	La storia come sfida di liberazione
8	La difficile arte della scelta
10	Attimi di possibile felicità
12	Ricordando quell'attimo di felicità
13	Ricongiunti dalla morte di Benjamin
14	Il bambino nella Storia
15	Il tempo del possibile nell'orizzonte
16	Giulio Schiavoni e il meglio di Benjamin
17	Arpaia sul confine di Benjamin
18	Una nuova “infanzia” per Benjamin – Ringraziamenti
19	Le folli notti del situazionista – Artisti intersituazionisti
20	Pinot Gallizio, artista e uomo. La mostra
21	Derive, ma solo per raffinati esteti
22	Noi e il demone della genetica
24	La cinepresa storna
25	Collage e falsificazione come tecnica di rivolta
26	Io, situazionista espulso vi racconto Guy Debord
27	Debord: Geronimo cyberpunk Lo spettacolo? La dittatura dell'economia
28	Debord a Venezia
29	Sollers, “pour Debord” Situazionisti, un'antologia di Lippolis
30	L'amara vittoria di New Babylon
31	Gallizio: lo zingano industriale
32	Insurrezione biologica
33	Ritorniamo all'opera aperta
34	Il rischio è assicurato
35	“Orizzonte” in divenire
36	Dopo il gesto lo sguardo, il resto è letteratura
38	L'arte, l'ultima risorsa nell'era della tecnoscienza
39	Gadamer: nell'arte la voce dove vive il passato
40	Un bambino contro i creativi
41	Il genio degli anonimi
42	Bataille e Artaud, dove la carne trema
44	Il cinema che meraviglia “Un'iniezione sottocutanea di morfina”
45	Arte e Pubblicità, separate quelle due
46	Una taz di libertà
47	L'insurrezione fa spettacolo