

Indice

Editoriale	5
Alessandro Simoncini, <i>Sulle nuove forme della città. Tra Cloud metropolis, lavoro digitale e astrazione</i>	9
Roberto Finelli, <i>L'ideologia dell'infosfera</i>	25
Mario Pezzella, <i>Il principio di irrealtà</i>	47
Riccardo Ferrari, <i>Joë Bousquet e Hans Bellmer: una corrispondenza dalla sventura</i>	55
Massimo Cappitti, <i>W.G. Sebald: "il crudele baratro del tempo"</i>	59
Andrea Fumagalli, <i>Circuiti monetari alternativi e politiche innovative di welfare locale</i>	65
Dario Malinconico, <i>"Mettiti al mio posto". Ideologia e paranoia nel tempo post-ideologico</i>	77
Luigi Pezzoli, <i>La realtà virtuale come forma di vita</i>	89
Jacopo Rasmi, <i>Reality shifting. Impotenza, ecologia, virtualità</i>	97
Alberto Zino, <i>Tra parole</i>	109
Gianfranco Ferraro, <i>La conversione digitale: fantasmi e feticci della società algoritmica</i>	113

FATTI IN VERSI

Rubrica di letteratura

Poesie di Mario Tomai, Jacques Dupin, Carlo Perazzo	123
Luca Lenzini, <i>Due ritorni: Didier Eribon e Sergio Bologna</i>	141

FIGURA

Rubrica di arti visive

Ruggero Savinio, <i>Luoghi e ricognizioni</i>	153
Annelisa Alleva, <i>Il tracciato</i>	161
Antonio Tricomi, <i>Maschere del populismo. Su "Joker" di Todd Phillips</i>	169

NOTE SPARSE

Rubrica di musica

Andrea Luigi Mazzola, <i>"Mostrate i vostri schermi". A proposito di musica, algoritmi e riappropriazione rivoluzionaria</i>	177
--	-----

SITUAZIONI

Rubrica di filosofia politica

Francesco Biagi, <i>Uno spazio per uccidere il tempo: le origini della metropoli moderna tra Ottocento e Novecento</i>	187
Alessandro Baccarin, <i>L'origine senza origini della civiltà</i>	195
Franco Berardi Bifo, <i>Il precipizio</i>	201
Antonio Prete, <i>Di alcune parole stravolte in tempo di guerra</i>	211
Gianluca Bonaiuti, <i>Elogio della diserzione</i>	215
<i>Sergio Bologna: la mia militanza</i> , intervista di Massimo Cappitti	219
Gli autori	231

Editoriale

Quando abbiamo discusso di questo numero, non pensavamo certo all'attuale stato di guerra. Il crescente slittamento del corporeo nell'immateriale ci sembrava un fenomeno rilevante degli anni di pandemia: la rarefazione dei rapporti personali, lo svuotamento delle strade, la sostituzione dello sguardo e del gesto con simulacri virtuali erano certo una conseguenza dell'emergenza sanitaria, che però non facevano che portare all'estremo processi di lunga data, prodotti dalla desolazione astratta del capitale. Se diventa impossibile ricambiare lo sguardo dell'altro, se non con la mediazione di uno schermo e cioè attraverso il suo annebbiamento digitale, è l'intera comunicazione a diventare spettrale.

Generalmente, quando si parla a un pubblico o anche solo a un amico, non si percepisce l'immagine di se stessi; la conferma della propria presenza nel qui e nell'ora ci era data dalla risposta dello sguardo e dalla gestualità fisiognomica dell'altro. In questi anni di pandemia ci siamo abituati a discorrere con icone virtuali su uno schermo di computer, osservando di scorcio la nostra stessa immagine, il nostro simulacro che guardiamo parlare. La mia presenza è sdoppiata e il mio corpo è sottoposto a una cattura fantasmatica e televisiva.

Questo processo di decorporazione ha una storia dietro di sé, e i suoi germi si trovano già potenzialmente nella fotografia, nel cinema, nella televisione, nel loro uso magico fascinatore, che ha sostanzialmente posto in secondo piano quello critico-espressivo. Scrive Kracauer nel 1927: «Chi osserva vecchie fotografie è colto da un brivido, giacché esse non rendono evidente la conoscenza dell'originale, bensì la configurazione spaziale di un istante. Non è l'uomo che emerge dalla sua fotografia, bensì la somma di tutti quegli elementi che bisogna sottrargli. Essa lo distrugge mentre lo riproduce: l'uomo non esisterebbe se coincidesse con la sua fotografia». La memoria è ridotta a ricordo di un istante spazializzato, che ha perso ogni protensione vivente verso il passato e verso il futuro.

L'assenza di un tempo qualitativamente vissuto e la sostituzione dei corpi con la loro rappresentazione fantasmatica spaventa Hans Castorp, il protagonista della *Montagna magica* di Thomas Mann, nel capitolo *Danza macabra*. Sullo schermo «lucicava, nel suo tremolio, una vita multiforme, spezzettata, divertente e accelerata». Il carattere frammentario dei fotogrammi, che poi il cinema classico renderà quasi inavvertibile, è qui ancora evidente. Ma non è solo lo spazio a essere così frantumato, anche il tempo perde la sua abituale continuità, sottolineato «da una musicchetta che applicava la sua attuale divisione del tempo alla fuga di fenomeni del passato». Gli spettatori subiscono quasi una crisi della presenza di fronte a una visione, che – a differenza del teatro – manca di un reale referente corporeo e sembra creare l'illusione presto dissolta di una simulazione di vita. Gli attori convocati per il dramma... erano da tempo dispersi ai quattro venti; la gente aveva visto soltanto le ombre della loro creazione». Questa tonalità emotiva perturbante è determinata sia dall'abolizione della vita corporea, sia dalla nascita di un mondo spettrale, che assume un'effimera per quanto incontestabile consistenza e poi si dissolve. Benché lo spettacolo sia definito anche divertente, in realtà la reazione degli spettatori è paragonabile a quella di chi abbia visto uno spettro o un'allucinazione: «Il silenzio della folla dopo l'illusione aveva un che di snervato e disgustoso. Le mani giacevano impotenti dinnanzi al nulla».

Anche il contenuto della visione appare come una fantasmagoria, accentuata dal fatto che, all'epoca, si trattava di cinema muto: «Il despota morì accoltellato, mentre un inudibile grido belluino gli usciva dalla bocca spalancata». Ma non è solo la storia passata a divenire una sfilata spettacolare priva di senso e di esperienza, anche la contemporaneità (presumibilmente in un cinegiornale) sfilava davanti allo spettatore in una simultaneità in fondo incomprensibile, in un elenco piuttosto lungo di fatti ridotti alla loro natura di choc esotici e fremmentari, dai bordelli del Giappone fino ai pellegrini russi in preghiera. Come Kracauer ebbe a dire già delle immagini fotografiche dei rotocalchi, dell'evento resta solo una nuda fattualità, priva di qualità e impossibile da interiorizzare in un'esperienza. Si mostrano “dati” oggettivi, questo sì, ma in modo tale che essi si riducono a lampi visivi smaterializzati e senza tonalità emotiva: «Si presenziava a ogni cosa; lo spazio era abolito, il tempo riportato all'indietro, il lì e allora trasformato in un mulinante e ingannevole qui ed ora ammantato di musica».

Se il lì-e-allora è trasformato in uno pseudo qui-ed-ora, è vero anche il movimento contrario. La visione si conclude sull'inquadratura di una bellissima donna marocchina, che ha tutti i caratteri di una fascinosa erotica immagine di sogno «col seno prorompente seminudo», «a un tratto vicinissima», «con intensi occhi ferini», «era imbarazzante fissare il volto di quell'ombra affascinante che pareva vedere e non vedeva, e neppure era sfiorata dagli sguardi». È infatti l'impossibilità di una risposta dello sguardo a rendere l'apparizione inquietante e spettrale, e a trasferirla in una sfera che non ha più relazione con un rapporto umano fondato su una presenza corporea e sull'aspettativa di una reciprocità emotiva e fisiognomica. Che ne sarà dell'uomo, sembra chiedersi Mann, quando questa spettralità sarà divenuta abitudine permanente del

quotidiano? Non diverrà una modalità diffusa anche oltre i confini del *teatro bioscopico* (il termine desueto con cui Castorp designa il cinema)?

Il ridere e salutare con la mano della donna dallo schermo «non si riferivano al presente, ma al lì e allora in cui dimoravano, sicché risponderle sarebbe stato assurdo». Se prima Mann aveva notato come il lì-e-allora fosse trasformato in uno pseudo qui-ed-ora, ora mette in rilievo il movimento contrario, in cui nel presente si riflette in realtà il simulacro di un remoto e inattuabile passato. Si dissolve cioè la dimensione qualitativa del tempo, quel nesso di attesa e memoria che crea nel presente la densità emotiva dell'attimo. «Poi il fantasma scomparve, un vuoto chiarore ricoprì lo schermo».

Uno spaesamento altrettanto forte rispetto al cinema prova Bardamu, il protagonista di *Viaggio al termine della notte* di Céline durante il suo soggiorno americano: «Si stava bene nel cinema, dolce e caldo... Allora i sogni affiorano nella notte per andare a incendiarsi nel miraggio della luce che si muove. Non è affatto la vita quel che accade sugli schermi, resta dentro un grande spazio torbido, per i poveri, per i sogni e per i morti. Bisogna fare in fretta a ingozzarsi di sogni per attraversare la vita che vi aspetta fuori, usciti dal cinema, resistere qualche giorno in più attraverso quella atrocità di cose e uomini».

Il “sogno” cinematografico è il complemento necessario alla fabbrica fordista, che è l'“atrocità” in cui Bardamu si trova a lavorare. Se il corpo alla macchina della catena di montaggio si riduce alla sua protesi astratta, il sogno derealizza provvisoriamente la sofferenza e la rende sopportabile; anche per Céline, tuttavia, a costo di rinunciare sempre più profondamente alla presenza nel *qui e nell'ora*, per spostarsi il più possibile nel *lì e allora*.

Senza una distrazione continua dal presente non sarebbe possibile sopportarlo: «Siamo per natura così superficiali che soltanto le distrazioni ci possono impedire veramente di morire. Quanto a me mi avvicinavo al cinema con un fervore disperato», attraversando strade sovrastate «dalle centomila menzogne farneticanti» delle réclames luminose; «contro l'infamia di esser povero, bisogna, confessiamolo, è un dovere, provarle tutte, ubriacarsi di qualsiasi cosa, di vino, quello non caro, di masturbazione, di cinema». Fino alla terapia speciale del dottor Barydon per i malati mentali, i «piccoli cretini», metafora di noi come pubblico, «inciucchiti, gonfi di visioni, felici e salvi e ancora più moderni...», senza memoria, tanto che potevano sorprendersi alla stessa trama una decina di volte.

I saggi di questo numero attualizzano alla nostra situazione presente queste considerazioni preliminari. Concludiamo notando che esiste un nesso profondo tra la perdita della presenza, la depressione, la decorporazione che abbiamo vissuto durante la pandemia e l'attuale stato di guerra. In *Al di là del principio del piacere* e poi negli scritti successivi degli anni Venti Freud riflette su una vera e propria apocalisse culturale o crisi della presenza che sta sgretolando l'ordine simbolico vigente in Europa. L'entusia-

simo per la guerra e l'intolleranza verso il nemico ne è un *sintomo*, che rivela la patologia profonda dell'inconscio del collettivo. Essa deriva in realtà da una estrema malinconia depressiva, da un dominio e un desiderio di morte che sembrano rendere inaccettabile lo stato di cose esistente. La "pulsione di morte", di cui parla Freud, può dirigersi verso se stessi, fino al limite di una regressione all'elementare, che Freud chiama *Nirvana*. Ma in mancanza di una prospettiva credibile di cambiamento politico e sociale, questa condizione depressiva può infine rivelarsi insostenibile e rovesciarsi in una aggressiva voglia di annientamento dell'altro. Freud riflette su questo nell'*Io e l'Es*: «La libido ha il compito di mettere questa pulsione distruttiva nell'impossibilità di nuocere, e assolve questo compito dirottando gran parte della pulsione distruttiva verso l'esterno... La pulsione prende allora il nome di pulsione di distruzione, di pulsione di appropriazione, di volontà di potenza».

Questa conversione è alla base dell'euforia iniziale che spesso introduce alla guerra. Il cammino verso di essa pare scandito in tre stadi: dapprima la disgregazione di un ordine simbolico percepito ormai visibilmente come desueto e lacerato da richieste contraddittorie e conflitti insolubili; poi la depressione che ne consegue, il *ristagno*, in cui i legami sociali e affettivi sono coinvolti da tonalità emotive come quelle descritte da Heidegger nei suoi saggi degli anni Venti (l'angoscia, la noia, lo sgomento) e che segna il prevalere di una pulsione autodistruttiva; e poi l'euforico scatenarsi all'esterno di questa distruttività, che il soggetto sente inizialmente come un'esplosione liberatrice, prima di essere colpito retroattivamente dal trauma che ne consegue. Questa conversione conduce Hans Castorp (il protagonista della *Montagna magica* di Thomas Mann) e Bardamu (personaggio del *Viaggio al termine della notte* di Céline) nelle opposte trincee e nel comune annientamento. Per tacere dell'estetizzazione parossistica dell'interventismo e del futurismo italiano.

Tra la spettralità patita come sperdimento di sé e il furore disperato della guerra esiste un nesso di continuità.