«Si è soliti pensare l'artista intelligente come uno che lavora sui resti, sugli eccessi di senso non codificato, e che la sua credibilità dipenda dall'abilità con cui si muove tra le pieghe del capitale senza farsi schiacciare dalla macchina omologante anch'essa in moto perpetuo. Ecco, tutto questo ormai non funziona più, non c'è più uno scarto temporale dal momento che il capitale è il *general intellect*, che su tutte le potenzialità umane accumula plusvalore. Nell'epoca del *just in time*, della fabbrica integrata e diffusa, non ci sono resti.
Eppure a questa conclusione dai tratti marcatamente apocalittici possiamo contrapporre, come abbiamo visto seguendo il Foucault dell'ultimo corso dedicato ai cinici, una biopolitica di segno positivo, piena espressione del soggetto autonomo e desiderante. Da questo punto di vista la biopolitica non è un potere al quale siamo soggetti ma una potenza che possiamo esercitare.
Ora tenete a mente che siamo noi il reale capitale fisso e circolante in quanto comunità linguistica, che siamo noi i reali detentori dei mezzi di produzione, che è l'arte a possedere le conoscenze linguistiche della forma, del simbolo, del pensiero astratto, e le sensibilità fondamentali nell'odierna produzione di beni materiali e immateriali. Ed ora guardate, questa è una immagine: è una mano, sul palmo la fantasmagorica mano invisibile del biomercato, sul dorso la libera autodeterminazione del soggetto in cooperazione con i molti. È lì, ci siamo, la tocchiamo con mano, basta girarla quella benedetta mano e darla a vedere... una vita altra, un mondo altro.»
(Dal testo della conferenza performativa *La mano*, eseguita durante *Occupy 2012*, chiesa di San Carpoforo, Milano.)

Mauro Folci insegna all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano. I suoi interventi e le sue opere sono state ospitate da istituzioni italiane e internazionali tra cui: Kunstverein di Francoforte, Neues Kunstforum di Colonia, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imber di Caracas, PAN di Napoli, MAXXI e MACRO di Roma, SUPEC di Shanghai, Centre Pompidou di Parigi, Reina Sofía di Madrid, Haus der Kulturen der Welt di Berlino, Biennale di Arte e di Architettura di Venezia, CCCB Arts Santa Mònica di Barcellona.

ISBN 978-88-229-0204-7
9 788822 902047

EURO 20,00

MAURO FOLCI VACANZE

QUODLIBET

MAURO FOLCI VACANZE

QUODLIBET

Mauro Folci

Vacanze

Il generico, l'incompetente, l'inutile tra il 1996 e il 2017

A cura di Anna Cestelli Guidi

Quodlibet

Progetto grafico e impaginazione: Chiara Nuvoli

Prima edizione: luglio 2018
ISBN 978-88-229-0204-7

© 2018 Quodlibet srl
Macerata, via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23
www.quodlibet.it

Indice

9 Nota introduttiva
di Anna Cestelli Guidi

Vacanze

13 La fine della storia
23 Vacanze

Lavoro/linguaggio

37 Mauro Folci: *omnia fui et nihil expedit*, della rivoluzione materiale, la trasformazione da oggetto d'arte a operazione
di Massimo Mazzone
43 L'ameno appena in tempo
50 Chiacchiera
51 Meta-chiacchiera
di Marta Roberti
57 Morte, linguaggio, negazione e altre amenità. Una lettura dell'opera di Mauro Folci
di Guido Baggio
74 Sciopero
77 Effetto kanban
78 Nota alla mostra *Effetto kanban* di Mauro Folci
di Domenico Scudero
81 Mauro Folci, un testimone inclassificabile
di Paolo Martore
85 Future
87 Produzione d'arte a mezzo di merci
di Lanfranco Caminiti
93 Economia di guerra
95 In occasione dell'ospitalità. Ovvero, l'ospitalità dell'arte ostile
di Tito Marci
107 Pianoforte preparato di casa Mastella

109 Giornale di classe
112 Caterina e Elena. Vittoria e Albena
114 Fotoromanzi. Motti di spirito

Animalità

135 Esodo e divenire-animale
di Felice Cimatti
144 Noia
di Marta Roberti
150 Deificazione animale
di Tito Marci
159 Concerto transumante per *flatus vocis*
di Marta Roberti
167 Qual è la parola
174 Cavallinità
176 Caduta
di Marta Roberti
180 L'esausto
180 L'esausto, l'asino e il nichilismo
di Marta Roberti

Forme di vita

189 Fuori tempo massimo
di Franco Berardi Bifo
197 In conversazione con Mauro Folci
intervista di Francesca Gallo
207 Non ora. Non ancora
216 Peggio tutta
di Marta Roberti
222 Peggio tutta. Concorso per comici e imitatori
224 Smercio di monete false
228 Errata
230 Nove biografie curde
238 Gatekeeper
239 Passaggi negati
di Francesco Moschini
242 L'anello della condivisione

242 Un filo sottile, sottile, sottile
250 L'anello della condivisione
di Tito Marci
258 Archivio Fausto Delle Chiaie
267 Piazza Augusto Imperatore
di Stefano Boeri
268 Kadavergehorsam
269 Florido D'Orazi. L'incrollabile forza delle idee
di Enrico Amatori
273 Kadavergehorsam, scheda etimologica
di Giuliano Ranucci
278 Kadavergehorsam
di Tito Marci
281 Kadavergehorsam
di Fabio Mauri
284 Kadavergehorsam (Tutto il resto rosolio)
287 Tutto il resto rosolio
289 L'esperienza dello specchio
di Kalthoum Ben Soltane
294 Specchi diasporici
di Massimo Canevacci
298 Ghost buster
301 Ghost buster 29'59"

302 Elenco delle opere in ordine cronologico

Nota introduttiva
Anna Cestelli Guidi

Questo libro è nato dalle conversazioni con l'artista, a seguito del mio invito ad esporre nello spazio arte dell'Auditorium Parco della Musica di Roma dal 20 aprile al 20 maggio 2017. L'occasione della mostra *Vacanze* è stata il pretesto per pensare a una pubblicazione che raccogliesse le opere realizzate dall'artista durante gli ultimi venti anni, dal 1996 al 2017.

Chi conosce il lavoro di Mauro Folci sa che la parola è componente imprescindibile di una ricerca concentrata da sempre sui temi politici cruciali del nostro tempo. Ancor di più, la parola è l'elemento fondante e costitutivo di una pratica radicale, mantenuta negli anni ostinatamente ai margini del sistema, e che si esprime sempre attraverso la performance. Performance mai intesa in senso autoreferenziale ma, al contrario, come messa in atto di azioni collettive, spesso complesse e sempre simbolicamente potenti, nelle quali ognuno è chiamato a partecipare in prima persona alla costruzione di senso. L'artista dunque non è più il creatore di opere bensì l'autore, colui che innesca processi collettivi di robusto impianto filosofico e politico, strettamente legati alla realtà e al contesto del presente momento storico.

Non stupirà dunque la ricchezza dell'apparato testuale che accompagna il percorso visivo che si snoda in queste pagine: ai testi dell'artista si affiancano numerosi contributi critici, in parte scritti appositamente per questo libro, in parte redatti all'apparire delle opere folciane e qui ripubblicati.

I materiali sono stati organizzati in tre sezioni tematiche che corrispondono alle questioni attorno a cui ruota da vent'anni l'attività di Folci: *Lavoro e linguaggio*, *Forme di vita*, *Animalità*.

Si tratta di categorie interconnesse, e pertanto la suddivisione è meramente strumentale: molti lavori potrebbero essere legittimamente collocati in una sezione diversa, in quanto gli argomenti che affrontano costituiscono un *continuum* tematico, e confluiscono tutti nel discorso complessivo che informa la ricerca dell'artista. All'interno di ogni sezione, le opere e i testi sono stati ordinati secondo corrispondenze interne piuttosto che in sequenza cronologica.

La pubblicazione si apre infatti con un lavoro del 2017, *La fine della storia*, un fotoromanzo-manifesto acutamente ironico che offre una chiara indicazione del contesto teorico nel quale si muove la riflessione e l'operato dell'artista negli ultimi anni: la fine della Storia e dell'Azione, il tema del lavoro, e i concetti di animalità e inoperosità.

Si tratta di una ricerca che trova nella mostra *Vacanze* presentata nello spazio AuditoriumArte, il cui testo omonimo è qui pubblicato a pagina 23, il suo punto di arrivo. L'occasione per formalizzare visivamente il nucleo della riflessione artistica di Mauro Folci nel confronto – desituante e di grande impatto visivo – con un orso addormentato e con l'intensità sonora del suo russare.

La fine della storia
2017

La fine della storia è un video girato in gran parte all'interno della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, durante la mostra *Time is out of joint* curata dalla direttrice della galleria Cristiana Collu e in concomitanza con *Sensibile/comune*, una mostra in organico a C17, ossia all'importante Conferenza internazionale sui comunismi che si è svolta a Roma a inizio anno. Una mostra, ahimè, come mille altre: la banalità del mainstream, l'arguzia del mercante. Questo curioso gemellaggio tra un'arte fuori dal tempo storico e un'arte che si ispira al comune comunista ha proiettato in me l'immagine di un quadretto di vita bucolica, di una vita pacificata senza alcuna conflittualità. Un quadretto di maniera eppure di grande attualità se lo si legge come un *trompe-l'oeil* che descrive minuziosamente lo stato d'animo predominante: l'impossibilità di pensare un'azione innovatrice.

Questo *trompe-l'oeil* della vita quotidiana si è innestato con naturalezza sul tema della fine della storia a cui sto lavorando da qualche tempo ed è nato questo video. Successivamente è stato realizzato il fotoromanzo, riprodotto nelle pagine che seguono.

Dobbiamo ricordare che in Marx la Storia propriamente detta, in cui gli uomini lottano per il riconoscimento e lottano contro la Natura mediante il lavoro, si chiama "Regno della necessità"; e che oltre c'è il "Regno della libertà"

in cui gli uomini non lottano più e lavorano il meno possibile

bene così, direi di iniziare

si inizia

La scomparsa dell'Uomo alla fine della Storia non è dunque una catastrofe cosmica: il Mondo naturale resta quello che è da tutta l'eternità.

E non è nemmeno una catastrofe biologica

l'Uomo resta in vita come animale che è in accordo con la Natura o con l'Essere-dato. Ciò che scompare è l'Uomo propriamente detto, cioè l'Azione negatrice del dato e l'Errore, o in generale il Soggetto opposto all'Oggetto.

Infatti, la fine del Tempo umano o della Storia, cioè l'annientamento definitivo

La fine della storia
Numero speciale del fotoromanzo Motti di spirito n°1. Con la partecipazione di Luca Milì, Pasquale Polidori, Gianni Pacentini, Francesca Gallo, Marco Santarelli.
Testi di A. Kojève, Introduzione alla lettura di Hegel, Adelphi 2010, nota alla pag 541-542. Due motti di spirito di S. Freud e intermezzo polemico di M. Foto.

dell'Uomo propriamente detto o dell'Individuo libero e storico, significa molto semplicemente la cessazione dell'Azione nel senso forte del termine.

Il che praticamente vuol dire: la scomparsa delle guerre e delle rivoluzioni cruente. E anche la scomparsa della Filosofia.

infatti, l'Uomo, non cambiando più se stesso in maniera essenziale, non ha più ragione di cambiare i principi che stanno alla base

della conoscenza del Mondo e di sé.

Tutto il resto può mantenersi indefinitamente: l'arte, l'amore, il gioco, ecc.; insomma, tutto ciò che rende l'Uomo felice.

Dobbiamo ricordare che in Marx la Storia propriamente detta, in cui gli uomini (le "classi") lottano tra loro per il riconoscimento e lottano contro la Natura mediante il lavoro, si chiama "Regno della necessità"; e che oltre c'è il "Regno della libertà", in cui gli uomini non lottano più e lavorano il meno possibile.

mi meraviglio del cielo comunque esso sia

mi meraviglio del mondo

ok, è buona. ripetiamo solo la scena della scala

TIME IS OUT OF JOINT

ora seguite questa traiettoria e camminate lentamente

una grande produzione ci-ne-ma-to-gra-fi-ca!!!

infatti, l'Uomo, non cambiando più se stesso in maniera essenziale, non ha più ragione di cambiare i principi - veri - che stanno alla base della conoscenza del Mondo e di sé.

Tutto il resto può mantenersi indefinitamente: l'arte, l'amore, il gioco, ecc.

insomma, tutto ciò che rende l'Uomo felice.

Dobbiamo ricordare che in Marx la Storia propriamente detta, in cui gli uomini (le "classi") lottano

tra loro per il riconoscimento e lottano contro la Natura mediante il lavoro, si chiama "Regno della necessità"; e che oltre c'è il "Regno della libertà", in cui gli uomini non lottano più e lavorano il meno possibile.

mi meraviglio per il cielo comunque esso sia

mi meraviglio del mondo

io parlo

Riuniva in sé le qualità dei grandi uomini: teneva la testa storta come Alessandro,

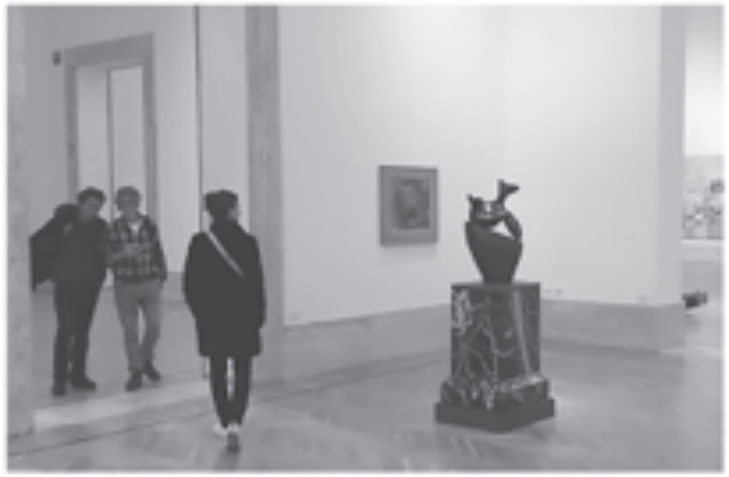
aveva sempre qualcosa da frugarsi nei capelli come Cesare, sapeva bere il caffè come Leibniz,

e una volta che si era sprofondato nella sua poltrona, dimenticava di mangiare e di bere come Newton e

bisognava, come questo, svegliarlo; portava la parrucca come il dott. Johnson, e aveva sempre un bottone del pantalone sbottonato come Cervantes.

ehhh, ma quanta bella gente!... guarda, sorridono tutti... e sono cortesi... e così belli che sembrano...
che sembrano attori. Non è vero? E' un piacere dell'anima vedere tanta beatitudine... ma chi sono, sono dei religiosi?
Serenità e libero godimento in atto. Come diceva l'austriaco?... Mi sento al sicuro qualunque cosa accada.
Hai ragione, hanno il sorriso del mistico, del religioso, ma non credo siano della compagnia di Gesù, se fosse il caso direi più francescani. Non trovi?
So a cosa ti riferisci, stai pensando all'amore francescano, vero? Hai ragione, di certo non sono dei cinici.
ahahah... ahahahah...
a no, no di certo. La parresia polemica dei cinici è bandita da molto tempo, è un pezzo d'antiquariato senza più mercato, mio caro.
Se fai attenzione noterai che qui il dato storico è stato cancellato. Troppi problemi di interpretazione
La Storia appartiene ai servi, dicevano gli illustri tedeschi, e dunque per non creare inutili tensioni meglio eliminarla...
Ma lasciami vedere, alcuni li conosco... che dire, c'è un po' di tutto...ex signori ed ex servi. Capitani di Stato e di capitale...manager di musei...immobilaristi...relazionisti
lì a sinistra giù in fondo, vedi? C'è pure il pittore nazi, come si chiama... quello della fondazione omonima... bbb un nome che inizia con la b... una roba come barracuda... ma, non importa.

e cosa stanno facendo?
non so bene, ogni tanto si incontrano e parlano del comune, credo. Sono gli artisti che lavorano il comune, sai? penso stiano inaugurando una mostra... sì è una mostra...
che lavorano il comune, hai detto?
sì certo, capisco... ora capisco.
sì, è così, sono gli artisti specializzati nella lavorazione del comune, sono molto ricercati
questa ripresa mi pare buona, direi che possiamo proseguire con il motto di spirito di Gianni
una grande produzione ci-ne-ma-to-gra-fi-ca
voi arrivate da lì e ci incontriamo in questo punto, che ne dite?
ecco, io spezzerei la frase qui: ed egli mi ha trattato con modi proprio familionari.



il ricevitore del lotto e callista Hirsch-Hyacinth di Amburgo

dottore...dottore
cosa le accade signor Hirsch, la vedo...raggiante

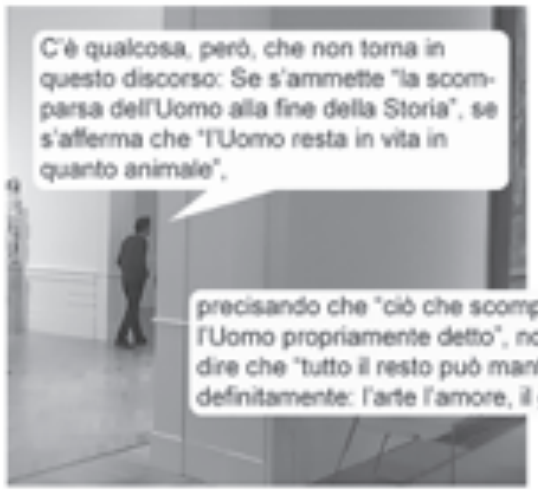
per quanto è vero Iddio, dottore,

io mi son seduto accanto a Salomone Rothschild ed egli

ed egli mi ha trattato proprio come un suo pari
ah.ah.ah...
ah.ah.ah...

con modi proprio familionari
complimentoni

...straordinaria esperienza davvero


C'è qualcosa, però, che non torna in questo discorso: Se s'ammette "la scomparsa dell'Uomo alla fine della Storia", se s'afferma che "l'Uomo resta in vita in quanto animale",
precisando che "ciò che scompare è l'Uomo propriamente detto", non si può dire che "tutto il resto può mantenersi indefinitamente: l'arte l'amore, il gioco, ecc."

se l'Uomo ri-diventa un animale, anche le sue arti, i suoi amori e i suoi giochi devono ri-diventare puramente "naturali"

Bisognerebbe dunque ammettere che, dopo la fine della Storia, gli uomini costruiranno i loro edifici e le loro opere d'arte come
gli uccelli costruiscono i propri nidi e i ragni tessono le proprie tele, eseguiranno concerti musicali alla maniera delle rane e delle cicale,
giocheranno come giocano i giovani animali e si daranno all'amore come fanno le bestie adulte
Ma allora non si può dire che tutto questo "rende l'uomo felice"
visto che, per definizione, essi se ne accontenteranno. ma c'è di più. "L'annientamento definitivo dell'uomo propriamente detto" significa anche la scomparsa definitiva del Discorso umano in senso proprio
Bisognerebbe dire che gli animali post-storici della specie Homo sapiens saranno contenti in funzione del loro comportamento artistico, erotico e ludico,

Gli animali della specie Homo sapiens reagirebbero con riflessi condizionati a segnali acustici o mimici e così i loro cosiddetti "discorsi" sarebbero simili al presunto "linguaggio"
Infatti, non si avrebbe più, in questi animali post-storici, "conoscenza del Mondo e del sé".
Ciò che allora scomparirebbe non sarebbe soltanto la Filosofia e la ricerca della Saggezza discorsiva, ma anche questa stessa Saggezza.

Note alle immagini

La fine della storia
Numero speciale del fotoromanzo *Motti di spirito n. 1*.
Con i performer Luca Miti e Gianni Piacentini e la cura foto/video/audio di Pasquale Polidori, Francesca Gallo e Marco Santarelli.
Testi: Alexandre Kojève, *Introduzione alla lettura di Hegel*, Adelphi, Milano 1996, nota alle pp. 541-542; Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Rizzoli, Milano 2010, pp. 19, 84. Intermezzo polemico di Mauro Folci.
Il fotoromanzo *La fine della storia* è conseguente a una performance e un video, con lo stesso titolo, realizzati alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, a Roma.

Vacanze
2017

In *Abecedario*[1] Gilles Deleuze racconta di quando, nel 1936 – lui ragazzo undicenne –, il governo di Blum impose le ferie pagate a tutti i lavoratori dipendenti, e di come la borghesia di destra e antisemita della Francia di allora fosse scandalizzata, oltre che seriamente preoccupata, di quella particolare misura sociale. Racconta di quando sulla spiaggia di Deauville, località dove la famiglia si trasferiva per le vacanze estive, giunse a disturbare la quiete dei pochi, la folla dei proletari. L'odio di classe dei padroni e dei borghesi che questa legge sulle ferie retribuite liberò fu di tale intensità che costrinse molti di loro a rinunciare al mare di Deauville. Deleuze ricorda, con un sorriso di soddisfazione, come la conquista delle ferie pagate sia stata una delle vittorie più importanti della storia del movimento proletario e per inverso come questa abbia letteralmente traumatizzato i padroni per molti anni a venire. Più di quanto avvenne negli anni '70.

Le ferie sono un periodo di vacanza dal tempo del lavoro, e dunque capite bene perché i padroni fossero così preoccupati: è tempo liberato per la cura del sé e questo rappresenta, da sempre, un serio pericolo per la macchina che trasforma il tempo in capitale. È una minaccia in quanto libera cariche desideranti che sono potenziali forme diverse di vita: una «vita altra» che fa dell'essere vacante il principio di un'azione destituente nei confronti dei poteri costituiti.

Essere vacanti è la potenza che definisce la natura umana, è ciò che delinea il confine tra l'essere dell'animale e l'essere dell'umano, per dirla con Heidegger la vacanza è l'aperto. L'essere vacante è la formula con cui Bartleby lo scrivano conduce a termine l'esperimento di abitare una pura potenza. È l'approdo che tenta di guadagnare Beckett esaurendo e mandando in vacanza ogni forma di linguaggio.

Vacante è il fosco, è colui che non ha qualità ne competenze. Vacante è Dino Campana: «Questo ricordo che non ricorda nulla è così forte in me»[2]. Vacante è essere aperto a tutto: «Un signore dice all'altro: "Lei suona abbastanza male", l'altro risponde "Sì, suono male ma non voglio suonare bene", allora il primo risponde "Ah, se è così allora va tutto bene"»[3].

[1] Gilles Deleuze, *Abecedario*, film-intervista a cura di Claire Parnet, regia di Pierre André Boutang, DeriveApprodi, Roma 2005.
[2] Dino Campana, *Lettera a Sibilla Aleramo*, in Id., *Un po' del mio sangue*, Rizzoli, Milano 2005, p. 264.
[3] Mauro Folci, *Non ora. Non ancora*, in questo libro e in *Pigs*, a cura di Escuela Moderna/Ateneo Libertario, Milieu, Milano 2016. È un motto di spirito di Ludwig Wittgenstein tratto dalla *Conferenza sull'etica*, in Id., *Lezioni e conversazioni*, a cura di Michele Ranchetti, Adelphi, Milano 2005, p. 8.

Vacante è ciò che si mantiene nell'indeterminato, è la condizione di ogni divenire, è una potenza così come lo è la facoltà di linguaggio, così come lo è la forza lavoro.

Paolo Virno ha riabilitato questo concetto di forza lavoro che dalla fine degli anni '70 era caduto nel dimenticatoio, e lo ha fatto a ragione: oggi ciò che si acquista al mercato del lavoro è esattamente ciò che Marx intendeva per forza lavoro, un concentrato di forza fisica e di forza intellettuale trattenuta nei corpi. La forza lavoro è l'insieme delle facoltà che possiede il vivente umano, è per natura propria una potenza indeterminata, e sappiamo che una potenza che si dice tale è sempre una potenza-di-non passare all'atto. La potenza, dunque, è qualcosa che non esiste, che non c'è. Ora dobbiamo riconoscere che qui succede qualcosa di veramente strano, di paradossale, perché se la forza lavoro è la potenza, ossia qualcosa che non è in atto, qualcosa che non è, come si fa ad acquistarla al mercato del lavoro? La risposta che dà Virno non lascia spazio a interpretazioni: occorre acquistare l'intero corpo in quanto concentrato che tiene a sé l'insieme della forza fisica e l'insieme della forza intellettuale. Un altro nome per dire forza lavoro, catturata nel processo lavorativo, è «intelletto generale», che è parimenti un sapere non specifico, ma generico: è intelligenza senza padroni diffusa e orizzontale.

Un sapere generico che ci tiene insieme. Bella questa immagine, vero? Peccato che nel mondo attuale il vacante, il mancante, il precario, il flessibile, il generico del vivente umano venga acquistato e messo a profitto dalla macchina che accumula capitale.

Ma c'è dell'altro: l'arte, in questa congiuntura storica che vede il trionfo dell'estetica nell'economia e nella politica, è l'incarnazione (non la formalizzazione) di quel *general intellect* che oggi viene cooptato e sussunto dal sistema capitalistico nella forma della produzione, della valorizzazione e della riproducibilità di soggettività e comunità naturalmente capitaliste.

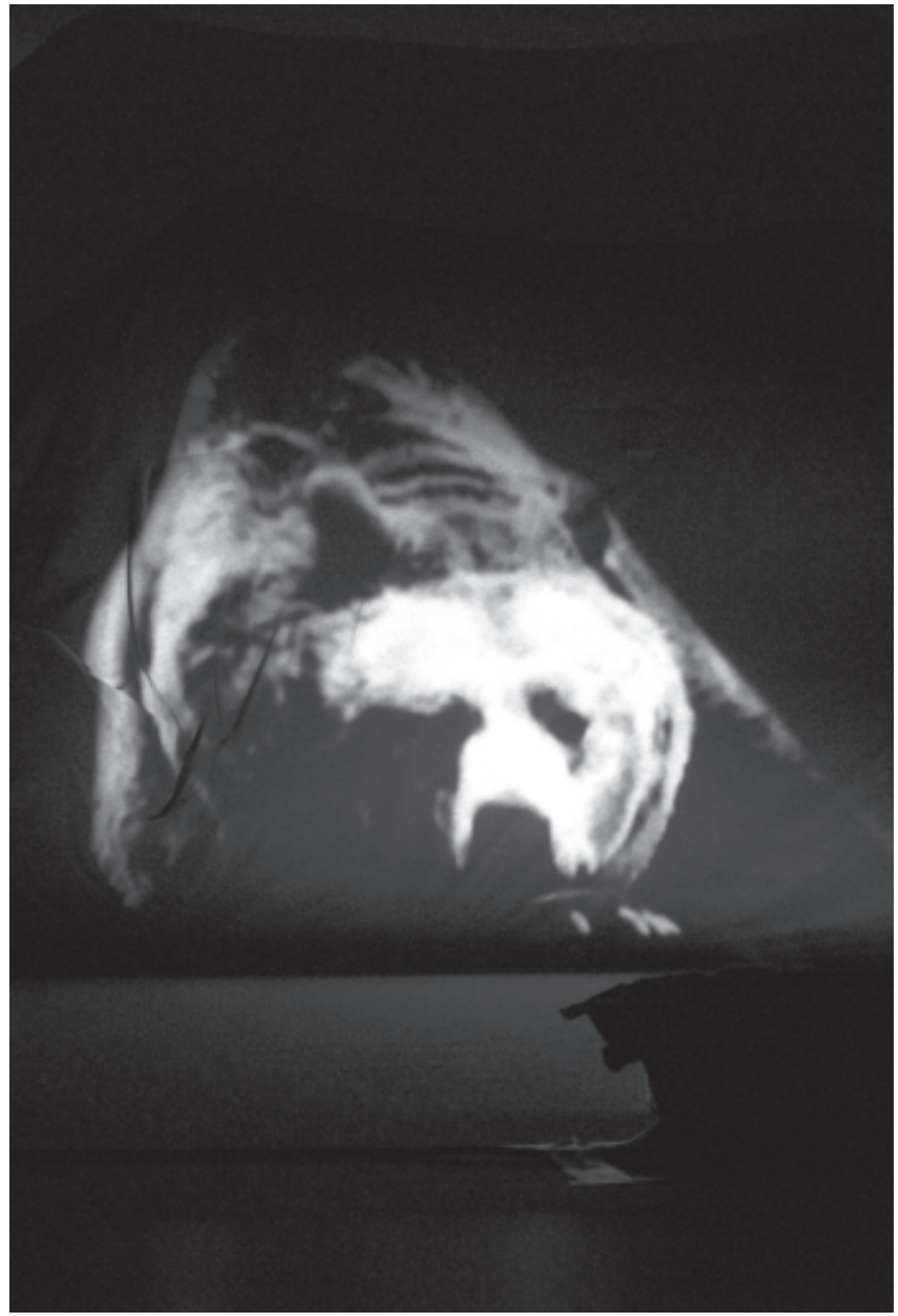
Non è tanto o solo l'estetizzazione integrale della politica e dell'economia, che sarebbe ancora pubblicistica, quanto che il processo di estetizzazione di ogni spazio della vita lavorativa come di quella associativa abbia finito col modellare il soggetto come fosse un oggetto estetico.

Questa espressione, che ora ho usato in senso negativo, mi dà occasione per entrare nel merito del mio intervento che verte essenzialmente su due forme di esodo potenti: la prima è quella che indica Michel Foucault nell'esortazione a sperimentare (plasmare, condurre) la propria vita come fosse un'opera d'arte, la seconda è di Giorgio Agamben con una inoperosità attiva, cioè destituente.

I testi a cui faccio riferimento sono *Il coraggio della verità*, trascrizione dell'ultimo corso di Foucault del 1984[4], e *L'uso dei corpi*, di Agamben[5].

Tutta la seconda metà del corso Foucault la spende per parlare della scandalosa forma di vita dei cinici antichi, per insistere sulla questione che lo ha

[4] Michel Foucault, *Il coraggio della verità*, Feltrinelli, Milano 2011.
[5] Giorgio Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014.



occupato negli ultimi anni – le relazioni tra soggetto e verità – e per tornare sulle connessioni inestricabili tra la pratica della cura del sé e una qualificata estetica dell'esistenza. Si parla cioè di una pratica di verità su di sé che consiste nel condurre la propria vita come fosse un'opera d'arte, o meglio sperimentare con la propria forma di vita così come si sperimenta in arte.

Altrove, in *Sulla genealogia dell'etica*, lamentando che l'arte sia diventata un'attività specialistica in relazione solo con le opere e non con gli individui, Foucault si domanda: «Perché la vita di ogni individuo non potrebbe essere un'opera d'arte? Perché una lampada o una casa sono oggetti d'arte e non lo è la nostra vita?»[6].

Il cardine della filosofia cinica è il singolare uso della parresia, ossia del discorso franco detto in modo polemico, incurante nella forma quanto più penetrante nella verità. Un dire il vero su se stessi e contro se stessi, contro gli altri e per gli altri. La cura del sé dei cinici è essenzialmente un dire il vero su se stessi, una verità che scava nel profondo del sé con coraggioso e che, per coerente conseguenza, assume forme di vita radicali: una vita altra è sempre una vita di verità. Per analizzare la tipicità della parresia cinica Foucault inizia col definire cosa è una vita di verità a partire dai 4 principi per cui nella filosofia greca una cosa possa dirsi vera e poi, ponendo forte l'accento sul fatto che sono definizioni che si applicano a delle forme di vita, li usa per determinare i principi che fondano la vita altra dei cinici.

1. Vita non dissimulata: estremizzata in una forma di vita scandalosa, vivono seminudi e mangiano, dormono, fanno i bisogni fisiologici e si masturbano in strada.
2. Vita senza commistioni: una vita autarchica che è sufficiente a se stessa, con la pratica della povertà e il disonore.
3. Vita diritta: una vita conforme alla natura e alla ragione, una forma di vita naturale fino all'animalità. Il cane (randagio e di città) è il modello.
4. Vita sovrana: è il senso ultimo della filosofia di vita del cinico. Il cinico è la sovranità in sé, è un re-anti re, il che vuol dire l'affermazione della supremazia del soggetto sulle norme.

La parresia coraggiosa che i cinici usano per modellare la propria vita, in ragione di un ritorno alla natura, la rivolgono anche agli altri e consiste in questo: «riuscire a far sì che gli uomini condannino, respingano, disprezzino, insultino la manifestazione stessa di ciò che essi ammettono, o pretendono di ammettere, sul terreno dei principi»[7]. Vale a dire far incazzare gli altri sbattendogli in faccia la contraddizione stridente tra ciò che loro stessi accettano e sostengono sul piano delle idee (ritorno alla natura) e il modo di condurre la propria vita che racconta un'altra storia.

I cinici dicono la verità con il discorso e dicono la verità mostrando conseguentemente la loro forma di vita: dicono la verità anche attraverso il corpo. La

[6] Hubert Lederer Dreyfus, Paul Rabinow, *Sulla genealogia dell'etica: compendio di un work in progress*, in Id., *La ricerca di Michel Foucault*, La Casa Usher, Firenze 2010, p. 309.
[7] Michel Foucault, *Il coraggio della verità*, cit., p. 125.

parresia dei cinici è un dire il vero con coraggio, e tutti sanno che la verità detta con franchezza a volte può risultare sconveniente, si può offendere l'amico o l'amante, ma si può anche perdere la testa se l'altro nel gioco parresiastico è un re, un tiranno o un potente qualunque.

Sappiamo bene che si rischia la vita a dire il vero, ma la cosa interessante che Foucault puntualizza con energia è che nei cinici questo rischio scaturisce non tanto dal discorso dissacratorio quanto invece dallo scandalo che la loro vita suscita. Ecco ciò che va tenuto a mente occupandoci dei cinici, dice Foucault: «si rischia la propria vita non solo dicendo semplicemente la verità, non solo per dire la verità, ma anche per il modo in cui si vive»[8]. Questo dire il vero con coraggio è insieme critica di sé e critica al potere: inoltre si rapporta con il *bíos*, ossia, dice il vero attraverso il proprio comportamento, la propria postura, la propria estetica di vita. Questo *bíos* è l'accezione positiva di ciò che chiamiamo biopolitica, intesa cioè come potenza del soggetto.

«Coraggio di dire il vero quando si tratta di scoprire l'anima. Coraggio di dire il vero quando si tratta di dare alla propria vita una forma e uno stile»[9]. Queste sono le due forme della cura del sé; e ciò che interessa Foucault è come, a partire da questa pratica parresiastica, il *bíos*, la vita si sia trasformata in oggetto estetico, come il coraggio di dire il vero si sia intrecciato con «il principio dell'esistenza come una opera da plasmare»[10].

Il cinismo più che una filosofia è una prassi di vita che testimonia una possibilità diversa di stare al mondo, ed è solo a partire da questa testimonianza di vita scandalosa – eretica, rivoluzionaria, anarchica – che è possibile una genealogia del cinismo che attraversando tutte le epoche giunge fino a noi. La questione del cinismo diviene molto importante ad esempio nell'arte moderna a partire dalla fine del '700, basta pensare al lungo fenomeno della bohème in cui la forma di vita dell'artista attesta non solo la veridicità dell'opera ma diviene essa stessa opera d'arte: l'artista non crea opere ma plasma se stesso nella forma di un'opera d'arte. Nello *Sturm und Drang* della prima arte borghese, ci dice Peter Sloterdijk, si apre la valanga del kinismo estetico e l'arte diviene polemica, processuale, mostra insofferenza a qualunque norma, si pone in costante tensione verso il superamento di ogni limite, contro ogni forma di arte acquisita. È questo il cinismo dell'arte.

Sloterdijk parla di un materialismo esistenzialista[11] che esprime con la carne e con le ossa il possesso della propria sovranità: la vita cinica è una vita di godimento che dispone pienamente della propria soggettivazione, che sperimenta il proprio essere come fosse un'opera d'arte.

Questa idea di pensare sé stessi nella forma di un'opera d'arte è stata criticata da alcuni che hanno inteso, sbagliando totalmente, la «vita da plasmare»

[8] Ivi, p. 226.
[9] Ivi, p. 159.
[10] Ivi, p. 161.
[11] Cfr. Peter Sloterdijk, *Critica della ragion cinica*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2013, p. 39: «Questo primo, vero e proprio materialismo dialettico (che seppe essere anche un esistenzialismo)».

come si trattasse realmente di una scultura, come di un oggetto posto fuori da sé, quando invece è più che evidente che il soggetto di Foucault è sempre in divenire e che un soggetto vero e proprio, ossia costituito, non esiste. Questo è un punto importante su cui Agamben si sofferma a lungo in *L'uso dei corpi* ribadendo che per Foucault «l'estetica dell'esistenza» e «la vita come opera d'arte» sono sempre in un contesto discorsivo di etica[12].

Ora seguiamo Agamben sulla questione del soggetto costituito e del soggetto costituente e le contraddizioni che rintraccia quando il soggetto che liberamente va costituendosi sotto l'opera della cura del sé entra, nella prassi, in relazioni di poteri per cui «la soggettivazione in una certa forma di vita, è, nella stessa misura, l'assoggettamento in una relazione di potere»[13]. Lo so, è difficile da accettare ma questo è ciò che Foucault chiama la «microfisica dei poteri». Insomma il soggetto libero entra comunque nella dialettica soggettivazione/assoggettamento e da questa trappola Agamben cerca di uscirne ipotizzando una terza via: una forma di vita che si sottragga alla polarità *zōē*/*bíos* che fa della biopolitica, in ogni caso, il dispositivo di controllo della vita in quanto tale, della nuda vita; a partire da questo «terzo» Agamben sembra suggerire una via di esodo nel possibile che si apre nella «inoperosità», nella sottrazione attivamente inoperosa: «Occorrerà, allora, innanzitutto, neutralizzare il dispositivo bipolare *zōē*/*bíos*. [...] si tratta, cioè, di rendere inoperosi tanto il *bíos* che la *zōē*, perché la forma-di-vita possa apparire come *tertium* che diventerà pensabile soltanto a partire da questa inoperosità, da questo coincidere – cioè cadere insieme – di *bíos* e *zōē*»[14].

Non più la dialettica *bíos*/*zōē* perché ciò non riproduce altro che uno stato d'eccezione, quello in cui la posta in gioco della politica è la nuda vita. L'occidente politico si struttura su questa forma di esclusione inclusiva, giocando sulla nuda vita il differenziale che definisce di volta in volta che cos'è umano e cosa no: «La struttura originaria della politica occidentale consiste in una *ex-ceptio*, in una esclusione inclusiva della vita umana nella forma della nuda vita. Si rifletta sulla particolarità di questa operazione: la vita non è in se stessa politica – per questo essa deve essere esclusa dalla città – e, tuttavia, è proprio l'*exceptio*, l'esclusione-inclusione di questo Impolitico che fonda lo spazio della politica»[15].

La disattivazione di questo dispositivo uomo/non-uomo darebbe a vedere quel vuoto, quella zona di indistinguibilità che si pone al confine tra l'animale e l'umano, da cui poter cogliere una vita inseparabile, né animale né umana: «Il problema ontologico-politico fondamentale è, oggi, non l'opera, ma l'inoperosità, non la ricerca affannosa e incessante di una nuova operatività, ma l'esibizione del vuoto incessante che la macchina della cultura occidentale custodisce al suo centro»[16].

[12] Giorgio Agamben, *L'uso dei corpi*, cit., p. 136.
[13] Ivi, p. 145.
[14] Ivi, p. 287.
[15] Ivi, p. 333.
[16] Ivi, p. 336.

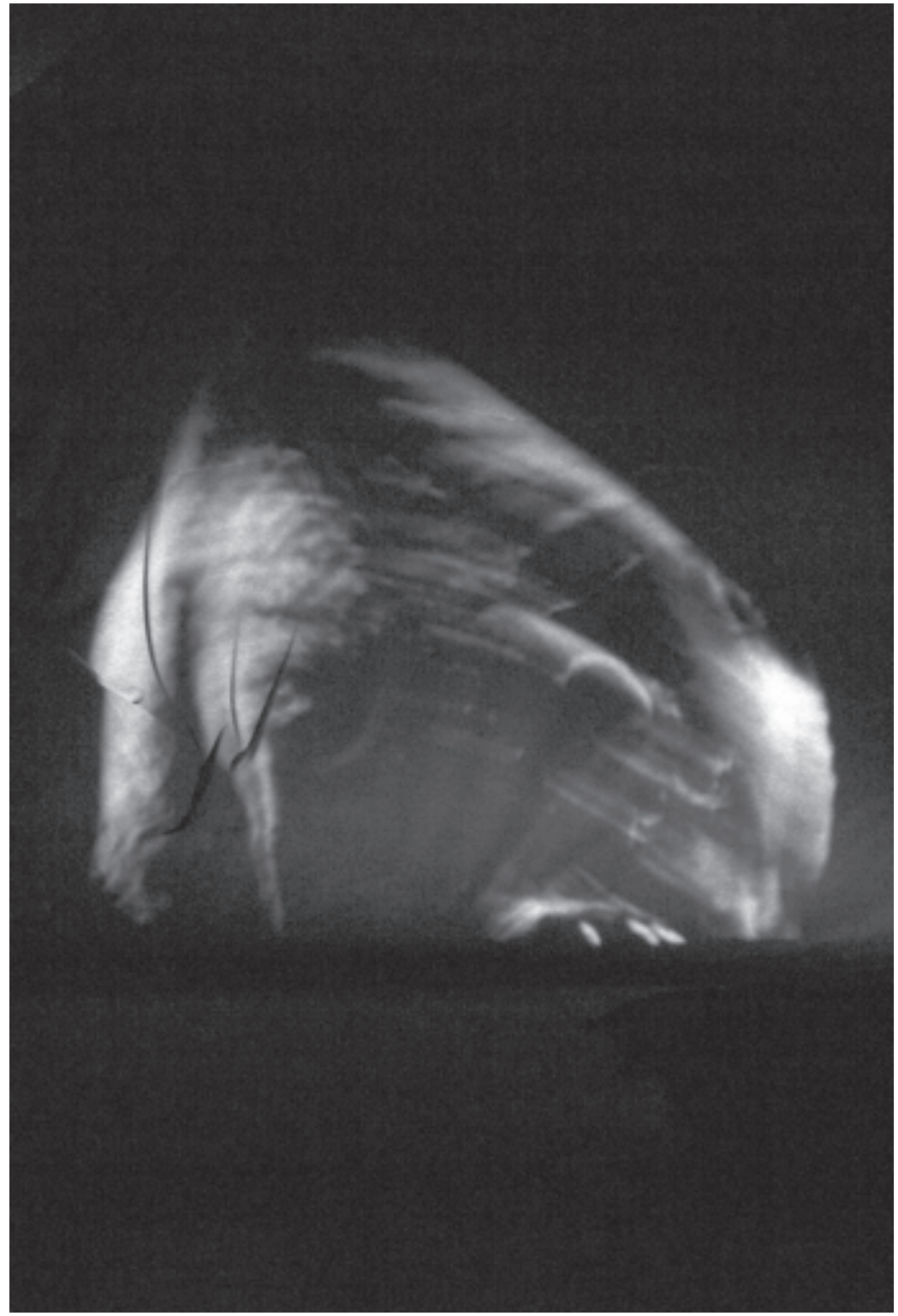
Lo stesso paradosso che il dispositivo logico dell'esclusione inclusiva crea lo troviamo nel dibattito, recentemente rinvigorito, su un potere costituente che non passi mai all'atto nella forma definitiva di un potere costituito, cosa in realtà difficile da sostenere visto che rimane evidentemente imprigionato nella dialettica costituente/costituito, che altro non è se non il ritornello che giustifica la violenza del potere, che sia già costituito o che vada a costituirsi. Sulla logica della terza linea Agamben propone un «potere destituente». Questa idea di potere destituente che fa tutt'uno con l'essere inoperoso è tema frequentato nell'ambito della filosofia politica che ha riflettuto sul comunitario, come ha fatto ad esempio Nancy.

Inoperosità e potenza destituente stanno insieme, rendono inattuale «una funzione, un potere» ma senza distruggerlo, liberando invece le potenzialità che ne permetteranno un uso diverso. Agamben sta pensando l'umano e il politico senza alcuna relazione tra loro, li pensa disgiunti per poter disattivare la macchina dell'esclusione inclusiva: «pensare l'umano e il politico come ciò che risulta dalla disconnessione di questi elementi e investigare non il mistero metafisico della congiunzione, ma quello pratico e politico della loro disgiunzione». I due elementi (la *zōē* e il *bíos*) così rimangono ben visibili ma non più compromessi, e, «perciò stesso, ciò che era stato diviso da sé e catturato nell'eccezione – la vita, l'anomia, la potenza anarchica – appare ora nella sua forma libera e indelibata»[17].

Lo stato d'eccezione permanente, prodotto dalla dialettica *zōē*/*bíos*, e la traccia di un possibile destituente ci offrono degli strumenti di lettura ulteriori per capire se l'indicazione così «urgente» e precisa di Foucault, «condurre la propria vita come un'opera d'arte», sia una strategia di salvezza ancora valida oggi, a distanza di 32 anni, sul piano individuale e spendibile su quello politico.

Il problema che ho voluto proporvi, in modo così parziale e superficiale, è in ultima analisi questo: quale strada seguire per un esodo potente e felice, capace cioè di sottrarsi alla cattura della macchina capitalista? È la via verso un potere costituente o verso un potere destituente? Si dovrà realizzare (ancora) un'opera sociale oppure salvare la società (come suggeriva Foucault) liberandola dai vincoli dell'operosità?

[17] Ivi, pp. 344-345.



Note alle immagini

Vacanze è il titolo di una mostra curata da Anna Cestelli Guidi allo Spazio Auditorium Arte di Roma nel maggio del 2017. Le opere in mostra sono quattro, più una performance che si svolge ai tavoli del bar fuori dalla galleria.

Pagine 25 e 33. *Zoe* (video-installazione, 2017), la galleria è composta da due sale parallele, in quella di fondo, al buio e accessibile solo in minima parte, si vede in lontananza un orso che dorme (è l'orso che vive allo zoo di Roma ripreso in notturna), e ne ascoltiamo il respiro pesante e a tratti sembra che russi. È lontano da noi. L'immagine dell'orso è proiettata su un grande sacco di stoffa (riempito con abiti, coperte, lenzuoli...) che ne imita grossolanamente la postura. L'immagine che ne risulta è vibrante, incerta, sfocata. Lavoro di post-produzione video, Marco Pucci; di post-produzione audio, Nicola Verità. Le fotografie qui riprodotte sono di Matteo Cremonesi.

Pagina 27 (in alto). *Vacanze* (2016), è una vecchia insegna luminosa (Buone Feste) recuperata da Mas (ex Magazzini del popolo) su cui è stata applicata una nuova insegna al neon con la scritta «Vacanze». La prima di *Vacanze* è una installazione *site specific* realizzata all'ingresso di Mas, nel corso di una rassegna di arte curata da Artisti innocenti, in occasione della chiusura degli storici magazzini del popolo.

Pagine 27 (al centro e in basso), 29 e 31. *Mal Detto* (performance, 2017), un gruppo di 20 «bontemponi» seduti ai tavoli del bar all'ora dell'aperitivo si dedicano divertiti all'arte dello sfottò.

La performance *Mal detto* si riferisce ad una forma di dire il vero tipicamente cinica per il carattere polemico che la caratterizza. Lo sfottò è una modalità della parresia cinica. P. Sloterdijk in *Critica della ragion cinica* legge il fenomeno del cinismo come una sorta di pantomima grottesca dove il goliardico, la *sfrontatezza*, lo sfottò, l'irriverenza sono l'espressione della forma di vita cinica.

Ecco i 20 performer di *Mal detto*: Alberto Abruzzese, Claudio Giangiacomo, Massimo Mazzone, Luigi Battisti, Pasquale Polidori, Luca Miti, Rossana Barbaccia, Gianni Piacentini, Daniela Angelucci, Felice Cimatti, Carlo Bersani, Tommaso Giartosio, Claudia Tombini, Leonardo Carocci, Riccardo Marziali, Lorenzo Lustri, Lorenzo Labagnara, Matteo Cremonesi, Andrea Aureli, Massimo Mattioli. Le fotografie di *Mal detto* sono di Rita Mandolini.

Mauro Folci: *omnia fui et nihil expedit*,
della rivoluzione materiale, la trasformazione da oggetto d'arte a operazione
Massimo Mazzone

Questo testo parla della ricerca di Mauro Folci.

Il caso di Mauro Folci è originale. Un artista affermato già negli anni '90, che avendo un florido mercato e presenze significative in collezioni italiane e straniere, stimato e apprezzato dal pubblico e dalla critica, ha lasciato questo filone per compiere un giro di boa assolutamente eclatante. Scrivevano di lui in quegli anni, tra gli altri, Pablo Echaurren, Fabio Mauri, Alberto Abruzzese...

Si badi, non si tratta di un uscire di scena, di un ritirarsi a vita privata. Anzi il contrario. L'abbandono della galleria e del mercato, coincide in Folci con una intensificazione della ricerca poetica. Le operazioni realizzate tra gli anni '90 e oggi sono state tutte operazioni volontariamente autoprodotte, senza sponsor o mercanti alle spalle, sono state operazioni culturali e non speculazioni economiche.

Ci sono stati altri casi per certi versi analoghi, penso a Alberto Zanazzo oggi autore Rai, a Francesco Matarrese, inabissato per decenni o a Tehching Hsieh che dal 1999 ha smesso di fare performance, oppure Oleg Vorotnikov di Voina del quale si sono perse le tracce, tanto per citare altri esempi, ma il caso di Folci è interessante non tanto in ordine alla sua «sottrazione», al rifiuto, al diniego di un sistema di mercato nel quale a un certo punto non si è più riconosciuto ma per la rivoluzione materiale che va a realizzare nella prassi del fare arte.

Parlo di rivoluzione materiale perché di questo si tratta, ovvero di un radicale capovolgimento dell'oggetto d'arte, che da essere scultura, installazione, video ecc., da essere «opera» nel senso materiale e anche commerciale, merce, cosa, diventa nella ricerca di Folci una «operazione».

Si tratta di atti, di azioni, che materializzano un passaggio da opera a operazione, corrispondenti per importanza al passaggio da rappresentazione della realtà a presentazione della realtà di duchampiana memoria. Operazioni complesse e raffinate, che spesso hanno coinvolto e coinvolgono moltissime persone non di certo come figuranti ma intensamente a partecipare e costruire il lavoro, (*Concerto transumante, L'anello della condivisione, Effetto kanban* ecc.) azioni nelle quali permangono talvolta *le forme apparenti* di installazioni d'arte contemporanea ma il senso di fatto magicamente si moltiplica in un gioco di rimandi linguistici infiniti.

Il linguaggio, il linguaggio messo al lavoro, il lavoro, lo sfruttamento, la vita vera, l'animalità, i corpi dei vivi e dei morti, il suicidio, le migrazioni, le iniquità di Schengen, la memoria storica. Una costellazione simbolica potentissima fa il suo ingresso nel quotidiano attraverso il lavoro di Folci e non è la cronaca dell'attualità, ma è la radice della Storia che bussa alla porta, espressione del punto di vista di un artista, di un intellettuale, di un ricercatore di oggi, che

mette questa sua ricerca davanti a sé oltre se stesso, in direzione di scoperte e svelamenti che fanno meglio comprendere la complessità dello spazio sociale che abitiamo nel nostro tempo.

Quando in pittura si passa dalla tempera all'olio, quando in architettura si passa dalla pietra al ferro al vetro e al cemento, quando con le Avanguardie Storiche si passa dalla rappresentazione alla presentazione dell'oggetto d'arte, quando dalle provocazioni futuriste si passa alla performance, alle opere condivise interattive, partecipate, si realizza un cambio di passo. Queste innovazioni sono periodiche, alla crisi della scultura ben illustrata da Arturo Martini, hanno risposto i «pittori», passati alle arti plastiche, nel rivoluzionare quella che sarebbe restata senza speranza «lingua morta». Ci hanno pensato Fontana, Burri, il gruppo MA-DI, i fratelli Colombo... Ecco, a mio avviso Folci ha realizzato, sta realizzando questo tipo di innovazione nel linguaggio dell'arte.

Le operazioni di Folci hanno un carattere rivoluzionario. Rivoluzionario nella forma, che è sempre molteplice, da un lato si presentano con naturalezza, con estrema semplicità, sono destinate ad un pubblico non necessariamente specializzato, a volte si fondano su gesti semplicissimi che ciascuno conosce come per esempio mangiare, accavallare le gambe, parlare o tacere (*Sciopero*, *Kadavergehorsam*, *Concerto transumante*), altre volte fanno leva sull'epifania di una immagine complessiva senza retorica (la fossa[1]), altre volte citano la

[1] *La fossa* è un'opera che merita una nota di riflessione ulteriore. L'opera consiste in una buca nel terreno di circa 9 metri cubi, scavata nella terra, sempre a spese di Folci, sia chiaro, all'interno della quale molti ospiti, sempre a spese di Folci, sia chiaro, parlano della fabbrica post-fordista. Singolare è che questo polittico, formato da *L'ameno appena in tempo*, *La torre*, *L'amore è Hollywood*, *La fossa*, che poi è un lavoro su Melfi, segue lavoro morto, sempre parliamo di un lavoro sulla fabbrica, sulle produzioni NON solo culturali del mondo produttivo, e sulle trasformazioni di quel mondo. La serie realizza un'operazione volta a significare che Melfi è l'emblema di queste trasformazioni che investono la società e che trova in Folci il suo «oracolo di Melfi».

Ma torniamo alla fossa in senso stretto. Senza addentrarci nelle innumerevoli suggestioni possibili, come metropoli/necropoli, o città emersa/città ipogea, le referenze relative alla madre terra, alla terra madre, alla putrefazione e alla incubazione alchemica, riusciamo comunque a cogliere cosa significhi il «discorso» svolto nella fossa dai filosofi. Qui arriva il Capitalismo, incarnato dal padrone di casa, ai natali Gianfranco Baruchello. Il Padrone della terra, il PADRONE, approfittando o essendo vittima della senilità? Se ne va da allora in giro per il mondo a parlare di questa opera come fosse stata concepita da lui, come ho avuto modo di constatare al MACRO di Roma. Ovvio, tutto il mondo sa che l'opera è stata pensata pagata fatta e organizzata da Folci, tuttavia, l'istinto padronale, in una specie di grottesca IUS PRIMAE NOCTIS, di tanto in tanto lo spinge a rivendicarla come fosse sua, come a dire terra, sangue e onore. In una sola parola PROPRIETÀ PRIVATA.

Lo smisurato ego dell'ottugenario e dei suoi sodali, che, come novelli Arsenio Lupin, tentano lo scippo di un'opera immateriale e invendibile, è il paradigma dell'oggi. La fossa, ovvio, NON SI VENDE, la fossa è spazio/tempo liberato dal commercio, ma ovvio il vegliardo, finge(?) di essere sordo, di non capire perché quell'opera che avrebbe potuto fare lui, in qualsiasi momento, in realtà non sia la sua. Lui è solo il padrone di un pezzo di terra tra gli altri della campagna romana. L'autore dell'opera è Mauro Folci, ma questo racconto rivela i meccanismi del PANTA REI e della stupidità umana, che di fosse ne avremo una ciascuno, alla fine, senza doverla chiedere. Come disse Settimio Severo, *omnia fui et nihil expedit*, fui tutto non valse a nulla.

pittura antica, come nel caso di *Noia*, con il leone e l'uomo mano nella zampa come novelli San Gerolamo nello studio, sono in tal senso iconiche, quasi segnaletiche. Da un altro punto di vista, e solo per chi ha gli strumenti per coglierle, sono operazioni filosofiche, proclami sadiani, esortazioni alla Democrazia, al superamento dei costumi, inni alla libertà, dense di rimandi alla cultura moderna con riferimenti espliciti che spaziano da Benjamin a Arendt da Marx a Negri, da Virno (che oltre che nella fossa è stato protagonista con Tito Marci, Alberto Zanazzo e Raffaella De Santis dell'opera *Chiacchiera*) a Agamben a Sloterdijk a Bifo, che come Tito Marci è coautore di questo volume. Infine sono rivoluzionarie nella sostanza perché c'è un piano della prassi e del processo che è evidenziato, è in primo piano, perché in Folci, come nella migliore tradizione autonoma e libertaria, l'azione, la prassi, precedono la teoria; l'autoproduzione è una «tecnica artistica», l'operare sul bordo del sistema è una scelta precisa attuata con volontà e perseveranza, le sue operazioni, si sono viste indifferentemente alla Casa dell'Architettura di Roma e nelle scuole, a Shanghai o in un prato della campagna romana, in una città di provincia come Rieti, nelle sale del CCCB cantando *Guantanamera* di José Martí, eroe spagnolo della liberazione di Cuba, o del Arts Santa Mónica di Barcellona con la rassegna video *Pigs*, al Museo Laboratorio della Sapienza o per le strade, per Folci il luogo è la maniera di incontrare la gente, le classi in tutta la loro composizione sociale. *Rivoluzionare* è naturale per un autore che ha *coscienza di classe*, che sa cosa sia la lotta di classe, che è e sa di essere *Lumpenproletariat*, sa di voler essere *Lumpen*, non sogna di divenire un borghese arricchito qualsiasi, e questo suo spirito emerge attraverso le sue Operazioni. Del resto nel corso del Novecento, al contrario che nell'Ottocento che ha avuto per esempio il ro-

«La fabbrica integrata è un'invenzione pubblicitaria.»

«La scenografia della fabbrica integrata funziona, tutti con la tuta, operai, impiegati, dirigenti. Ma dal colore della fascetta sul taschino capisci chi sta sopra e chi sta sotto, come nell'esercito.»

manzo borghese e la Psicoanalisi, son ben poche le cose buone venute dall'alto; le cose più interessanti, dal jazz al muralismo, dal design al punk, l'hip hop, la street art, tutto sorge dal basso. Ma alla fine, come nella tragedia greca, il titolo, l'inizio, la fine sono la stessa cosa, un mettere in crisi l'individuo, e dunque, riprendendo Settimio Severo citato da Gottfried Benn, concludiamo questa breve riflessione con il celebre motto: *omnia fui et nihil expedit*, ossia fui tutto, servì a nulla. Ma questo senso di non «servire», non servire in ogni senso, non solo essere in-utile ma anche non essere padrone di niente, ma anche non essere servo di nessuno, in perfetto stile cinico, è forse il messaggio poetico maggiore che l'opera di Folci ci regala.

Note alle immagini

Pagine 40, 41 e 42. Le frasi tra i ritratti fotografici di *L'ameno appena in tempo* (stampe su forex 110x140 cm) sono frammenti di interviste ai lavoratori della Fiat di Melfi pubblicate in Giuliana Commisso, *Il conflitto invisibile. Forme del potere, relazioni sociali e soggettività operaia alla Fiat di Melfi*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1999, pp. 61-101.

Pagine 38, 44, 46, 47, 48, 49 (in alto e al centro). *L'ameno appena in tempo*, performance.

Pagina 49 (in basso a sinistra). Layout della Fiat di Melfi.

Pagina 49 (in basso a destra). *Feedback*, frame da un documentario Rai sull'industria automobilistica italiana (stampa su forex 110x140 cm).

«Io (operaio) fermo la linea, anche se non potrei. A volte non riusciamo a starle dietro per quanto è veloce, così quando ritengo che sia una cosa giusta e necessaria lo faccio. Finora non mi hanno fatto nessun rapporto disciplinare, se capiterà una cosa del genere vedremo se la colpa è mia!»

«C'è un operaio nella nostra Ute che ha scoperto come fermare la linea manomettendo un marchigegno meccanico, senza però rompere niente. Quando qualcuno s'imbarca o non ne possiamo più, fermiamo. Dopo un po', senza farci accorgere dai manutentori, riattiviamo.»

L'ameno appena in tempo
2003

L'amore è Hollywood

Sono fotografie di lavoratori ritratti all'interno della Fiat di Melfi scelte tra i frame di un video-documentario prodotto dalla Rai nel '98. In tono didattico il filmato ci mostra brevemente la storia dell'industria automobilistica italiana e in particolare della Fiat dalle sue origini ad oggi.

Un commento fuori campo di una voce femminile, che parlando dello stabimento di Melfi si fa improvvisamente dolce e suadente come di un'hostess Alpitour, ci introduce in un luogo di lavoro a dir poco idilliaco, lontano anni luce da quella fabbrica fordista che sembrava pensata principalmente come luogo di espiazione di una pena originaria di classe, ma di «democrazia realizzata», di più, quasi che il percorso all'interno della fabbrica preludesse al riconoscimento divino del «bene eterno» (la voce registrata è parte dell'installazione). I ritratti fotografici risultano come sospesi in una dimensione atemporale, immersi in un'atmosfera metafisica, come in un film tra il surreale e il triller i lavoratori appaiono bellissimi e giovani come dei veri attori; il loro sguardo non è attento alle mansioni che gli sono state assegnate, va oltre la fisica del visibile; metafora di una conoscenza superiore i loro occhi emanano quella strana luce che l'immaginario popolare e tanta iconografia dell'estasi riconosce allo stato di grazia. Eppur espressione dell'efficienza produttiva. La voce narrante ci informa, le immagini lo confermano, che la struttura di Melfi è stata progettata per diminuire l'impatto con il mostro meccanico e per creare un ambiente «ecologico»: «Niente sporco e materiali per terra (nemmeno al montaggio), poco rumore (persino alle presse), niente odori (neanche alla verniciatura), e là dove è richiesto l'intervento degli operai, la scocca si posiziona in modo da rendere più agevole l'operazione». Melfi come la Toyota di Ohno: «È tutto un gioco di sguardi, di gesti, di interpretazione dei colori dei vari cartelloni agitati dalla squadra addetta all'assemblaggio finale per segnalare il tipo di particolare di cui si ha bisogno».

La scenografia allestita dal nuovo layout illustra un ambiente accogliente e cordiale, vivace e colorato; la sceneggiatura racconta di un luogo dinamico e creativo, con molto spazio per l'iniziativa personale, dove si lavora in modo informale e con spirito di squadra; con un grande senso civico e un elevato grado di adesione soggettiva alle finalità dell'impresa percepite come proprie e della comunità.

La torre

Quando penso alla meccanica del potere, penso alla sua forma d'esistenza capillare, al punto in cui il potere tocca il granello stesso degli individui, raggiunge il loro corpo, viene ad inserirsi nei loro gesti, i loro atteggiamenti, i loro discorsi, il loro apprendimento, la loro vita quotidiana (Michel Foucault, *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino 1978, p. 121).

Oltre l'estetica futurista che Melfi esibisce la realtà sembra davvero un'altra, e basta prendere in considerazione l'alto tasso di *turn over* per rendersene conto, basta spostare il piano d'osservazione per capire come queste immagini siano testimonianza eloquente di quell'effetto mistificante che la fabbrica integrata produce attraverso un complesso sistema di comunicazione (*il kanban*) necessario per realizzare il *just in time*, ma che spingendo a «vedere all'inverso» la determinante dell'ordine, dal cliente anziché dalla direzione, crea un effetto di occultamento dei comandi. Funziona cioè strategicamente, come emerge chiaramente dagli studi condotti sul campo da Laura Fiocco, Giuliana Commisso, Giordano Sivini (in *Melfi in time*, regione Basilicata, 2001), da forza regolatrice dei rapporti sociali e quindi ideologica. Obiettivo del resto sempre dichiarato esplicitamente dalle maestranze Fiat molto attente al problema del disciplinamento della forza lavoro e alla governabilità di fabbrica; chiaro è Magnabosco quando inneggia al *just in time* come «sistema organizzativo capace di produrre i propri anticorpi».

Per questo ritengo importante, come ho già chiarito con *Lavoro Morto* e *Effetto kanban*, l'analisi della struttura organizzativa della fabbrica integrata perché il senso che produce trascende il caso Fiat; perché lo ritengo un mezzo efficace per leggere e capire le specificità e le dinamiche del potere e del comando nell'epoca della simulazione in cui il capitale riesce, grazie alle nuove tecnologie dell'informazione e della comunicazione, a commutare in valore ogni aspetto dell'esistenza di ognuno. Quello che Ferruccio Rossi Landi sosteneva già negli anni '60 circa una omologazione tra la produzione linguistica e la produzione di merci, oggi appare chiaro in tutta la sua dimensione – ad una dimensione – e cioè che la struttura economica è essenzialmente una struttura comunicativa.

Melfi dunque perché funziona molto bene come strumento che ingrandisce, come metafora di quella meccanica generale di produzione e riproduzione di società capitalistica che ha fatto proprie le nuove modalità di controllo e di *normalizzazione* sociale che il *just in time* ha diffuso a tutti i livelli e globalmente.

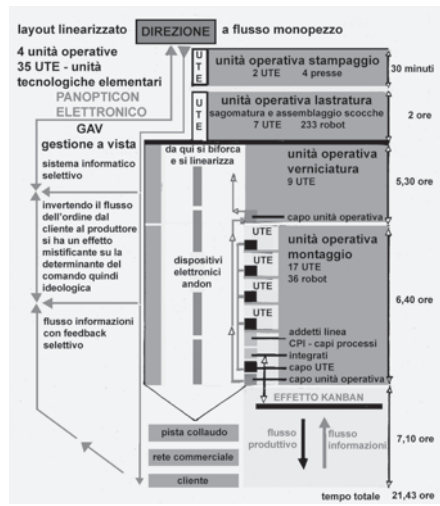
La fossa

Paesaggio collinare, dolcemente ondulato, armonioso, incontaminato, antico.

Un buco. Una stanza a cielo aperto scavata nella terra, 3 metri x 3 metri x 3 metri; le pareti tagliate a piombo e il pavimento, per quanto lo consente il terreno, sono levigati. Nessun arredo, solo tre zolle di terra utili eventualmente per la seduta.

Un elemento strutturale forte, polisemantico, di natura evidentemente contraria alla fabbrica integrata. Non un invito contemplativo, l'eco della

grotta, piuttosto una piazza affollata, un luogo pubblico in cui far interagire un pensiero di resistenza e d'azione. È un'opera che cerca d'istituire un luogo mentale di appartenenza – ci troviamo dentro la terra, non al centro – e di tensione verso la verità della *vera natura umana* che non può essere evidentemente quella del lavoro. Uno spazio per chiamare a raccolta un pensiero libertario capace di elaborare risposte all'estremismo messo in atto dalle nuove strategie capitalistiche di sorveglianza e di disciplinamento della forza lavoro, secondo un progetto totalizzante il cui obiettivo è il controllo della produttività biopolitica della moltitudine.


layout linearizzato
DIREZIONE
a flusso monopezzo
4 unità operative
35 UTE - unità tecnologiche elementari
PANOPTICON ELETTRONICO
GAV
gestione a vista
sistema informatico selettivo
invertendo il flusso dell'ordine dal cliente al produttore si ha un effetto mistificante su la determinante del comando quindi ideologica
flusso informazioni con feedback selettivo
da qui si biforca e si linearizza
dispositivi elettronici andon
UTE
unità operativa stampaggio
2 UTE 4 presse
30 minuti
unità operativa lastratura
sagomatura e assemblaggio scocche
7 UTE 233 robot
2 ore
unità operativa verniciatura
9 UTE
5,30 ore
capo unità operativa
unità operativa montaggio
17 UTE
36 robot
6,40 ore
addetti linea
CPI - capi processi integrati
capo UTE
capo unità operativa
EFFETTO KANBAN
pista collaudo
rete commerciale
cliente
flusso produttivo
flusso informazioni
7,10 ore
tempo totale 21,43 ore

ELEMENTI
FETTIVI

Chiacchiera
2003

È una performance organizzata in un bar di San Lorenzo a Roma. Non era previsto un pubblico, se non quello occasionale delle persone che si trovavano nel bar. È consistita semplicemente in una chiacchiera alla quale hanno partecipato Raffaella De Santis, giornalista, Paolo Virno, filosofo, Tito Marci, sociologo e artista e Alberto Zanazzo, artista. Tema di conversazione era la chiacchiera nella società contemporanea.

Si può definire una meta-chiacchiera, come la definisce Marta Roberti nel testo che segue: si chiacchiera sul fatto che si chiacchiera, si è tentato di rintracciare chiacchierando le regole e le strutture della chiacchiera (pagina 52).

Meta-chiacchiera
Marta Roberti

È una performance interessante perché nasce da un momento di crisi nella produzione artistica di Folci. L'artista, infatti, ha deciso di lavorare sulla crisi e sul fallimento che ha sentito prodursi nel suo lavoro artistico, quando con *L'ameno appena in tempo*, ha toccato il punto più nevralgico della sua riflessione: l'identità tra il linguaggio e il lavoro. Per Folci la buca scavata per l'ameno riguardante la Fiat di Melfi e il lavoro *just in time* ha aperto una ferita che avrebbe potuto condurlo all'immobilità. Questa recessione è implicita se si ammette il postulato della coincidenza tra il lavoro e il linguaggio. Se lavoro parlando e parlo lavorando, e se l'arte è un lavoro che è alle prese con il linguaggio, è necessario ripensare lo statuto stesso dell'arte, il suo valore sociale e la possibilità stessa di poter parlare di arte. Mauro insiste sull'equazione linguaggio-lavoro e prova a descriverla anche attraverso un'altra formula. Dice che bisogna riflettere sulla questione del feticismo delle merci, che oggi coincide con la comunità linguistica. In *Soffio* ne parla così: «Già negli anni '60 il filosofo Ferruccio Rossi Landi proponeva una stringente omologia tra la produzione materiale e quella immateriale in cui la comunità linguistica si presentava come un immenso mercato nel quale parole, espressioni e messaggi circolano come merci. Per l'economista svizzero Christian Marazzi, la sfera dell'agire comunicativo è stata assorbita dentro la sfera dell'agire strumentale. Materiale e immateriale interagiscono in un sistema integrato dove il lavoro linguistico ha il compito di produrre comunità e di allargarla ma solo in quanto il sistema produce valore a mezzo di comunità: si mette a lavoro la merce parlante per riprodursi attraverso sogni, desideri, immagini. [...] Per concludere mi viene in mente di proporvi una riflessione a proposito della forma feticcio delle merci: se questa è, secondo la classica definizione di Marx, la conseguenza di una mistificazione, cioè il risultato del nascondimento nella merce dei reali rapporti di produzione, e se ora si producono merci e servizi per mezzo del linguaggio, tramite cioè la facoltà che identifica la specie umana, questo vuol dire forse che è la stessa comunità dei parlanti ad avere carattere di feticcio?».

Chiacchiera è stata simultaneamente sia l'anamnesi, che la diagnosi e la prognosi, e infine anche la terapia dello stallo a cui l'ameno aveva condotto l'artista. È stata anamnesi nel senso che Mauro ha esposto agli interlocutori il problema che lo stava conducendo alla paralisi. È stata diagnosi perché queste riflessioni sono state ricondotte alla categoria della chiacchiera, poiché questa modalità comunicativa è la più usata dalla comunità linguistica. Prognosi poiché i vari interlocutori hanno offerto con i loro interventi delle possibili linee di fuga da quest'impasse. Infine, terapia perché la chiacchiera ha ridimensionato il problema dell'artista, che continua ancora a muoversi su questa

scomoda e disagevole zona di confine che è la riflessione sul linguaggio. Qui riporto solo alcuni interventi più funzionali al nostro discorso, perché l'intera trascrizione, per quanto coinvolgente, esula dal mio intento.

Questa performance è stata registrata e trascritta. Le registrazioni riportano integralmente il carattere fortuito delle intuizioni e il ritmo che in-forma il pensare, le frasi troncate e i balbettii, il fiato, la tosse, i tentennamenti o l'impetuosità degli interventi, i tentativi di mediazione ma anche i rumori di fondo, il banale e le convinzioni più intime, i luoghi comuni. Tutti questi elementi fanno della chiacchiera un genere di discorso che mostra palesemente la genericità in cui può esprimersi la lingua, e la vicinanza del linguaggio ad una dimensione impersonale, quella del «si dice». La chiacchiera è il luogo più tipico dove ad esprimersi è una soggettività pre-individuale, un «noi»: il carattere non ancora individuato dell'essere umano. La chiacchiera e il dialogo orale in genere, sono forme di pensiero antitetiche alla scrittura che invece è una pulitura del ragionamento dalle sue scorie, dai tentativi di uscire dall'oscurità in cui il pensare dimora. In questa chiacchiera troviamo i tempi nudi del silenzio, le frasi tronche, i pensieri in sospeso. Certe argomentazioni degli interlocutori, essendo ricodificate da quelle degli altri non si chiudono su loro stesse, altre volte, invece, restano in sospeso perché la conversazione viene spostata da un'altra parte secondo regole non intenzionali. Il pensiero nella chiacchiera di solito non pensa, ma ripete un già pensato e ripete dei luoghi comuni; ma la ripetizione differente è, come insegnano Deleuze e Bateson, precisamente ciò che rende possibile l'accadere di qualcosa di nuovo. Solo ripetendo i luoghi comuni paradossalmente si mette in moto un processo che può sfuggire al nostro controllo e che può generare qualcosa di inaspettato, e quindi, forse, anche l'impensato nel pensiero. Se pensiamo all'effetto terapeutico che questa azione ha avuto sull'artista, qualcosa di inaspettato deve essere scaturito da questa conversazione. L'inatteso come ciò che può essere provocato dalla chiacchiera è ciò che Raffaella De Santis ha evidenziato nel suo intervento: «Non chiacchiero perché voglio arrivare a qualcosa. Posso chiacchierare a vuoto... infatti io chiacchiero, cioè giro intorno, cicaleggio. Mi viene in mente anche in letteratura, no: il chiacchierare è il girare a vuoto... Ma questa cosa può essere interessante se è una sottrazione dal senso programmatico e anche dal tempo... cioè girare a vuoto, poi ad un certo punto potrebbe anche innestarsi involontariamente... farmi ritrovare in una zona di senso che io non avevo previsto... Così la chiacchiera a quel punto potrebbe avere un valore... e poi è anche rassicurante rispetto a chi chiacchiera. Perché se io chiacchiero in qualche modo mi proteggo no? Anche non volendo dire nulla... cioè mi proteggo semplicemente perché riconosco qualcuno... Però potrebbe anche succedere... mi veniva in mente che, chiacchierando, io possa avere paura di qualcosa... Pensavo per esempio, a quando la chiacchiera ti agisce, ti prende la mano, per cui inizia come riconoscimento e poi ci possiamo ritrovare in zone che non avevamo previsto... forse è quello il punto in cui potrebbe trasformarsi in qualcos'altro che potrebbe avere secondo me un valore che va oltre la rassicurazione...».

Tito Marci propone una direzione particolarmente interessante alla discussione sulla chiacchiera che mette in gioco il fatto che l'arte sia diventata argomen-

tativa e concettuale e si chiede: «Come mai la chiacchiera è stata svalutata? Cioè noi ci troviamo a parlare della chiacchiera in qualche modo perché tu la vuoi ricondurre a un discorso. Il paradosso diventa questo, no? Cioè il fatto che la chiacchiera a partire dal discorso scientifico... dalla Grecia, è stata svalutata e diventa la *doxa*. Diventa tutte le forme che... Se ci pensi anche le teorie della comunicazione di adesso svalutano sempre il discorso della chiacchiera, il valore della chiacchiera è inessenziale rispetto ad un discorso scientifico... Tu sei partito appunto parlando del problema dell'arte, e di uno stadio di stallo e di crisi che c'è sia nella tua esperienza sia in un'esperienza generalizzata. Però se tu ripensi il problema... uno dei problemi dell'arte di adesso è che essa in senso radicale risponde al primato di una argomentazione di tipo scientifico, perché l'arte si fa argomentazione, perché si fa argomentativa. Nel momento in cui il primato ideologico dell'arte è rivelazione e rappresentazione, non ha bisogno di argomentare. Nel primato invece della logica scientifica, che è logica argomentativa, e quindi risolve anche il problema della comunicazione in argomentazione, anche l'arte risponde necessariamente a questo primato... Non puoi tu legittimare l'opera artistica se non attraverso un'argomentazione che può essere il titolo, può essere qualunque cosa, però deve sempre ricondurre ad un primato essenziale che è quello della logica scientifica procedurale argomentativa e via dicendo... Allora il sottrarre la chiacchiera ad un senso comune, oppure ridargli quel senso comune sottratto da quello che tu dici, dalla logica del plusvalore e cose del genere, non significa un'altra volta assoggettarla al primato di un'argomentazione di carattere scientifico e quindi un'altra volta al primato della logica del capitale? Questo è il paradosso che ti propongo... oppure dobbiamo trovare delle crepe all'interno di queste condizioni...».

Nella chiacchiera è più esplicito il fatto che prima di qualsiasi cosa proferita sto comunicando la mia presenza, sto dicendo «ci sono» e parlo per rendermi visibile. Una posizione cara allo studioso del linguaggio Gregory Bateson, che si occupa delle analogie e delle differenze tra il linguaggio umano e quello dei mammiferi preverbali: «Usare una sintassi e un sistema di categorie adatti alla discussione di cose che si possono maneggiare, mentre in realtà si discute delle strutture e delle relazioni è una stramberia. Eppure, secondo me, è proprio questo che sta accadendo in questa sala. Io sono qui che parlo, mentre voi ascoltate e guardate; io cerco di convincervi, di farvi vedere le cose a modo mio, di guadagnarmi la vostra stima, di dimostrarmi la mia, di stimolarvi e così via. Ciò che in realtà si svolge è una discussione sulle strutture della nostra relazione, e tutto in conformità con le regole di un congresso scientifico sui cetacei. Questo vuol dire essere uomini. [...] I mammiferi preverbali comunicano sulle cose quando è necessario, usando essenzialmente segnali sulle strutture di relazione. Viceversa gli uomini usano il linguaggio, che è essenzialmente orientato verso le cose, per discutere le relazioni. Il gatto chiede latte dicendo "dipendenza" e io chiedo la vostra attenzione e forse la vostra stima parlando di cetacei» (Bateson, 1976). La chiacchiera è tra le forme del linguaggio umano quella che rivela la nostra massima natura relazionale, senza doversi celare dietro una conoscenza tecnica.

Paolo Virno riprende questa posizione e sottolinea un altro aspetto: il carattere impersonale della chiacchiera. Chiudo questo paragrafo riportando il lungo

intervento del filosofo, perché si conclude con un altro tema che è caro all'artista e che ha a che vedere con i resti nell'opera d'arte, un tema che toccherò alla fine di questo testo. Virno riflette sul fatto che certe operazioni artistiche che hanno sfidato la logica capitalistica sono state soverchiate dalla stessa logica contro la quale si levavano. La logica strumentale infatti si è riappropriata dei loro resti e li ha tramutati in merci. Ma questa dialettica è intrinseca alla dimensione pubblica dell'agire umano. Ogni azione pubblica è tale perché non è più mia soltanto. Alberto Zanazzo lo spiega mirabilmente nel suo intervento: «Con il fatto stesso che apparteniamo al tempo, quindi nasciamo e moriamo e siamo imperfetti... E, diceva Pasolini, proprio parlando di linguaggio, di linguaggio cinematografico, fa una riflessione trasversale... Diceva che ciascuno di noi vivendo, vivendo semplicemente, la sua presenza nel paesaggio già costituisce un esempio... L'esempio si conclude quando uno muore... e quindi questo appartenere al tempo non ti rende libero, stai nel gioco quindi è una sorta di compito...».

Paolo Virno: «La chiacchiera è... cioè è un modo fondamentale di manifestarsi del linguaggio umano... C'è una frase di uno scrittore tedesco del '700 che diceva: "Parla affinché ti possa vedere!". Come essere umano ti vedo quando rompi il silenzio... e la chiacchiera è una cosa un pochino diversa, perché si può chiacchierare di cose drammatiche si può chiacchierare della morte... La cosa della chiacchiera è più il fatto che non è un discorso personale, è un discorso di tutti e di nessuno... infatti la cosa di qualificarla come una specie... Non è che sono io a dirla oppure tu ma è un "sì" ecco...Questa secondo me questa è una cosa straordinaria del linguaggio umano... il fatto che possiamo parlare di cose di cui non abbiamo proprio esperienza e quindi c'è il carattere come posso dire... non denotativo del linguaggio che si manifesta nella chiacchiera se no poi alla chiacchiera cosa contrapponi: il discorso autentico? E allora sei fritto! Se cadi nella cosa autentico/inautentico... buonasera! Quello è un modo, non il solo... ma diciamo intanto che è piena di pregi... Perché il fatto che non sei vincolato dal descrivere le cose come sono, le cose come le hai vissute tu, ma puoi diciamo... puoi usare un linguaggio non referenziale... Quello però è anche un deposito nel quale puoi inventare... I due aspetti: quello rituale del "parla perché ti possa vedere" e la chiacchiera che è questa proliferazione dei discorsi che non devono essere ancorati ad un'esperienza realmente fatta, hanno alcuni aspetti in comune... Perché io a volte posso effettivamente chiacchierare parlando di nulla per farmi vedere dal mio interlocutore, per farmi riconoscere, però, altre volte posso chiacchierare di cose serissime, di cose che sappiamo tutti, che abbiamo visto alla televisione, che abbiamo letto sui giornali, dell'Iran, dell'Iraq, del massacro di Falluja... Ecco io perlomeno non lo intendo come un tempo dedicato a temi superficiali... Penso che in fondo, appunto per restare sul classico di Benjamin sulla riproducibilità tecnica... Era uno straordinario elogio di cose simili alla chiacchiera... Dice: qui si potenzia la capacità percettiva umana. Naturalmente questo potenziarsi è la posta in gioco dei poteri. Proprio perché si potenzia diventa una forza produttiva, la maggiore delle forze produttive sociali. Questa conversazione umana... E c'è il discorso su chi la comanda su chi la colonizza... Però secondo me quello non è risolvibile una volta per tutte... cioè non è possibile una manifestazione artistica o un discorso

sottratto davvero alla possibilità di produrre esso pure plusvalore. Nei ghetti neri hanno fatto la musica più rivoluzionaria degli anni '60 e '70 poi a un certo punto le cose sono cambiate... però quello fa parte sempre dell'avventura dell'agire sotto gli occhi degli altri... dell'agire in pubblico... che non hai nessuna garanzia sul fatto che la tua intenzione di rompere non possa a sua volta entrare nell'armamentario del tuo avversario... penso che quella cosa che dicevano i situazionisti di cercare forme espressive sottratte una volta per tutte alla forma della merce... sicuramente condivisibile nell'intenzione etica però non è che fosse molto fondata, insomma... Non c'è niente da fare possono sempre riprenderci per la coda ma va bene così... come quel discorso sul far politica dice "sai io non voglio essere strumentalizzata"... e vabbè ma allora stai a casa tua... nel tinello di casa! Invece no, io sto là pronto ad essere strumentalizzato! E nel caso, correndo anche il rischio che quello che ora è un gesto di rottura diventi un ingrediente del plusvalore. Tu puoi fare alcune cose qui e ora poi il loro destino non è completamente in mano tua, ma in quanti le riprendono, in quanti ne fanno l'eco... Quindi anche le immagini di Melfi che erano state sottratte da una cosa pubblicitaria... Va bene così, non poteva essere definitivo. Hai indicato una direzione. Questa direzione può essere ripresa o disattesa. Tanto più quando l'arte moderna non dà luogo proprio a un'opera, cioè a un'opera con tutta l'enfasi dell'opera... No? La dove lo è, assomiglia più ad una performance e quindi ha un suo qui ed ora... si affida ad una ricezione come un gesto! Un gesto pubblico...».

Ma che problema pone questa strumentalizzazione, si chiede Virno? «Che problema pone? Pone secondo me il problema non tanto che la comunicazione nel lavoro è distorta e impoverita... sì... può anche essere questo, ma ci sono anche situazioni di lavoro in cui invece si chiede un linguaggio... come posso dire... espansivo creativo... c'è di tutto per me, c'è il fatto di questo linguaggio messo a lavoro e di capire qual è la controparte conflittuale di questa situazione... Quando era messo a lavoro il corpo con l'apparato motorio, la manualità ecc. tu avevi il problema di far saltare le linee di montaggio, mandarle a pezzi quando erano umanamente insopportabili! Ora qual è la controparte conflittuale di questa roba? Questo è il vero problema del linguaggio messo a lavoro... Lavori dunque parli, parli e perciò stesso lavori... bene... se confligge a questo livello cosa fai? Questo è un vero problema... Secondo me la vera controparte conflittuale, l'altra faccia della luna, quella civile perché rispecchia questa situazione... cioè si dà nel fatto di superare la forma stessa del lavoro... il lavoro ha preso in sé tante di quelle cose per cui la stessa forma lavoro in qualche modo è troppo gremita... salta! Non ci sarà più lavoro sarà un ricordo come ci si ricorda della schiavitù... pensare a un'idea di attività che rompe con la dimensione stessa del lavoro...».

Testo pubblicato in Marta Roberti, *Lavorare parlando. parlare lavorando. Il linguaggio messo al lavoro nelle opere di Mauro Folci*, Premio Terna, Roma 2010, pp. 16-22.

Morte, linguaggio, negazione e altre amenità. Una lettura dell'opera di Mauro Folci

Guido Baggio

Che cos'è dunque la verità? Un mobile esercito di metafore, metonimie, antropomorfismi, in breve una somma di relazioni umane che sono state potenziate poeticamente e retoricamente, che sono state trasferite e abbellite, e che dopo un lungo uso sembrano a un popolo solide, canoniche e vincolanti: le verità sono illusioni di cui si è dimenticata la natura illusoria, sono metafore che si sono logorate e hanno perduto ogni forza sensibile, sono monete la cui immagine si è consumata e che vengono prese in considerazione soltanto come metallo, non più come monete (Friedrich Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramorale*).

Darsi la morte. Ovvero: Su ciò di cui non si può parlare si deve tacere

Morte, linguaggio e negazione sono gli elementi che formano la rete concettuale all'interno del quale si colloca a mio avviso la riflessione artistica di Folci. Scrive Heidegger: «I mortali sono coloro che possono esperire la morte come morte. L'animale non lo può. Ma anche il parlare è precluso all'animale»[1]. Il «non» è indicato da Heidegger come il luogo del negativo ed è anche la sua struttura e la sua apertura. A tal proposito il non come differenza fra animale e uomo è allo stesso tempo la differenza ontologica, e non semplicemente distinzione dell'intelletto (*ens rationis*), tra l'ente che si interroga sul proprio fondamento e il non in quanto luogo del negativo e come *Nichts* più originario della negazione logica. Il non nega e al contempo mette in relazione logica e ontologica l'ente al niente (*nec entem*) che è a suo fondamento. Il *nientificante non* del niente e il *nientificante non* della differenza, sebbene non identici, sono *das Selbe*, lo stesso, il medesimo, «nel senso di ciò che assieme rientra nell'essenzialità dell'essere dell'ente»[2].

[1] Martin Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano 1984, p. 169.

[2] Martin Heidegger, *Dell'essenza del fondamento*, in *Segnavia*, Adelphi, Milano 1987, p. 79. Il *non* è un termine univoco che esprime non-identità e dunque differenza in se stesso; essendo *uni-voco* ed essendo *das Selbe* esso è il medesimo; ma è anche e allo stesso tempo differenza in sé, non essendoci identità tra il non del niente e il non della differenza ontologica. In realtà i termini «stesso» e «medesimo» indicano identità. Medesimo è composto dalla particella rafforzativa *mĕt* e *ipse*, stesso; stesso a sua volta è formato da *ĭstum ĭpsum* che significa «questo stesso». Il termine *medesimo* è rafforzativo, e rafforzare è rendere più forte, quindi è affermare con più forza qualcosa: in questo caso il termine medesimo rafforza l'identità. Il *non* del niente e il *non* della differenza rafforzano la propria medesimezza nella reciproca non-identità. Utilizzando come ipotesi il non come un *nihil negativum* giungiamo ad affermare che: «a» non è il medesimo di «b»; «b» non è il medesimo di «a»; entrambi, però, sono il *medesimo non essere l'altro*. Il *non* è lo stesso per «a» e per «b». Quindi, anche utilizzando il *non* come semplice *niente negativo* giungiamo ad affermare la *medesimezza* del *non*. Del *non* del niente e del *non* della differenza possiamo affermare che sono lo stesso ma che non sono identici, sono il medesimo ma differiscono. Ma cos'è il *nientificare*? Cos'è la *nientificazione* (*Nichtung*)? Il niente respinge l'ente da sé verso la totalità dell'ente, ovvero il rinviare all'ente nella sua totalità che affonda. Questo rinviare (*ver-weisen*) nell'essere dell'ente, che è

Affermare che l'uomo, in quanto parlante, può esperire la propria morte significa quindi affermare che può esperire la propria negazione in quanto suo fondamento e in quanto modalità possibile di esodo dalla vita e dal linguaggio. A queste brevi note introduttive si intreccia la riflessione che prende a riferimento il lavoro di Folci.

La scena iniziale da cui partire è tratta da *Esodo* (2011): due amanti, ottant'anni lei, ottantacinque lui, stesi l'una accanto all'altro sui sedili di un'auto, seminudi, mano nella mano. Morti. Circonda l'auto abbandonata in mezzo a un campo deserto all'alba un gregge di pecore, meta-riferimento a *Au hasard Balthazar* di Robert Bresson. Così Folci descrive l'opera: il suicidio dei due amanti racconta una modalità possibile di esodo dall'«uso mistificante del linguaggio che si fa strumento», dalla nuda vita come «segno» al servizio della forma della produzione permanente. L'esodo dalla vita rappresenta la fuga dal vuoto segno in quanto assenza di *senso*, «privando il proprio corpo di ogni segno utile alla produzione»[3]. L'opera, nella sua drammaticità, vuole presentarci un messaggio positivo: i due amanti, il cui sorriso sa di scherno nei confronti della vita al ser-

poi la totalità dell'ente che si dilegua, è la *nientificazione*. La nientificazione è l'essenza del niente. Ma il niente non è l'opposto indeterminato dell'ente, esso appartiene all'essere stesso dell'ente. Di più, l'essere e il niente sono lo stesso non perché sono entrambi, a vedere di Hegel, indeterminati e immediati, ma perché, sostiene Heidegger, «l'essere stesso è per essenza finito e si manifesta solo nella trascendenza dell'esserci che è tenuto fuori dal niente» (Martin Heidegger, *Che cos'è metafisica?*, Adelphi, Milano 2001, p. 75). Secondo Hegel, infatti, l'essere è il concetto in sé senza predicato (Cfr. G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, Laterza, Roma-Bari 2002, § 84); l'essere e tutte le determinazioni logiche sono definizioni dell'assoluto, ovvero definizioni metafisiche di Dio. Ma tali definizioni sono solamente la prima semplice determinazione (l'essere in sé) e la terza determinazione (insearsi), mentre le determinazioni seconde sono le definizioni del finito (Cfr. ivi § 85).

[3] Mauro Folci, *Esodo* (2011), http://www.maurofolci.it/language/it/works/esodo/.

vizio del principio produttivo capitalistico, portano con sé la possibilità di un dono estremo che non è più critica allo «specchio della produzione», ma rappresenta una «utopia che mette fine alle topiche dell'anima e del corpo, dell'uomo e della natura, del reale e del non-reale, della nascita e della morte»[4]. L'esodo così raccontato non è dunque una via di fuga dalle pratiche sociali o filosofiche, quanto piuttosto un *ū-tópos*, è il presentarsi di una presa di coscienza dell'assurdità della condizione umana, uno scherzo infinito e beffardo all'appropriazione produttiva di significato da parte del segno, la risposta all'irrazionale, alla nostalgia umana e all'assurdo «che sorge dal loro testa a testa» e che fa deflagrare «tutta la logica di cui una esistenza è capace»[5]. *Esodo* rappresenta così l'anticipazione puramente negativa della morte, «l'esperienza della più estrema negatività»[6], e al contempo il potere del silenzio di interrogare una *Nichtigkeit* originaria che si dà nell'esperienza della relazione amorosa che l'opera racconta.

Vi è ovviamente un elemento fondamentale sottostante a questa figura della morte come mistificante, vale a dire l'idea di scambio simbolico come processo

[4] Jean Baudrillard, *Lo specchio della produzione*, Multhipla edizioni, Milano 1980, pp. 145-146.

[5] Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Gallimard, Paris 1942, p. 47.

[6] Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino 2008, p. 8.

di *reversibilità*. Riprendendo Baudrillard, il sistema produttivo capitalistico lega e slega le energie, essendo alla base di ogni distinzione successiva che avviene sempre in riferimento ad esso. Però non può sfuggire alla propria reversibilità, che non è il suo «slegamento», né la sua «deriva»[7], ma la sua morte. Nella morte, intesa, allo stesso modo in cui la intende Folci, come forma e non come evento reale, soggetto e valore perdono la loro determinazione ponendo la reversibilità come la vera alternativa all'irreversibilità dello scambio economico. Donare simbolicamente la propria morte assume così una prospettiva sociale di relazione: la morte, così come la merce, è tale nella sua forma di rapporto sociale di scambio[8].

Ora, nel rapporto sociale di relazione si dà qualcosa che *abbiamo*, non qualcosa che siamo. Per donare la propria morte dobbiamo pensarci come distinti dagli aspetti essenziali che ci caratterizzano perché solo di quel che si ha si può fare uso e abuso[9]. Se noi non siamo la nostra facoltà di parola né siamo il nostro corpo ma *abbiamo* una vita e un corpo, e, nella specificità di animali umani, abbiamo tra le varie capacità una facoltà di parola, allora, di ciò che abbiamo possiamo usarne e abusarne perché è in nostro potere farlo. Se abbiamo un corpo lo possiamo usare anche in modo spregiudicato, utilizzarlo cioè come uno strumento di qualcosa di estrinseco. In questi termini, il darsi la morte diventa il dare la morte al proprio corpo, il negare ad esso la vita diventa un uso dissimile della vita che apre al «puro» possibile, a quella che Giorgio Agamben definisce «una zona "libera e vuota" in cui la vita è catturata e ab-bandonata in una zona di eccezione»[10]. In un tale gesto di assunzione e sopportazione la modalità etica del possibile che la vita presenta si distingue dall'uso che ne fa il principio produttivo del capitale[11]. Chi ha la vita, infatti, ha sempre il potere di togliersela. Soprattutto, la capacità di concepire l'avere vita implica una relazione estrinseca e di non-identità tra il soggetto e la vita che possiede. Come scrive Paolo Virno, all'avere «va riconosciuta tanto una portata *esistenziale*, quanto un'indole *disgiuntiva*»[12]. Nel suicidio, la disgiunzione si esplica come espressione della non-identità tra il soggetto e il suo corpo.

Il possesso della propria essenza, che si palesa nella relazione delle rappresentazioni di sé che il soggetto possiede, costituisce a mio avviso un aspetto utile per capire l'opera di Folci. Il soggetto in questo caso non è un soggetto

[7] Jean Baudrillard, *Lo specchio della produzione*, cit., p. 15n.

[8] Su questo punto è interessante fare riferimento anche ad un altro lavoro di Folci, *L'anello della condivisione* (2005), in cui viene esplicitamente tematizzata la logica del dono. Su questo punto cfr. Marta Roberti, *Lavorare parlando. Parlare lavorando. Il linguaggio messo al lavoro nelle opere di Mauro Folci*, Premio Terna, Roma 2010, pp. 41-43.

[9] Cfr. Paolo Virno, *Riflessioni sul verbo «avere»*, in Adriano Bertollini e Roberto Finelli (a cura di), *Soglie del linguaggio. Corpo, mondi, società*, numero monografico di «Colloquia Philosophica», 1, Roma Tre Press, Roma 2017, pp. 103-114.

[10] Giorgio Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, p. 81.

[11] La modalità è infatti tra le categorie logiche quella che cerca di rispondere al divenire, superando così la staticità di *quidditas* e *quantitas*. Essa coinvolge le tre forme della possibilità, dell'esistenza e della realtà. A tal riguardo la possibilità è qui intesa come dimensione della totalità che presenta la potenza nel suo essere non-ancora passata all'atto.

[12] Paolo Virno, *Riflessioni sul verbo «avere»*, cit., p. 108.

tautologico, che afferma la propria identità aderendo completamente a se stesso. Nel darsi la morte il soggetto mostra che la sua identità non è inerente alla sua essenza, che in quanto altro da ciò che è il suo corpo, in quanto relazione, egli può fare uso di ciò che gli inerisce e che può tanto alienarlo alla produzione quanto negarlo completamente ad essa[13].

Indirettamente e con le dovute cautele, questa prospettiva richiama uno degli aspetti centrali del pensiero teologico cristiano-tomista, secondo cui gli enti *hanno* l'essere a differenza di Dio «la cui essenza *è* il suo stesso essere»[14]. Avere l'essere significa avere la vita, ovvero porre davanti alla copula «è» il verbo avere, il che evidenzia che non vi è mai aderenza tra l'essenza dell'uomo e la sua esistenza, che vi è una finitezza dell'ente uomo che non è propria dell'essere, perciò egli si dà a sé e alla propria nuda vita sempre in modo mediato e contingente. Vi è quindi una asimmetrica differenza ontologica fondamentale tra l'essere che *è* e l'ente che *ha* l'essere. In questo senso, si può ricorrere ancora una volta a Heidegger e sostenere che l'essere non è l'ente e in quanto tale può essere visto come il *nec entem*[15]. Ma in quanto niente è «l'essere esperito dall'ente»[16]. E sebbene uno dei significati dell'esser-ci sia «esser tenuto immerso nel niente», tale significato non è l'unico attribuibile all'essere dell'uomo. Come Heidegger specifica: «da ciò non si deve concludere che allora tutto è niente, ma al contrario ciò significa assunzione e apprensione dell'ente: essere e finitezza»[17]. Come si è visto sopra, il «non» è *das Selbe*, nel senso di ciò che rientra nell'essenzialità dell'essere dell'ente, ovvero l'ente ha nella sua essenza il non del niente e il non della differenza con l'essere. Ora, il non del niente è il non dell'essere in quanto «il niente è inteso come l'essere stesso»[18]. Se il niente è l'essere ciò significa che il non nientificante dell'ente è l'essere nientificante dell'ente. Il niente è più originario del non[19]; in tal caso il non inteso come negazione, o *nihil negativum*, così come l'intelletto che formula tale *nihil*, è posteriore al niente e se il niente è l'essere stesso, allora l'essere è precedente al non come negazione[20]. Ma se si

[13] Cfr. Paolo Virno, *Riflessioni sul verbo «avere»*, cit., p. 109: «Se a correlarci alla nostra essenza (postura eretta, neotenia, facoltà del linguaggio ecc.) provvedesse la copula "è", il suicidio sarebbe logicamente escluso. Mancherebbero sia il distacco dai requisiti che ci contraddistinguono, sia la vivida percezione della loro esistenza. E il suicidio [...] consiste nell'intensificare quel distacco (garantito dall'"avere") al punto da scagliarsi contro questa esistenza (essa pure messa in rilievo dall'"avere"). Soltanto chi ha un corpo può rinunciarvi. Non chi è il proprio corpo. [...] mentre una prerogativa conferitaci dalla copula "è" si tradurrebbe in un possesso completo e inalienabile, le prerogative che ci limitiamo ad avere, dunque che sono *a* noi, si prestano soltanto a una fruizione parziale e revocabile, ovvero a un contratto di affitto, mai a una acquisizione definitiva».

[14] Tommaso D'Aquino, *L'ente e l'essenza*, Bompiani, Milano 2002, p. 119 (corsivo aggiunto).

[15] Martin Heidegger, *Che cos'è metafisica?*, cit., p. 71n: «ciò significa che il niente e l'essere sono la stessa cosa».

[16] Martin Heidegger, *Dell'essenza del fondamento*, in Id., *Segnavia*, Adelphi, Milano 1987, p. 79.

[17] Martin Heidegger, *Che cos'è metafisica?*, cit., p. 70.

[18] Martin Heidegger, *Introduzione a che cos'è metafisica*, in Id., *Segnavia*, cit., p. 333.

[19] Cfr. Martin Heidegger, *Che cos'è metafisica?*, cit., p. 64.

[20] Tenendosi immerso nel niente, ovvero nell'essere, l'esserci trascende l'ente che egli è, giacché «Se l'esserci, nel fondo della sua essenza, non trascendesse, [...] non si tenesse immerso fin dall'inizio nel niente, non potrebbe mai comportarsi in rapporto all'ente, e perciò neanche a se stesso» (ivi, pp. 70-71).

accetta il fatto che il niente non è tutto e che comunque *è*, allora più del tutto e del niente vi *è* l'essere, in cui si tiene immerso l'ente e la negazione, che è il farsi assente dell'essere che si vela, rimanendo presente nella sua assenza[21].

Alla luce di questa prospettiva due sembrano le vie a disposizione dell'uomo. La prima è esperire la propria finitezza e l'incommensurabilità tra l'ente che l'uomo è e l'essere a cui partecipa (o in cui è stato «gettato»[22]. Ma la questione allora è: da chi/cosa?). Esperire tale relazione asimmetrica tra l'essere e l'ente, che è esperire la propria caducità, può portare all'estremo ad annullare ogni impulso che caratterizza l'essenza che è propria all'uomo e, «come un corpo morto» – *perinde ac cadaver*, «allo stesso modo di un cadavere», abbandonarsi «nelle braccia» dell'essere[23]. A questa via se ne affianca una seconda che invece mette in atto una dinamica di restituzione simbolica dell'essere da parte dell'ente nell'estremizzazione delle variazioni di intensità delle pulsioni desideranti che esaltando la via *affettiva* e *creativa* (i due amanti di *Esodo*) e all'estremo giunge a «darsi la morte» come «somma resa» all'essere in cui non vi è più nessun residuo da restituire[24]. Entrambe le forme evidenziano due modalità diverse ma volte a indicare alternative reali di sottrazione a principi di individuazione o sottomissione che possano essere messi in opera dal principio produttivo. Tanto nell'abbandono di sé, inteso in modo simile alla schopenhaeriana *noluntas* che inibisce ogni impulso, quanto nell'estremo carico desiderante che esaspera la pulsione fino all'estremo «darsi la morte» non vi è surplus poiché non vi è produzione, nel senso che ciò che potrebbe assumere un uso funzionale al sistema produttivo viene in certo modo ad esso sottratto, nel primo caso rendendo il corpo vivo (*leib*) simile ad un corpo morto (*körper*) privo di flussi desideranti, privo quindi

[21] Il problema di Heidegger era, com'è noto, quello di distinguere l'essere dall'ente e non considerare il primo come un *ente sommo*. Per tale ragione egli giunge a parlare dell'«essere» barrando con una croce la parola, per distanziarsi «dall'abitudine, quasi inestirpabile, di rappresentare l'«essere» come un qualcosa che sta di fronte e che sta per sé, e che poi talvolta si fa innanzi all'uomo. Secondo questa rappresentazione sembra che l'uomo sia al di fuori dell'«essere». Ora, l'uomo non solo non è fuori, non solo, cioè, è compreso nell'«essere», ma l'«essere», fruendo dell'essere umano, non può non abbandonare l'apparenza del per-sé, per cui anche altra è la sua essenza rispetto a quella che vorrebbe la rappresentazione di un insieme che abbraccia la relazione soggetto-oggetto». (Martin Heidegger, *La questione dell'essere*, in Id., *Segnavia*, cit., p. 360). Egli propone inoltre di pensare anche il niente allo stesso modo, poiché al niente appartiene «l'essere umano che ne è memore» (*ibid.*). Per tale ragione l'uomo si pone tanto nell'essere quanto nel niente. Ma, ancora una volta, se essere e niente sono la stessa cosa, ciò significa che l'ente che è l'uomo si pone come compreso nell'essere, il niente essendo il farsi assente dell'essere che si vela ma che rimane presente nella sua dimenticanza. Il superamento della metafisica è quindi «il superamento della dimenticanza dell'essere» (ivi, p. 362) e il compimento del nichilismo.

[22] Parafrasando Heidegger di *Essere e tempo*, essendo aperto alla possibilità l'uomo è anche già, in quanto esistente, *gettato* nella possibilità della morte.

[23] Cfr. Mauro Folci, *Kadavergehorsam* (2002), http://www.maurofolci.it/language/it/kadavergehorsam/.

[24] Cfr. Jean-François Lyotard, *Rudimenti Pagani*, Dedalo, Bari 1989, p. 88: «Ecco una nuova linea politica: indurire, aggravare, accelerare la decadenza. Assumere la prospettiva del nichilismo attivo, non restare alla semplice constatazione, depressiva o ammirativa, della distruzione dei valori: mettere mano alla loro distruzione, andare sempre più avanti nell'incredulità, battersi contro la restaurazione dei valori. Proviamo a camminare veloci e lontano in questa direzione, ad essere intraprendenti nella decadenza, accettiamo, per esempio, di distruggere la credenza nella verità in tutte le sue forme».

di «superfici» di attrito su cui la macchina biopolitica possa ancorarsi; nel secondo caso giungendo alla totale assenza di vita, negativo in seno alla negatività in cui si compie la liquidazione di ogni codice uniformante e di ogni forma pura di produzione, sfidando così l'irreversibilità del sistema produttivo e aprendo ad ogni possibilità altra dal sistema.

Folci opta per la seconda via. Il darsi la morte dei due amanti è un gesto che *indica* la possibilità in quanto puro darsi delle possibilità, un gesto estremo a partire dal quale si dà ogni altra indicazione possibile. Per tale ragione il gesto di darsi la morte si esprime anche come limite tra il linguaggio come dispositivo tipicamente umano e la sua negazione. Tale gesto si muove in una dimensione para-linguistica in quanto *apertura* che sta sulla soglia: la morte in quanto forma viene intesa come *evento* originario che indica la possibilità di trasformazione e trasmutazione nel linguaggio[25], essa si pone quindi come

[25] In tal modo *Esodo* è quella fase di ultimità successiva alla penultimità di *L'esausto* (Cfr. Mauro Folci, *L'esausto*, 2006). L'esausto esaurisce infatti ogni possibile, essendo oramai privo di ogni bisogno, preferenza o interesse, sia sociale che economico, ed ogni bisogno meramente fisiologico. L'esausto si muove ancora, esso è ancora vivo, attua dei gesti, ma questi sono privi di senso. Così, è la figura dell'esausto che esprime questo senso di «privazione» di senso e di esaurimento delle possibilità, che sono intrinsecamente figure di scavo del e nel linguaggio. Si tratta di un passaggio fondamentale. In *L'esausto*, così come in *Penultimità* (2009), http://www.maurofolci.it/language/it/penultimita/ e *Peggio tutta* (2009), http://www.maurofolci.it/language/it/peggio-tutta/, Folci indaga le figure di «esaurimento» e di «limite», mettendo in campo un lavoro di decostruzione di ogni linguaggio significante, alla ricerca di una dimensione prelinguistica, indistinguibile del possibile, in cui però ancora si esprime un residuo di vita e volontà. Inserito in questo quadro, il suicidio dei due amanti, che a mio avviso è intrecciato ma in parte successivo a ciò che è «penultimo», apre alla possibilità di qualcosa di nuovo, rappresenta l'ultimità e allo stesso tempo l'apertura alla rinascita: «La prospettiva del penultimo, o dell'esausto, – scrive Marta Roberti – mi permette una visione delle cose che non mi indica la fine come soluzione, ma assume la fine come prospettiva attraverso cui generare possibili inizi» (Marta Roberti, *Lavorare parlando*, cit., p. 54).

paradossale evento del linguaggio[26]. Tale evento si dà però nella potenza di attribuzione di senso, per questo esso è «pura» potenza come puro darsi delle possibilità non ancora passate all'atto e quindi non ancora significate.

È qui che il paradosso rintracciabile nel racconto di *Esodo* di Folci si scioglie ed evidenzia tutta la positività della modalità del possibile e il suo carattere etico, nel senso che il racconto mostra la possibilità estrema di cosa può un corpo[27]. Proprio perché l'uomo ha il proprio corpo e ha la facoltà del linguaggio esso è anche la facoltà di *privare* il proprio corpo e la facoltà di linguaggio. La morte in quanto gesto estremo indica questa possibilità di privazione attraverso l'estrema esplicitazione dell'impotenza di ogni significato rispetto alla possibilità di senso[28]. È qui che trova collocazione tanto il *flatus* indifferenziato come «pura potenza che illustra il nesso tra il fisiologico e il logico», quanto la possibilità di indagare nuove modalità di sottrazione alla strumentalizzazione da parte del principio produttivo capitalistico[29].

Rimane però un dubbio. Se infatti il «darsi la morte», anche solo formale, esprime la pura possibilità di privare ogni uso operoso della nuda vita utile alla produzione, aprendo al contempo al possibile *tout court*, tale gesto sembra però lasciare senza risposta la questione fondamentale se questo distacco da sé proprio della specie umana, questo potere di negazione sia realmente il carattere precipuo della potenza in quanto facoltà.

Voce e memoria

Vi è un ulteriore aspetto che contribuisce all'indagine sul nesso tra morte, linguaggio e negazione: la *voce* come dispositivo del negativo e della memoria. Scrive Agamben:

> *Morte e Voce hanno la stessa struttura negativa e sono metafisicamente inseparabili.* Fare esperienza della morte come morte significa, infatti, fare esperienza del togliersi della voce e del comparire, *in suo luogo*, di un'altra Voce [...] che costituisce l'originario fondamento *negativo* della parola umana. Fare esperienza della Voce significa, d'altra parte, diventar capaci di un'altra morte, che non è più semplicemente decesso e che costituisce la possibilità più propria e insuperabile dell'esistenza umana, la sua *libertà*[30].

[26] Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte*, cit., p. 37: «L'aprirsi della dimensione *ontologica* (l'essere, il mondo) corrisponde al puro aver-luogo del linguaggio come evento originario».

[27] Cfr. Gilles Deleuze, *Cosa può un corpo. Lezioni su Spinoza*, a cura di Aldo Pardi, ombre corte, Verona 2013.

[28] La distinzione tra senso e significato è qui ripresa da Frege, il quale in *Sinn und Bedeutung* concepisce il *sinn* come «senso del segno», vale a dire come «modo di essere dato del designato» che fa leva su una dimensione «estetica». (Glottlob Frege, *Senso e significato*, in Id., *Logica e aritmetica*, Bollati Boringhieri, Torino 1965, p. 384).

[29] Cfr. Mauro Folci, *Concerto transumante per* flatus vocis (2005) [http://www.maurofolci.it/language/it/concerto-transumante-per-flatus-vocis/]; Marta Roberti, *Lavorare parlando*, cit., p. 27.

[30] Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte*, cit., p. 107. Precedentemente, riferendosi ad Hegel: «La voce, come espressione e memoria della morte dell'animale, non è più mero segno naturale, che ha il suo altro fuori di sé e, pur non essendo ancora discorso significante, contiene già in sé il potere del negativo e della memoria» (ivi, p. 58). O ancora: «Il pensiero della morte è, semplicemente, pensiero della Voce» (ivi, p. 75).

La voce precede il linguaggio, essa indica l'afonia come la possibilità abissale che il linguaggio non abbia luogo ma allo stesso tempo conserva questa possibilità che è anche una *prossimità*. Essa si mostra quindi il τόπος, il *luogo* in cui scaturisce la parola e in cui si esprime la connessione originaria con la dimensione etica dell'uomo[31].

Tale prossimità è quella più volte indagata da Folci, una prossimità il cui dispositivo è la voce che si esprime nell'affacciarsi alla morte, ma è anche e soprattutto relazione e distinzione tra ζωή e βίος, del nesso tra nuda vita ed esistenza politica caratterizzata dal passaggio dalla voce al linguaggio. Tale prossimità la si trova a mio avviso esplicitata nei lavori *Qual è la parola* (2014) e *Noia* (2009).

In *Qual è la parola* l'azione si svolge in un ex salumificio della Fiorucci e trova spunto dal racconto di una ragazza che ha vissuto l'infanzia in una casa di fronte al salumificio e che ricorda con angoscia le urla strazianti dei maiali portati a morire al macello dello stabilimento:

> Le situazioni mediane sono anfibie – scrive Folci –, occupano uno spazio incerto e scontornato da forze diseguali, disegnano una zona d'indiscernimento tra un più e un meno, tra un non più giorno ed un non ancora notte, tra una passione e una reazione. Tra le rimembranze o insistenze del primitivo predatore sessuato e cannibale e la coscienza di un sé autodeterminato, di un individuo razionalmente impegnato nell'autoconservazione.
> Forse.
> In questa storia ci sono i maiali che urlano di paura nella premonizione di cosa gli sta per capitare e la ragazza senza voce che è angosciata dalle urla così umane. Ci sono delle evidenti aderenze tra i maiali e la ragazza, la più in vista è senz'altro la *parola che manca*[32].

La prossimità tra voce animale e voce umana viene da Folci rintracciata nel mito di Demetra, dea dell'agricoltura e della fertilità, della figlia Persefone, rapita da Ade, dio degli inferi, e nel rito praticato in loro onore che prevedeva al posto del sacrificio umano quello di maialini gettati a morire in una fossa piena di serpenti. La prossimità si trova anche nel racconto dei ventitré compagni di Ulisse trasformati in porci dalla maga Circe e nuovamente ritrasformati in uomini. Nell'interpretazione di Adorno e Horkheimer che Folci prende a riferimento, l'Odissea è il racconto di emancipazione dell'uomo dalla natura indifferenziata alla sua dimensione autocosciente, contraddistinta dalla capacità razionale e dalla potenza ordinatrice della parola. E il racconto degli uomini trasformati in porci rappresenta l'ambivalenza «tra la potenza attrattiva dell'abbandono ad una natura senza memoria e la determinazione di un fuori in cui rifugiarsi, la proprietà, la legge, la famiglia, lo stato». Il passaggio segna «uno strappo violento e doloroso, [...] l'alienazione dal regime naturale che porta con sé il dolore per la perdita di ciò che è più proprio, la sofferenza di una mancanza e l'abbraccio col negativo».[33] Non è più l'io che si dichiara ma la

[31] «Dunque il linguaggio è la nostra voce, il *nostro* linguaggio. Come tu ora parli, questo è l'etica» (ivi, p. 139).

[32] Mauro Folci, *Qual è la parola* (2014) http://www.maurofolci.it/language/it/works/qual-e-la-parola/, corsivo aggiunto.

[33] *Ibid.*

pura voce non referenziale, che dà a vedere solo la presenza del locutore[34]: «Il maiale è la memoria del passato, del mattatoio che fu la Fiorucci, del ricordo della bambina che ascoltava le grida della morte. Il maiale è anche la memoria del «passato puro», di una immagine che non vediamo, di una parola che non esiste. Qual è dunque la cosa? Qual è la parola.»[35]

Vi è un passato che precede il tempo storico e il tempo evolutivo, un passato in cui la relazione fra essere ed ente non è ancora definita, né è definita la distinzione tra φωνή e λόγος, non è quindi ancora definita la distinzione tra nuda vita e politica, in cui l'uomo non ha ancora opposto a sé la propria nuda vita. Tale passato si esperisce però solo in certi stati d'animo, in certe *Stimmungen* che aprono ad un *evento* in cui quella prossimità diventa nuovamente indistinzione e la stessa relazione conflittuale tra l'animalità e l'umanità dell'uomo viene rotta. È su questa sospensione e apertura che Folci fa leva per la sua opera tra le più significative del suo ultimo periodo: *Noia*[36]. Nella *Stimmung* della noia vi è una dilatazione temporale tra percezione e reazione, ed è in questa dilatazione che è rintracciabile il momento originario in cui potenza e impotenza diventano indistinte e tendono a confondersi in una apertura che è tanto sospensione quanto attesa[37]. Si ha l'apertura dell'esserci al poter-essere e all'impotenza, in cui si fa esperienza dell'aperto e della potenza, della sospensione, propria dell'umano, del suo rapporto con il disinibitore che caratterizza la relazione aderente tra animale e ambiente, che esprime l'indeterminatezza del possibile di questa apertura[38]. Tale sospensione dall'animalità è per l'uomo un'esperienza dall'esito incerto e sconcertante, un'esperienza di tensione

[34] Cfr. Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte*, cit., pp. 104-105: «Se il linguaggio fosse immediatamente la voce dell'uomo, come il raglio è la voce dell'asino e il frinito è voce della cicala, l'uomo non potrebbe *essere-il-ci* né *prendere il Questo*, non potrebbe, cioè, mai far esperienza dell'aver-luogo del linguaggio e dell'aprirsi dell'essere. Ma se, d'altra parte [...], l'uomo non avesse radicalmente voce (nemmeno una Voce negativa), verrebbe parimenti meno ogni *shifter* e ogni possibilità di indicare l'evento del linguaggio. Una Voce – una voce silenziosa e indicibile – è lo *shifter* supremo che permette al pensiero di fare l'esperienza dell'aver-luogo del linguaggio e di fondare, con ciò, la dimensione dell'essere nella sua differenza rispetto all'essente».

[35] Mauro Folci, *Qual è la parola*, cit.

[36] Cfr. Mauro Folci, *Noia* (2009), http://www.maurofolci.it/language/it/noia-3/. Anche in questo caso il riferimento di Folci è ad Agamben, e in particolare alla riflessione sulla noia presente in *L'aperto. L'uomo e l'animale*, cit., 66-74.

[37] Martin Heidegger, *I concetti fondamentali della metafisica. Mondo – Finitezza – Solitudine*, Il Melangolo, Genova 1999, pp. 184-85: «L'esserci si trova posto da questa noia dinanzi all'ente nella sua totalità, in quanto in questa forma di noia l'ente che ci circonda non offre più alcuna possibilità del fare e alcuna possibilità del lasciar fare. Esso si rifiuta nella sua totalità in relazione a tali possibilità. [...] L'esserci si trova così consegnato all'ente che si nega nella sua totalità».

[38] Cfr. Martin Heidegger, *I concetti fondamentali della metafisica*, cit., p. 189: «È l'esser-ci in quanto tale che viene colpito dall'ente che si nega nella sua totalità, cioè ciò che fa parte del suo poter-essere in quanto tale. Ciò che riguarda la possibilità dell'esserci in quanto tale. Ma ciò che riguarda una possibilità in quanto tale, è ciò *che la rende possibile*, ciò che conferisce ad essa in quanto possibile la *possibilità*. Questo qualcosa di estremo e di primo, ciò che rende possibile tutte le possibilità dell'esserci in quanto possibilità, questo qualcosa che sorregge il poter essere dell'esser-ci, le sue possibilità, è colpito dall'ente che si nega nella sua totalità, non annuncia una qualsivoglia possibilità di me stesso, non racconta qualcosa su di esse, bensì questo annuncio nel diniego è una chiamata [*Ausrufen*], è quanto autenticamente rende possibile l'esserci in me».

che nella tangibile dilatazione del tempo schiude ad una esperienza ancor più originaria, non svelata e non svelabile, così come indica l'installazione presso il *Neue Kunstforum* di Colonia (2009) e il Pan di Napoli (2010), in cui la posizione dell'osservatore, che si ritrova a origliare e spiare dalle fessure della struttura sonora che costituisce le pareti di una stanza inaccessibile, all'interno del quale è proiettato il video *Noia*, suggerisce la postura di un animale stordito davanti al suo disinibente[39].

Negazione e potenza

> La grandezza – ma anche la miseria – della potenza umana è che essa è, anche e innanzitutto, potenza di non passare all'atto, potenza della tenebra. Se si considera che *skotos* [buio], nel greco omerico, è innanzitutto la tenebra che invade l'uomo al momento della morte, è possibile misurare tutte le conseguenze di questa vocazione anfibia della potenza. La dimensione che essa assegna all'uomo è la conoscenza della privazione [...]. L'uomo è il signore della privazione, perché più di ogni altro vivente egli è, nel suo essere, assegnato alla potenza. Ma ciò significa che egli è, anche, consegnato e abbandonato ad essa, nel senso che ogni suo poter agire è costitutivamente un poter non-agire, ogni suo conoscere un poter non-conoscere[40].

Seguendo Agamben, Folci indica una coappartenenza stretta tra potenza e impotenza e fa propria l'idea che il «modo più perspicace di dire una potenza è impotenza»[41]. Le sue azioni artistiche sono in linea con la proposta agambeniana di pensare l'inoperosità come «un modo di esistenza generica della potenza, che non si esaurisce [...] in un *transitus de potentia ad actum*»[42].

La potenza e l'atto (uno dei possibili) non possono essere nello stesso istante ma non possono non stare insieme, come il buio e la luce stanno insieme ma non possono essere contemporaneamente: il buio è la potenza, la luce l'atto. La chiave sta nel «non» che nella potenza viene sempre dopo: l'essere linguistico può *non* parlare, lo scriba può *non* scrivere, l'agente può *non* agire. Solo così si ha la potenza di fare o di non fare, di dire o di non dire. Si è potenti perché si è potenti di non. Un esempio esplicito di questa modalità di potere di non in quanto impotenza è rintracciabile nella nota espressione di Bartleby «*I would prefer not*», presa a pretesto da Folci in *Non ora. Non ancora* (2013). L'espressione indica la formulazione di chi è autenticamente libero, ovvero «non di chi può semplicemente compiere questo o quell'atto né semplicemente colui che può non compierlo, ma colui che, mantenendosi in relazione con la

[39] Cfr. Marta Roberti, *Lavorare parlando*, cit., p. 60.

[40] Giorgio Agamben, *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza 2005, p. 280.

[41] *Ibid*. L'impotenza è un astenersi, una sospensione simile a quella tematizzata da Folci in *Lettere morte* (2009): «Pensate – scrive Folci – ad una lettera con dentro un anello di fidanzamento... questo anello a testimoniare il mio grande amore per te... amore mio aspettami a primavera ci sposeremo. Ma questo messaggio per motivi estranei e imprevedibili non è mai arrivato al destinatario e quelle due vite non si sono mai più incontrate» (Mauro Folci, *Lettere morte*, 2009, http://www.maurofolci.it/language/it/works/lettere-morte/).

[42] Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 2005, p. 71.

privazione, può la propria impotenza»[43]. L'espressione diventa impersonale, priva di direzione, di legame con il dovere e il volere, mantiene solo il legame con il potere. Come scrive Folci:

> È come se la magica espressione *I would prefer not* ricadesse con tutta la sua pregnante inconsistenza sulla carne viva del lettore stesso, così come del resto, ci racconta Melville, capita all'avvocato e agli altri scrivani impiegati nell'ufficio legale allorquando si ritrovano inaspettatamente in bocca la strana proposizione di Bartleby. È un virus, indifferente al corpo che lo accoglie, indifferente persino con chi quell'asserzione l'ha coniata, ricade infatti anche su Bartleby che ad un certo punto, sembrerebbe per conseguenza logica, prende coscienza della potenza regressiva dell'enunciato e si rifiuta di proseguire la copiatura delle lettere: "*non lo vede da sé?*" risponde Bartleby all'avvocato quando gli chiede conto della decisione di smettere di copiare. Fatto questo passo per lo scrivano non c'è più ritorno, a quel punto categorie come dovere o volere a cui si appella il buon uomo dell'avvocato non significano più nulla, superato il guado per lo scrivano è solo questione di potere, o meglio di potere-non: elimina il "*to*" alla fine di "*I would prefer not (to)*" perché residuale di una qualche volontà e smette di copiare[44].

In tal senso, all'idea secondo cui la *possibilità* dell'uomo di potere la propria impotenza affonda le radici nel buio [*skotos*] della morte si lega l'idea che alla potenza-di-non sia connaturale l'impotenza, essendo anzi questa la natura più propria della potenza. Dico sarebbe perché questo modo di interpretare il tema aristotelico della relazione tra potenza e atto non è affatto pacifico. Come

[43] Giorgio Agamben, *La potenza del pensiero*, cit., p. 282.

[44] Mauro Folci, *Non ora. Non ancora* (2013), http://www.maurofolci.it/language/it/works/non-ora-non-ancora/. Cfr. Gilles Deleuze e Giorgio Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata 1993.

ha ben sintetizzato Simone Seminara in un recente articolo, uno degli aspetti teoreticamente (oltre che filologicamente) più problematici di una interpretazione della potenza come eminentemente intraducibile in una corrispondente attualità sta proprio nell'idea che «l'apertura originaria della potenza verso il non esercizio dipenda dal costitutivo co-appartenerle dell'impotenza» e, connessa ad essa, l'idea che alla base del passaggio dalla potenza all'atto vi sia una «logica "disapplicativa"» coincidente con la negazione del suo referente privativo[45]. In particolare, difficile da accettare è l'idea che la negazione della potenza assuma natura di privazione ma non di neutralizzazione da parte della potenza dell'impotenza che le coappartiene, per cui «*sarà veramente potente solo chi, al momento del passaggio all'atto, non annullerà semplicemente la propria potenza di non, né la lascerà indietro rispetto all'atto, ma la farà passare integralmente in esso come tale, potrà, cioè, non-non passare all'atto*»[46]. La potenza-di-non è una privazione ma ciò non nega l'atto come orizzonte di tale privazione, né elude la questione di cosa la potenza può *effettivamente*, o detto altrimenti, delle possibilità che essa apre. In breve, l'orizzonte della riflessione sulla potenza è, da un lato evidenziare all'ente il suo essere limite della potenza, dall'altro interrogare sulla possibilità di passaggio dalla privazione all'azione, essendo atto e potenza coappartenenti al divenire e al mutamento, e nello specifico all'agire (nel caso, inoperoso)[47]. Ciò che riguarda la possibilità in quanto tale, infatti, è ciò che è in atto e *che la rende possibile*, che, direbbe Heidegger, concede ad essa in quanto

[45] Simone Seminara, *Agamben e la nozione aristotelica di «potenza»*, in «Consecutio Rerum. Rivista critica della postmodernità», n. 1, vol. 2, aprile 2017, p. 164 [http://www.consecutio.org/wp-content/uploads/2017/04/seminara.pdf]. Si rimanda al saggio di Seminara per un approfondimento più puntuale delle sommarie riflessioni critiche sulla lettura agambeniana della nozione aristotelica di potenza qui esposte.

[46] Giorgio Agamben, *La potenza del pensiero*, cit., p. 285.

[47] Simone Seminara, *Agamben e la nozione aristotelica di «potenza»*, cit., p. 158: «Più che con la catena privativa designata da ciascuna impotenza corrispondente, la potenza aristotelica appare, cioè, vincolata alla sua operatività. Senza che ciò implichi, naturalmente, postulare, sul modello megarico, una relazione di assimilazione fra l'effettivo esercizio di una potenza e l'autonomia del darsi di quest'ultima quale realtà necessariamente vincolata alla sua attualizzazione». Se la potenza e l'atto non possono non stare insieme – vi è in Aristotele una precedenza sia per definizione che per sostanza dell'atto alla potenza (cfr. Aristotele, *Metafisica*, XI, 8, 1049b13-4) –, essendo l'esercizio di «disapplicazione» della potenza correlato all'atto, ciò significa che la potenza non può essere considerata in riferimento esclusivamente a se stessa se non come «non-atto», e quindi come ciò che non è e che potrebbe passare o non passare all'atto. Questa prospettiva mette in rilievo un aspetto connaturale alla potenza come disposizione all'atto, per cui il processo di attualizzazione non è vincolato, come vorrebbe una prospettiva agambeniana, «a un gioco della potenza con se stessa» (Simone Seminara, *Agamben e la nozione aristotelica di «potenza»*, cit., p. 162). In questo quadro, nella sospensione che caratterizza la «potenza perfetta» è rintracciabile una mancanza del processo di attualizzazione della potenza e quindi una negazione dell'atto più che un esercizio dell'impotenza. Si potrebbe allora intendere la potenza-di-non che si ha nella realizzazione dell'atto come ciò che si conserva e si sottrae ma che non eccede le sue forme, essendo queste possibili solo in atto. Su di un piano logico, il *non* esprimerebbe così la mancanza di definizione dell'atto ma non la sua inesistenza. La questione si sposta in tal modo sulla ideazione di una pluralità di potenze che possano essere esercitate come perfezionamento di chi le esercita nonostante il rischio di una loro strumentalizzazione. Banalmente, non è che se mi astengo dal parlare per evitare che la mia parola venga messa al lavoro a favore del principio produttivo, sono riuscito a privare quel principio di qualcosa di essenziale alla sua sopravvivenza. Mi sono solo astenuto dal parlare, privando me, prima del principio, di una possibilità.

possibile la *possibilità*[48]. Detto altrimenti, l'esperienza della privazione deve a sua volta supporre un fondamento che non sia più solamente negativo, altrimenti nemmeno la dimensione della metafisica è superata, né l'idea di potere che su di essa si è costruito può essere destituito, tanto meno è indebolito il suo carattere dominante nel sistema di produzione occidentale. Tale fondamento altro dal negativo si può avere solo con una nuova apertura all'*ethos* in quanto luogo e dimora abituale e coessenziale all'essere umano[49]. Solo svelando l'*ethos* il passaggio dalla potenza all'atto potrà assumere la forma al contempo destituente e istituente e indicare le possibilità di una forma di vita altra.

Falsifica la moneta

La domanda che percorre l'intera riflessione artistica di Folci può allora essere posta in termini più chiari: come pensare un *èthos* altro nell'epoca post-storica? Ora che il processo di omogeneizzazione globale e di riconoscimento reciproco in cui siamo immersi si è sostituito all'ininterrotto esercizio di negazione e al processo speculativo, assorbendo al proprio interno i conflitti che hanno fatto in modo tale che l'umanità partecipasse, in modalità diverse, al processo storico-politico e annullandone la memoria attraverso il riconoscimento delle varie classi e l'annullamento delle identità distintive[50]; ora che la politica è rimasta forma svuotata di contenuto, che la vita è diventata essa stessa forma, immagine perfetta da fotoromanzo, simulazione (ancora Baudrillard) e simulacro, presente infarcito di memoria come falso ricordo: quale forma di vita altra è possibile?

Se l'intento dell'indagine artistica di Folci è stato quello di uno scavo diretto verso il punto originario di relazione e distinzione tra ζωή e βίος, tra corpo biologico e corpo politico, e se tale ricerca ha portato a tematizzare la necessità di rintracciare un fondamento altro dal negativo nell'*èthos* in quanto dimora abituale dell'uomo, del suo agire precedente ad ogni parlare e ad ogni regola che ne determini l'ambito di operatività, il passo successivo è stato quello di declinare questa indagine nello spazio individuale dell'etica e della cura di sé, alla ricerca di nuovi spazi di azione in cui liberare il tempo dedicato alla produzione operosa e con esso le «cariche desideranti che sono potenziali forme diverse di vita: una "vita altra" che fa dell'essere vacante il principio di un'azione destituente nei confronti dei poteri costituiti»[51].

[48] D'altronde è proprio il mio essere limite del mondo e quindi del linguaggio che alimenta le *Stimmungen* del limite e dell'impossibilità di trascendere tale limite, dando spazio a quel *horror mortis* caratteristico della forma di vita umana.

[49] Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte*, cit., pp. 66-7.

[50] Sul problema del mutamento del lavoro e la fine delle distinzioni di classe vedi tra tutti: Mauro Folci, *Effetto kanban* (2002), http://www.maurofolci.it/language/it/works/effetto-kanban/; *Sciopero* (2000), http://www.maurofolci.it/language/it/works/sciopero/; *Economia di guerra* (1996), http://www.maurofolci.it/language/it/works/economia-di-guerra/; *Future* (1996), http://www.maurofolci.it/language/it/future-3/.

[51] Mauro Folci, *Vacanze* (2017), http://www.auditorium.com/download/view/2017/folci_approfondimenti.pdf.

È qui che si inserisce l'interesse ultimo di Folci per la filosofia cinica e per il Foucault dell'ultimo corso al Collège de France[52]. Il discorso parresiastico, la sfrontatezza nel dire la verità, sono elementi che rientrano in una condotta che destituisce l'ordine precostituito, esautorando i valori dominanti e disattivando così il dispositivo esclusione/inclusione che caratterizza la relazione tra ζωή e βίος. Tanto in *Parakharattein to nomisma/Falsifica la moneta* (2015) che in *Vacanze* (2017), Folci suggerisce di percorrere la via alternativa dell'*inoperosità* in quanto «pienezza dell'uomo alla fine della storia»[53], pensata come stato vacante dalla operosità caratteristica della forma di potere bio-politica dell'Occidente. In questa nuova cultura, una nuova forma di vita, non più retta dalla relazione dialettica tra nuda vita e politica, si *mostra* non più nella negazione pura – il che porterebbe nuovamente alla tensione conflittuale della differenza ontologica nei termini heideggeriani e alla dialettica oppositiva hegelo-marxista ormai esautorata dalla storia – ma ad uno snobismo cinico che nella falsificazione della «moneta corrente» indica la trasvalutazione dei valori e una sottrazione attiva all'operosità. Ciò non significa far piazza pulita della parte di vita qualificata da un punto di vista politico per mantenere solo la parte della nuda vita, quanto piuttosto rompere il legame tra loro, in modo da poter pensare realmente un modo di vivere che non si esaurisca in una delle due ma permetta di vivere pienamente entrambe. Si tratta, in altre parole, di provare a pensare una forma di vita che sia pienamente soddisfacente, in cui l'assenza di opera, nel senso di assenza di fine, diventi la vera azione politica. Questa sfida richiede di muoversi su di un piano di immanenza – intesa tanto come istantaneità quanto come contingenza – in cui l'azione destituente precede e annulla ogni sua possibile pre-individuazione e pre-determinazione, mostrandosi contestualmente al contingente qui ed ora tanto destituente quanto istituente ma sempre e solo identica a se stessa. Solo così è possibile riscoprire una aderenza fra il soggetto e ciò che gli è proprio in quanto potenza e facoltà. Quel distacco del possibile, che rendeva la relazione disgiuntiva una relazione traumatica nell'esperienza estrema di privazione e morte, porta ora ad una aderenza tautologica: agisco e nella condotta *mostro* quello che sono. Il dire e il fare diventano così parte di una condotta che dissolve i limiti e le certezze che pensiero e linguaggio determinano, sovvertendo le verità metafisiche e i valori dominanti attraverso l'ironia e la dissimulazione al fine di liberare la prassi dai pregiudizi che legittimano il potere istituito, e agendo una condotta di vita filosoficamente scandalosa mostrare la possibilità di una forma di vita altra che è anche figurazione di un mondo altro, con altri valori e altre regole di prassi sociale. È qui che si ancora la possibilità del negativo di farsi positivo, nella pratica della cura del sé che attraverso l'uso dei paradossi, dei motti di spirito, degli sfottò, mette in moto una ricerca della saggezza al di fuori dei luoghi ordinariamente deputati ad essa, ponendosi necessariamente

[52] Mauro Folci, *Parakharattein to nomisma/Falsifica la moneta* (2015), http://www.maurofolci.it/language/it/parakharattein-to-nomisma-falsifica-la-moneta/.

[53] Giorgio Agamben, *Homo Sacer*, cit., p. 71.

in un rapporto differente con il discorso politicamente qualificato. In questa prospettiva ogni azione che si ponga come destituente può essere vista come un *gesto* che nel suo compiersi produce un evento, portando (dal latino «*gĕro*»: portare, produrre, mostrare, rivelare) un movimento di mediazione, di passaggio, e nel suo essere privo di fine, gesto puramente estetico, inoperoso, mostrando in sé un *senso* di vita altra[54].

Va però segnalato un rischio in cui può incorrere anche questo modo dissacrante di agire: il rischio che anche questa modalità cinica, questo modo irriverente, come ogni dispositivo che voglia indicare ciò che si trova al di fuori della figura del flusso libidinale del capitale e del potere istituito, cada dentro una *metafora* supplementare che in qualche modo rientri pur dentro il teatro totale dell'Occidente, quel teatro che per quanto astratto, teorico, rimane ad oggi l'unico codice di interpretazione[55].

[54] Ancora una volta la distinzione fregeana tra senso e significato è qui fondamentale (v. *supra*, nota 28). Per Frege, infatti, il significato è strettamente connesso all'interesse per il *valore di verità* delle nostre proposizioni mentre il senso fa leva su una dimensione «estetica». Si può avere un senso senza significato, una *immagine*, ma non un significato senza senso, poiché vi è sempre collegamento con la dimensione del fenomeno. Così vale per il gesto artistico: esso deve sempre essere medium tra un fenomeno che esibisce e un'idea che intende presentare con quel fenomeno. Frege propone inoltre di distinguere i segni che debbono avere soltanto un senso, come quelli legati all'arte, e i segni che invece sono connessi al nostro interesse per il valore di verità delle nostre proposizioni. A tal riguardo propone di chiamare i primi «figure» (*Bilder*) cosicché le parole dell'attore in scena sarebbero figure (*Bilder*) così come figura (*Bild*) sarebbe l'attore stesso (cfr. Glottlob Frege, *Senso e significato*, cit., p. 384n). Allo stesso modo le persone che partecipano allo «sfottò» messo in atto in *Vacanze* di Folci, così come le loro battute, sono figure che indicano un senso più generale il cui interesse principale non è dire il vero o il falso ma l'effetto stesso che si consuma dell'artificio linguistico irriverente.

[55] Cfr. Jean-François Lyotard, *Économie libidinale*, Les éditions de Minuit, Paris 1974, pp. 292 sgg.

Note alle immagini

Pagina 58. *Esodo* (scheda p. 135).
Pagina 59. *Kadavergehorsam* (scheda p. 268).
Pagina 63. *Qual è la parola* (scheda p. 167).
Pagina 68. *Non ora. Non ancora* (scheda p. 207).
Pagina 72. *Smercio di monete false* (scheda p. 224).

Sciopero
2000

Sciopero nasce da un video amatoriale girato in super8 da Primo Cazzaniga nel 1972 a Milano per documentare la lotta degli operai della fabbrica Bombelli, la seconda fabbrica ad essere occupata in quegli anni dopo la Pirelli nella cintura milanese. Da un girato di diverse ore è uscito questo video, sono quattro sequenze: il cibo (si mangia molto e si tratta), i soldi (della solidarietà), il riposo (nelle tende dei picchetti ai cancelli della fabbrica) e poi l'ultima il muro di cinta con alcuni operai che lo scavalcano e si preparano per andare a manifestare in città, forse la più significativa in quanto rappresenta l'inizio della fine della fabbrica fordista. Certamente non è celebrativo di nessuna vittoria o sconfitta perché se da una parte racconta l'uscita dalla fabbrica e la conquista festosa e liberatoria del centro della città, dall'altra prelude alla disseminazione della fabbrica che in realtà non sparisce ma fluidificandosi si espande, si dilegua nel territorio, tra le strade e dentro le case dando forma al sistema integrato toyotista. Sono le relazioni, è il linguaggio, sono i corpi desideranti, esattamente quei corpi-macchine desideranti che il movimento rivoluzionario degli anni '70 voleva sottrarre alla fabbrica, le materie nuove e prime della produzione e dell'accumulo di capitale.

Girato in pellicola super8, riversato in dvd, 16'51", 1972-2000 (pagine 75 e 76).

Effetto kanban
2002

Contratto di fornitura di lavoro temporaneo interinale per l'assunzione di un lavoratore in affitto.

13 giorni lavorativi, 52 ore complessive, 4 ore giornaliere (dalle 11 alle 13 e dalle 14 alle 16), dal lunedì al venerdì, dal 5 al 23 dicembre 2002.

Effetto kanban consiste nell'assunzione di un operaio con contratto interinale di quattro ore giornaliere per la durata dell'intera mostra, con la mansione di trasportare da una parte all'altra del piazzale dell'università, con un carrello sollevatore, una serie di casse da imballaggio. L'ingresso del museo viene murato e la performance ha inizio con la firma del contratto che viene posto al lato della soglia, in una bacheca con i testi della legge n. 196, del 24 giugno 1997, che regola il contratto di fornitura di prestazioni di lavoro temporaneo. Un monitor riprende costantemente il lavoro dell'operaio nella piazza di fronte.

Il kanban, letteralmente il «cartellino», è il principio chiave del toyotismo per realizzare la produzione flessibile adottata allo stabilimento Sata della Fiat di Melfi. È, nella pratica, la scheda che il cliente compila dal concessionario con tutte le opzioni per la sua auto e che successivamente, entrando in fabbrica dalla stazione dell'assemblaggio finale, stabilisce il piano di produzione. Si configura da un punto di vista organizzativo come sistema di comunicazione per realizzare il *just in time*, ma, producendo un effetto di occultamento dei comandi, spinge a vedere all'inverso la determinante dell'ordine, dal cliente anziché dalla direzione. Questo dispositivo che funziona come contenimento delle conflittualità in fabbrica è riproposto nell'azione *Effetto kanban* in cui il lavoratore in affitto non sa bene se il tiranno è l'autore dell'azione artistica che per 500 euro lo costringe ad un lavoro così brutale, o l'agenzia di lavoro interinale che è il suo datore di lavoro.

La mostra curata da Domenico Scudero al MLAC dell'Università Sapienza consisteva nella presentazione di due opere, *Kadavergehorsam*, che arrivava direttamente dall'installazione di Rieti (vedi pagine dedicate a questo lavoro) e *Effetto kanban*. Ma qui al museo dell'università succede una cosa veramente strana: gli striscioni con la scritta *Kadavergehorsam*, appesi a listare l'architettura razionalista della città universitaria, vengono fatti smontare, a seguito dell'ordinanza del rettore, dalle forze di polizia la mattina stessa dell'inaugurazione.

La mostra ha avuto comunque luogo con *Effetto kanban*, ma non completamente: le provocazioni continue e minacciose della polizia politica in borghese nei confronti del giovane lavoratore/performer mi costrinsero a sospendere l'azione con una settimana di anticipo.

Nota alla mostra *Effetto kanban*
Domenico Scudero

Effetto kanban si presentava già nel suo progetto alquanto difficile ed intensa. Ho reputato comunque necessario realizzare questa mostra che nel suo procedere integrava e analizzava criticamente le relazioni fra mercato e metodologia del lavoro, poiché l'argomento interessa da vicino molte persone soprattutto in ambiti intellettuali dove le nuove prassi di coinvolgimento lavorativo sono spesso assimilabili al sistema del nuovo precariato – lavoro interinale e/o contrattazione separata co.co.co. – in cui le specificità gerarchiche del sistema di produzione sono esasperate dalla provvisorietà di tali nuove procedure.

Il progetto prevedeva quindi l'esposizione di cinque grandi striscioni pubblici negli spazi interni della Città Universitaria e una performance lavorativa rinchiusa fra paratie provvisorie ritratta in tempo reale da un sistema di ripresa a circuito chiuso. Gli striscioni recanti la scritta *Kadavergehorsam* dovevano rimanere esposti sulle pareti esterne del rettorato, sul colonnato d'ingresso di piazzale Aldo Moro, sulla ringhiera della terrazza esterna al Museo Laboratorio e davanti il museo di Arte Classica. Il giorno precedente l'inaugurazione, tuttavia, quando la più ampia mole di lavoro era già stata realizzata, nonostante la mostra sia stata preparata seguendo la consueta prassi burocratica prevista per simili occasioni – permessi controfirmati dal rettore previo controllo dell'ufficio tecnico d'ateneo, consegna di fotomontaggi atti a descrivere la presentazione del progetto – un ordine di requisizione degli striscioni veniva emesso dalla segreteria del rettorato lasciando intatta solo la parte performativa e museale della mostra. Ad una settimana dall'inaugurazione, dopo aver assistito all'indifferente noncuranza degli organi d'informazione e al freddo distacco del corpo docente e amministrativo dell'università per i fatti accaduti, Mauro Folci ha ritenuto di dover ritirare il suo lavoro per preparare ulteriori mosse per documentare questa vicenda.

La mostra si offre naturalmente a svariate letture, non ultima quella sulle condizioni reali della comunicazione sull'arte contemporanea, sulla reale libertà d'espressione, sul reale interesse nutrito nei confronti di questa disciplina dalle cosiddette «riviste di settore» sempre attente a trascrivere pedissequamente quanto accade su commissione nel circuito delle gallerie di mercato e cieche per ciò che non arreca immediato interesse economico; ci ricorda inoltre, brutalmente, le origini stesse di quella «obbedienza cadaverica» che era tema fondante della mostra e che, come in un asfittico replay metalinguistico, ci viene dimostrata «in fieri» nelle azioni e nella grigia atmosfera che fa da contorno a questo incredibile avvenimento che reputo comunque, per l'ambito dell'arte contemporanea, storico e testimoniale di un'epoca.

Ritengo mio onere, in qualità di curatore della mostra e del museo stesso, esporre pubblicamente il mio specifico punto di vista sui fatti accaduti e dichiarare la mia persistente convinzione ad aver realizzato un evento di portata storica per il suo contenuto sociale e politico qui inequivocabilmente sottoscritto.

Testo scritto in occasione della mostra *Effetto Kanban*, all'indomani della censura di *Kadavergehorsam*, Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea, Università di Roma Sapienza, 2002.

Mauro Folci, un testimone inclassificabile
Paolo Martore

Mauro Folci elude la reificazione del mercato artistico, non cerca il consenso né tanto meno coltiva il protagonismo. Ciò rappresenta il ripudio del preconcetto ideologico secondo cui nessuno al mondo in fin dei conti desidera altro che soldi, fama e successo. In termini pragmatici, è la consapevolezza che accreditarsi nel circuito *mainstream* come antagonista al potere del capitalismo finanziario può benissimo essere una sottile tattica d'integrazione nel Sistema. Esperienze come quella di Arts&Labor e Occupy Wall Street hanno infatti dimostrato l'inattendibilità di un'arte che offrendosi di demistificare il potere finisce invece per legittimarlo, perché ne accetta in qualche modo il sostegno. Anche ammessa la buona fede dell'artista, l'arte una volta selezionata – dalla galleria, dal museo, dalla biennale ecc. – viene comunque subito messa a reddito. Mauro previene tutto questo, ma scansando i processi di valorizzazione del collezionismo internazionale il suo lavoro stenta a trovare un inquadramento storico nei parametri del discorso critico dominante e rischia di essere marginalizzato; vale perciò la pena di riconsiderarlo mediante il confronto con altre opere più o meno canonizzate.

A questo scopo, si prende come caso emblematico *Effetto kanban* (2002), che contiene in sé i tratti essenziali della ricerca di Folci, in quanto operazione concettuale che indaga il vuoto di significato alla base di un'esperienza sociale (il precariato), generatrice di condizioni di vita legate a nuove logiche di oppressione e sfruttamento. *Effetto kanban* è descritta altrove in questo volume e qui è sufficiente definirla come un «lavoro sul lavoro»: critica radicale all'efficienza produttiva del capitalismo attraverso la retorica della sua intima futilità. Mauro scoperchia il pozzo nero dell'inerzia in cui alla fine collassa ogni impulso neoliberista. A *Effetto kanban* si possono accostare, sia per il carattere politico che per certe analogie tematiche, alcune opere risalenti anch'esse al 2002. Sono certamente paragoni arbitrari e parziali, utili però a controbilanciare gli squilibri di un meccanismo di validazione che in genere s'innesca solo dove le oligarchie finanziarie scorgono margini di profitto materiale e simbolico, e possono contare sul conformismo complice dei mediatori culturali.

Ad esempio, *When Faith Moves Mountains* di Francis Alÿs (1959) è un'opera effimera di land art, nella quale cinquecento volontari armati di vanghe hanno spostato di qualche decina di centimetri una duna del deserto peruviano in prossimità di Lima. Come in *Effetto kanban* il performer trasferiva casse vuote da un capo all'altro dell'area di lavoro con un muletto, così anche in questo caso si compieva un'azione improduttiva di movimentazione del nulla da un punto a

un altro: «il minimo risultato con il massimo sforzo»[1]. Quella di Alÿs era un'«allegoria sociale» della recente storia peruviana che faceva leva sul fascino malinconico delle cause perse. *Effetto kanban*, al contrario, era anti-spettacolare e speculava sulla banalità di un gesto non teatrale, alienante e noioso oltre ogni possibilità di riscatto estetico. Inoltre, i performer peruviani erano tutti volontari, mentre in *Effetto kanban* l'operatore non era una rappresentazione generica, una figura allegorica, bensì un lavoratore a tutti gli effetti, retribuito secondo regolare contratto interinale. La natura del rapporto di produzione è fondamentale «perché l'intento dell'azione è quello di descrivere uno degli aspetti più eclatanti del progetto del capitalismo avanzato, di liberalizzazione del mercato del lavoro attraverso un tipo di flessibilità che, insieme ad una competitività selvaggia, riconduce il lavoratore ad una condizione psicologica servile»[2].

Folci insiste sugli aspetti economici che rendono possibile la produzione dell'evento espositivo e mette così in questione le proprie responsabilità di artista, dal momento che «il lavoratore in affitto non sa bene se il tiranno è l'autore dell'azione artistica che per 500 euro lo costringe ad un lavoro così brutale, o l'agenzia di lavoro interinale che è il suo datore di lavoro»[3].

L'enfasi su un'estetica della remunerazione rimanda a Santiago Sierra (1966), che nel 2002 realizza alla Kunsthalle di Vienna la performance *Contratación y ordenación de 30 trabajadores conforme a su color de piel*, opera ormai iconica in cui decine di anonimi partecipanti vengono pagati per restare fermi in piedi, in mutande e faccia al muro, a comporre una lunga fila ordinata secondo il colore della pelle[4]. L'impatto visivo è innegabile, la scossa emotiva anche.

Rispetto alle opere citate, *Effetto kanban* si sottrae alla vetrinizzazione, alla disponibilità al consumo, e rinuncia a documentarsi in forme stilizzate: le sue tracce video e fotografiche sono asettiche e sgraziate, non hanno nulla dell'euforia neoromantica di Francis Alÿs né del nichilismo post-punk di Santiago Sierra. Da qualunque angolazione la si guardi, *Effetto kanban* appare ordinaria e repulsiva quanto l'orinatoio di Duchamp. E in effetti, l'opera non è che la ricontestualizzazione di un oggetto (il contratto interinale) prelevato dal reale.

Un ultimo raffronto può essere istituito proprio sulla base del modo in cui l'opera si relaziona al contesto. *Bataille Monument* è un'opera di Thomas Hirschhorn (1957) presentata a dOCUMENTA 11: «Un esperimento in bilico tra successo e fallimento, che affrontando diverse questioni ha messo in luce il sempre problematico dialogo tra l'arte contemporanea e il cosiddetto proletariato»[5]. Commemorando il filosofo francese, Hirschhorn ha concepito un progetto per la costruzione con materiali poveri di alcune strutture temporanee dove svolgere attività sociali (una piccola biblioteca, un chiosco-bar, una scultura...) in un'area di Kassel popolata principalmente da operai turchi. L'artista

[1] http://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/ (accesso 5 agosto 2017).
[2] Mauro Folci, *Effetto kanban*, testo di presentazione della mostra, Roma 2002.
[3] I*bidem*.
[4] http://www.santiago-sierra.com/200212_1024.php (accesso 5 agosto 2017).
[5] https://www.documenta.de/en/retrospective/documenta11 (accesso 5 agosto 2017). Traduzione mia.

ha assunto il ruolo carismatico del project manager per gestire con modalità organizzative tipiche dell'impresa post-fordista una serie di iniziative tese al coinvolgimento virtuoso della comunità locale nell'esperienza della grande mostra[6]. D'altronde, niente in *Effetto kanban* lascia sperare che ci possa essere un risvolto edificante della precarietà. L'antagonismo di Mauro, ovvero la sua abilità di esprimere dissenso in un mondo che fa anche del dissenso una merce, non è nel proporre l'immagine commovente, consolante o seducente di un'ipotetica alternativa alla catastrofica situazione attuale, bensì nel constatare che al momento non esiste alternativa.

In sintesi, le strategie adottate sono diverse: Francis Alÿs ha scelto l'utopia, Santiago Sierra lo scandalo e Thomas Hirschhorn il reality politicamente corretto. E al di là di ogni giudizio di merito, da queste strategie discendono le qualità spettacolari che hanno facilitato assimilazione e circolazione di quelle particolari opere nel circuito artistico ufficiale. Altrimenti, la mancanza di spettacolarità, di shock o di provocazione, preclude la visibilità mediatica di un'opera, a prescindere dalla consistenza dei suoi contenuti.

Se però si guarda all'efficacia politica dell'azione, allora *Effetto kanban* risulta convincente per la coerenza tra presupposti etici e fini artistici. Non a caso

[6] Cfr. Danielle Child, *The artist as project manager: Thomas Hirschhorn's Bataille Monument* (2002), «Journal of Arts & Communities», 4, 3, 2012, pp. 217-230, doi: 10.1386/jaac.4.3.217_1

l'opera riesce attraverso il proprio fallimento e si completa grazie al sabotaggio condotto dalla stessa istituzione (l'università Sapienza di Roma) che pure l'aveva promossa. Racconta Mauro: «Le provocazioni continue e minacciose della polizia politica in borghese nei confronti del giovane lavoratore/performer, mi costrinsero a sospendere l'azione con una settimana di anticipo»[7]. Il potere, rivelandosi eccezionalmente ottuso proprio là dove lo si presumeva più scaltro, non tollera la forza sovversiva dell'opera e, incapace di assorbirla nelle dinamiche del proprio consolidamento, la reprime facendo mobbing.

Oggi, il fatto che il sistema capitalistico dell'arte ancora non digerisca il lavoro di Mauro pur avendo appigli oggettivi per allinearlo a quello di altri autori consacrati è la prova che ha senso continuare a lottare.

Note alle immagini

Pagine 79, 80 e 83. *Effetto kanban*, mostra al MLAC-Sapienza Università di Roma, 2002.

[7] Mauro Folci, *Effetto Kanban*, scheda qui pubblicata a p. 77.

Future
1996

Contratto a termine standardizzato. Chi acquista/vende un *future* assume l'obbligo di acquistare/vendere a una certa data e a un certo prezzo l'ammontare di beni sottostante al contratto. I *future* possono riguardare merci, tassi d'interesse, obbligazioni, indici azionari, valute. Nel caso delle merci alla scadenza del contratto è prevista la consegna fisica dei beni. Nel caso di strumenti finanziari, come gli indici di Borsa, può essere prevista la liquidazione in denaro del differenziale tra il prezzo di mercato e quello stabilito dal contratto. I contratti *future* sono trattati su mercati regolamentati dove un'organismo, detto *Clearing house*, ne assicura l'esecuzione.

Questa la definizione tecnica, in realtà è lo strumento più usato dai brokers che speculano nei mercati finanziari, ossia tutti. Un vero e proprio gioco d'azzardo la cui posta in gioco sono le pensioni dei francesi, l'acqua potabile del Perù, l'assistenza sanitaria in Grecia, le derrate alimentari dell'Eritrea… e così via. Ad un ex direttore di banca in pensione chiesi se potevo scrivere, senza rischio di dire sciocchezze, che il gioco in borsa con i *future* è simile al gioco della roulette, mi rispose di getto senza riflettere troppo: è il poker giocato ad alti livelli.

Vengono qui esposti dei ritratti fotografici di sette facoltà universitarie di economia tra le più autorevoli dei paesi industrializzati (G7): London School of Economics, Londra/Yale University, New Haven/Universität zu Köln, Colonia/HEC Hautes Études Commerciales, Parigi/Università Luigi Bocconi, Milano/McGill University, Montreal/Hitotsubashi University, Tokyo.

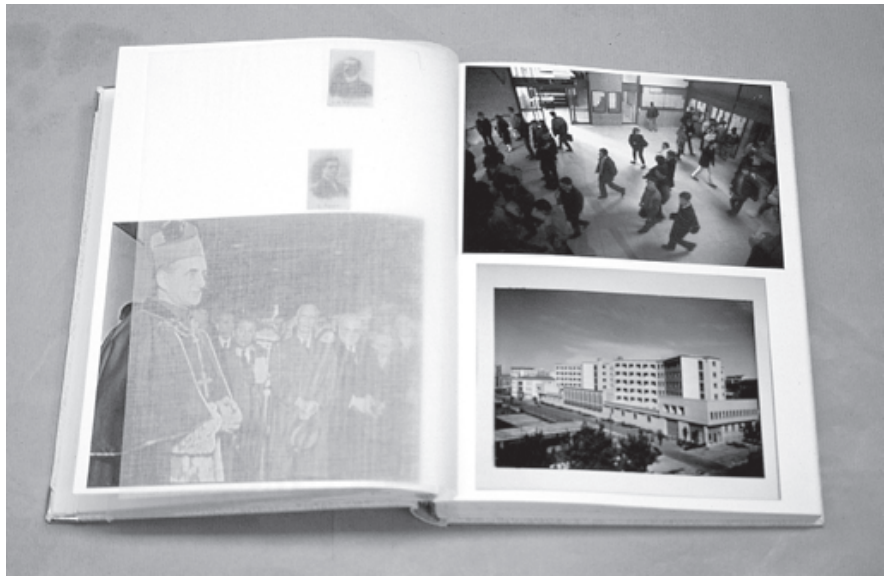
Produzione d'arte a mezzo di merci
Lanfranco Caminiti

Devo confessare il mio imbarazzo a partecipare a questa introduzione al lavoro di Mauro, imbarazzo che nasce da un episodio che vorrei raccontarvi, perché mi sembra un buon modo per esorcizzarlo, e perché mi ha dato qualche spunto di riflessione di cui vorrei mettervi a parte.

Sui muri di Roma, dunque, quindici giorni fa circa, appare un manifesto, a lungo reiterato, che, sotto l'egida di Alleanza Nazionale, recita così: SALVARE L'ARTE. Esso contemplava a mo' di firma una lunga sequela di nomi di nani e ballerine di seconda fila, che, presumo, dovrebbero farsi carico del gravoso compito di salvare l'arte.

Per riflesso condizionato, per istinto, mi sono detto: cazzo, è giunto proprio il momento di SPARARE SULL'ARTE (lo dico in senso metaforico, tanto quanto ritengo fosse metaforico l'invito a salvarla, invece, l'arte). Una reazione spiccia, quasi a scacciar via un elemento di confusione delle cose: ma come, non erano loro quelli che proscrivevano gli autori, che bruciavano i libri in piazza, che toglievano dai musei «l'arte degenerata» (che era poi tutta l'arte del Novecento), salvando, ahinoi, gli acquarelli di Hitler?

Poi aggiungevo: eppure in Italia intercettarono fior d'avanguardia artistica (da Marinetti a D'Annunzio), la protessero con Bottai, coccolarono o fecero baruffe con fior d'intellettuali, dal primo Prampolini a Papini e Maccari ormai maturi, da Alvaro a Guttuso (giovani), sostennero innovazioni nel cinema (da Blasetti a Rossellini) e in architettura (valga per tutti Persico). Non si tratta solo della perenne disposizione degli intellettuali italiani ad assecondare i regimi, al conformismo. Certo, c'è anche questo; ma spesso è per la pagnotta, e questo fa abbastanza tenerezza e malinconia. A scorrere i lunghi elenchi depurati (e quanto depurati) degli intellettuali italiani a busta-paga sui libri contabili del Minculpop, si è più stupiti dalla esilità degli emolumenti che dal numero delle persone coinvolte. Molti passeranno presto su altri libri contabili. Però non è questo il punto: il fascismo intercettò e mise al lavoro tanti intellettuali, anche facitori di cose dignitose e belle. Esso, in quanto regime, organizzò l'arte al servizio dello Stato. Era, d'altra parte, quanto andava accadendo nel campo del Socialismo Reale. Ovvero, L'ARTE ERA POLITICAMENTE MESSA AL LAVORO: essa si faceva ancella (lo ripeto, dove assecondava il potere politico) d'un altro discorso simbolico sul mondo, sovrapponendo questo linguaggio, questo codice formativo e di forma, al proprio. È qui lo scarto, il passaggio rispetto al rapporto che sempre l'arte ha avuto con il «potere mondano»; beninteso, le committenze di signori e proprietari, di papi e belle donne, di mercanti e mercenari, che volevano magnificare il proprio casato o mostrarne l'acquisita dignità, erano sempre gesto «po-



litico». E non è che il sarcofago di Ilaria del Carretto o il Palazzo Te siano meno splendidi per questo. Ma è quando la politica diventa ordinatrice del mondo (e dei suoi linguaggi), e quindi rileva l'arte come potente mezzo di edificazione di questo mondo, è allora, è in questo secolo, che si è verificato lo scarto, che l'arte è entrata al servizio della politica, ovvero ha perso i suoi connotati di APORIA.

Sottolineo questo concetto di aporia, perché non ho mai creduto ad un'ipotesi assoluta dell'arte, un'ipotesi che rende l'arte ingenua, quella che la vede come eversiva per i suoi contenuti e le sue forme rispetto al Potere costituito, come fosse essa stessa fonte d'un potere costituente. L'aporia, la contaminazione tra la storicità dell'arte e il trasfigurarsi della bellezza in un farsi umano, mi sembra sia poi il codice genetico stesso dell'opera d'arte, ciò che distingue una sua qualità dall'immondizia, distingue ciò che ci commuove o ci ferisce dalla banalità.

Ma la questione si sposta ancora: liberatici dai fardelli e dalle visioni orribili della politica ordinatrice del mondo, abbiamo abbracciato il mercato come luogo dell'eguaglianza e della libertà, e la democrazia intesa come surrogato di questa eguaglianza e di questa libertà. L'Economia, la Produzione sono diventate le buone fate del nostro destino, «dalla culla alla tomba». La produzione di massa ha ordinato il mondo secondo le sue leggi di mercato, quelle che assolutizzano l'individuo (o la famiglia o la comunità) come soggetto economico. Persino la Politica le è sottomessa: non ci sono stati e nazioni, bandiere e frontiere che possano arrestare la forza d'urto, di riordinamento che ha l'economia. E la Scienza, l'invenzione, la creatività ne sono diventate addirittura supporto. Il pensiero astratto e il pensiero simbolico, quindi il linguaggio formale, il linguaggio della forma, sono diventati il presupposto della produzione di merci attraverso la Macchina, attraverso il computer, attraverso l'Intelligenza Artificiale. La produzione di massa usa il linguaggio formale come suo codice formativo delle merci, usa dunque il linguaggio dell'arte. Le merci invadono la nostra vita titillandoci al loro acquisto e al loro consumo non solo attraverso il concetto dell'utile, ma anche attraverso il concetto del bello. Il superfluo, il lussuoso, quanto esula dalla necessità e dall'utilità (e quindi ciò che era presupposto libero, il bello, il gusto) sono invece direttamente messi al lavoro, massificati. Essi non sono più appannaggio di fasce privilegiate (o almeno questo recita il messaggio promozionale) ma occasioni alla portata di tutti, sono miniaturizzati in ogni oggetto d'uso che entra nelle nostre case. La banalizzazione della produzione di massa rende banale il bello. Essa rovescia orribilmente l'intuizione della pop art che banalizzava la produzione svelandone il suo lato artistico, estraendolo dal contesto del consumo, giocando sul tema della sua riproducibilità. Non più «ogni opera d'arte è un'opera di produzione», «ma ogni opera di produzione ha in sé un connotato d'arte». L'arte non riesce più a distanziarsi dalla sua storicità (adesso: il mercato, l'economia), anzi vi si immedesima. Non riesce più a produrre aporia.

Siamo più in là del rapporto politica/arte, che era anche un poter fare (un giocare sul margine dell'aporia), oltre che un dover fare. Qui non c'è più il proprio poter fare, perché è la produzione l'assoluto poter fare, il fare le cose. La potenza guadagnata dall'arte (dalla scienza, dal linguaggio simbolico), e per questa via, la potenza con cui intendono il proprio fare gli intellettuali, è potenza dell'economia. La potenza del mezzo viene travisata per potenza della capacità creativa (e cito a mo' di esempio la televisione). L'intelligenza della macchina, la forza del linguaggio simbolico della produzione, è intelligenza morta, come il lavoro che si accumulava nella macchina capitalistica era lavoro morto.

«Salvare l'arte» allora? Credo di poter dire adesso che quest'espressione mi colpisce più per la sua profonda astoricità, per il suo provincialismo, per il suo velleitarismo: come a proporre un impossibile ritorno alla «creazione artistica», alla «genialità dell'artista», al «valore incommensurabile per un popolo e per la sua nazione del lavoro degli intellettuali», quando esso è infinitamente al di sotto della qualità artistica che può mettere in campo la produzione di massa, perché essa è infinitamente più capace di memoria, perché essa è infinitamente più capace di immaginazione, perché essa è infinitamente più capace di linguaggio, di forma. Illudersi ancora nel gesto d'arte individuale come gesto d'opposizione è di una ingenuità sconfortante. Per usare un'espressione un po' rétro, che confina con il pessimo gusto, dato che oggi dichiararsi rivoluzionario è considerato terribilmente rétro e di pessimo gusto, dico che ogni gesto d'arte è un gesto contro-rivoluzionario, un gesto che perpetua la catena di comando dell'economia, della produzione.

Ma è attorno a questo crinale che dobbiamo porre la domanda sulla possibilità stessa, sul significato stesso di fare arte, di essere artisti oggi: la produzione generale è simbolica del bello e non solo dell'utile. Essa cristallizza in forme di dominio un'aspirazione generale al bello, una disposizione collettiva alla forma che è ormai dato incontrovertibile. Su questo lato possiamo misurare le nostre domande. Così come poniamo le nostre domande sulla possibilità di un produrre libero degli uomini, di una liberazione dalla condanna al lavoro,

a partire dal dato incontrovertibile della crescita enorme dell'intelligenza generale, della conoscenza generale, della capacità generale di fare. Anche qui, la cooperazione del fare umano è piegata a produrre forme di dominio: invece di un tasso maggiore di liberazione dal lavoro, ci ritroviamo con forme di nuove servitù del lavoro.

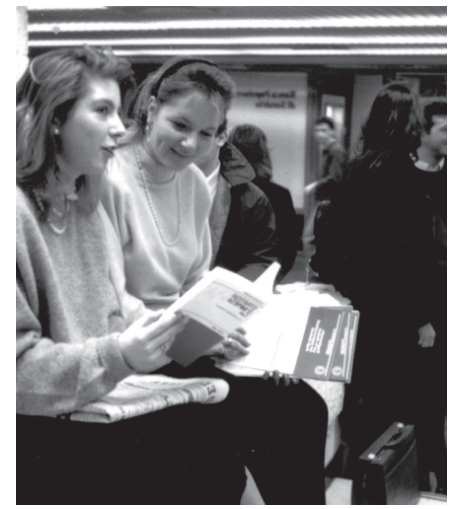
Da questa crescita del senso comune, quindi di una disposizione generale al giudizio e al gusto (che era l'acquisizione kantiana e che per la Arendt è il fondamento stesso d'ogni idea democratica della politica) possiamo ripartire.

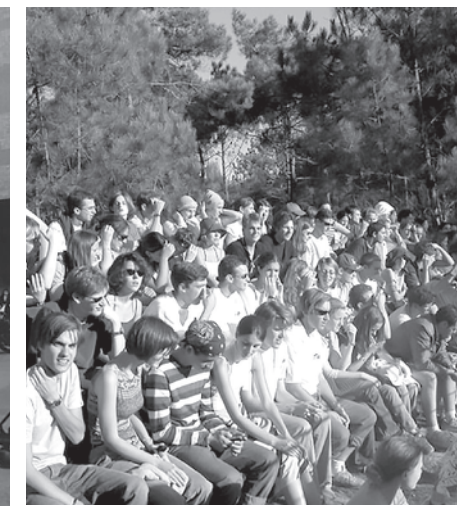
Non è una disposizione pessimistica la mia: semmai considero pessimistico quella sorta di cretinismo tecnologico che oggi è di moda e che considera il dato irreversibile dell'acquisizione di conoscenza e di capacità insita nelle macchine come dispensatore di una maggiore libertà. Quando è proprio qui il grumo delle contraddizioni.

La rivoluzione tecnologica che viviamo non è come le altre, non è come l'aratro o il basto per le bestie o il vapore e le caldaie; non c'è solo un connotato di riduzione della fatica, ma il coinvolgimento della capacità creativa di ognuno. La potenza della macchina, la potenza di un ciclo produttivo è tanto maggiore quanto maggiore è la sua capacità di codificazione, di linguaggio, di invenzione. Sono coloro che il ministro americano del lavoro chiama «analisti simbolici» i produttori della maggiore quantità di ricchezza. Ed è economicamente accertato che la primazia industriale di una nazione si gioca oggi sulla sua «capacità cognitiva» e non certo sulla riserva aurea. Eppure, tanto più il lavoro potrebbe scrollarsi di dosso la dimensione della fatica per la riproduzione, potrebbe avvicinarsi al mondo libero della creatività, a maggior ragione della crescita della capacità generale di intelligenza, tanto più assistiamo a nuovi fenomeni di mortificazione generale. Io ritengo che viviamo tutti al di sotto delle nostre capacità e possibilità, perché la forza della produzione generale è mortificata e avvilita nella produzione di merci insulse. Non è vero che viviamo sopra-registro, che subiamo crisi da sovraproduzione: è vero proprio l'opposto, che una enorme capacità produttiva è tenuta alla catena, che una enorme capacità creativa, artistica, come capacità generale, è tenuta alla catena.

La comunità linguistica degli intellettuali, degli artisti, degli analisti simbolici, che mai come adesso ha rappresentato una volontà di potenza, quella comunità che non ha nazione o lingua, che viaggia tra Ginevra e Washington, tra Bruxelles e i centri universitari, tra vernissage e prime d'opera, portandosi dietro una visione turistica del mondo, non si è rivelata poi l'ambito vero di quella comunicazione libera di cui parlava Habermas, almeno finora.

Non so se questo potrà accadere se prima non riusciamo a leggervi dentro, a considerarla non come una «comunità elettiva» ma come uno strato di classe al cui interno ci sono forti mobilità, non solo transoceaniche, ma discendenti e ascendenti (basterebbe pensare al recente episodio del licenziamento dei 40.000 alla ATT, dove appunto quelli mandati via erano in buona parte quadri di medio e alto livello); se prima non riusciamo a considerarla come strato produttivo (forse il più importante, dato che i suoi codici hanno investito tutti i caratteri della produzione, informando quindi anche l'attività analfabeta).





Ecco, spero proprio di esser riuscito a mettere in crisi ogni idea ingenua dall'arte, ogni idea d'una sua eversività, per così dire, «naturale». Qui la Natura che abbiamo di fronte è la Produzione. Ma che l'arte, appunto, sia tutt'intera produzione mostra anche le enormi possibilità che ci stanno di fronte, intrecciate adesso con i rischi d'essere soltanto dei «riproduttori». Non ci sono soluzioni a breve, se non nella tensione a costruire un cammino di sottrazione, di liberazione, di ribellione, di creazione.

Testo scritto in occasione della mostra *Luoghi di produzione della cultura*, Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea, Università di Roma Sapienza, marzo 1996.

Nota alle immagini

Pagine 85, 86, 88 e 91. *Future* è parte della mostra *Luoghi di produzione della cultura* curata da Cecilia Casorati al MLAC, Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell'Università Sapienza di Roma nel 1996.

Le altre opere in mostra erano: *Economia di guerra*, *Non comprate questo libro* e *Pianoforte preparato di casa Mastella* (con relativa performance di Luca Miti).

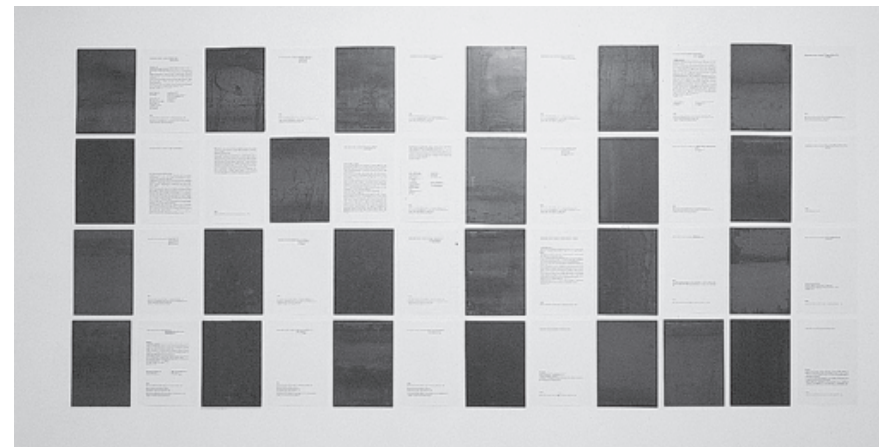
Economia di guerra
1996

Nell'ambito del piano di privatizzazione dell'IRI, è stata di recente venduta la Acciai Speciali Terni al gruppo tedesco Krupp: ironia della storia, freddo calcolo espansionista o sindrome che sia, il pensiero va a quella «economia di guerra» che condusse Hitler al potere e lo sostenne nella realizzazione del suo folle progetto.

In un appello del 19 novembre 1932 indirizzato a Hindeburg, l'agrario Von Kalckreut, gli industriali Thyssen, Vogler, Krupp, Bosch, Hariel, gli armatori Woermann e Beindorff, i banchieri Schaachat, Schroder e Reinhart e altri grandi nomi dell'economia invocarono espressamente la consegna del potere al partito nazionalsocialista. La richiesta era così motivata: «Noi riconosciamo nel movimento nazionale che percorre il nostro popolo, l'inizio promettente di un'era che crei, mediante il superamento dei contrasti di classe, le basi indispensabili per la rinascita dell'economia tedesca. Noi sappiamo che questa rinascita richiede ancora molti sacrifici. Riteniamo che questi sacrifici potranno essere compiuti di buon grado soltanto se il principale gruppo di questo movimento nazionale parteciperà al governo in funzione diligente.

Il conferimento della direzione responsabile di un gabinetto presidenziale fornito delle migliori energie tecniche e personali al capo (führer) del principale gruppo nazionale eliminerà i punti deboli e gli errori che sono necessariamente impliciti in ogni movimento di massa, e trascinerà l'energico consenso di milioni di uomini che oggi se ne stanno in disparte». (A. Schreiner, Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, 1956).

L'industria pesante elargì come fondo elettorale qualcosa come 3 milioni di marchi per assicurare la vittoria della NSOAP (partito nazista). Lo sfruttamento brutale



della manodopera era uno dei tratti più caratteristici dell'imperialismo tedesco durante la seconda guerra mondiale: quattordici milioni di lavoratori stranieri vennero trasferiti nel Reich, nel solo mese di gennaio 1944 si deportarono 4 milioni di lavoratori, di cui 1,5 milioni dall'Italia, 1 milione dalla Francia, mezzo milione tra Belgio e Olanda, 600.000 dai territori sovietici e orientali, infine circa 100.000 da altri paesi.

Come conseguenza del decennio 1933-43, la concentrazione capitalistica aumentò più del doppio, infatti il capitale medio di una società per azioni (espresso in milioni di marchi) passò da 2.256 del 1933 a 2.296 nel 1934, a 2.669 nel 1935, a 2.949 nel 1936, a 3.069 nel 1037, a 3.397 nel 1938, a 3.799 nel 1939, a 3.983 nel 1940, a 4.597 nel 1941, a 5.378 nel 1942, per raggiungere infine la quota di 5.541 nel 1943. Uguale incremento registrano i profitti: tra il 1932 e il 1941 i dividendi medi delle società per azioni salirono dal 2.9 al 6.6 per cento: economia di guerra.

Nel 1939 il 22 per cento degli addetti all'industria lavorava direttamente per la Wehrmacht, diventano già nel 1943 il 61 per cento cifra a cui va aggiunto, per completare il quadro, il fatto che una buona parte dei rimanenti lavoratori dell'industria fosse comunque inserita in settori di interesse per la produzione bellica (Enzo Collotti, *La Germania nazista*, Einaudi, Torino 1992).

Krupp, industriale del gruppo omonimo di acciaierie, venne condannato come criminale di guerra nel processo di Norimberga a 12 anni di prigione, ma pochissimi anni dopo, precisamente nel 1951, era già fuori grazie a un indulto.

Nota alle immagini

Pagine 94, 97, 99 e 103. *Economia di guerra* consiste di schede storiografiche di alcune delle industrie che finanziarono e sostennero l'ascesa al potere del partito nazionalsocialista, affiancate da altrettante lastre di acciaio. Fogli di carta e lastre d'acciaio hanno la medesima dimensione formato A4. Ogni scheda storiografica inizia con la stessa intestazione: «Questa lastra d'acciaio è prodotta da: ... », anche quando l'industria coinvolta non si occupa di metallurgia.

Economia di guerra è stata presentata la prima volta nel 1996 nella mostra *Luoghi di produzione della cultura* curata da Cecilia Casorati al MLAC dell'università Sapienza. Successivamente (2001) è stata proposta nella mostra che ne riprende il titolo, curata da Francesco Moschini alla A.A.M. Architettura Arte Moderna.

Le schede storiografiche sono state curate da Mariette Schiltz.

In occasione dell'ospitalità
ovvero, l'ospitalità dell'arte ostile
Tito Marci

Si tratta, senza dubbio, di un intervento occasionale, diagonale e *trasversale*: non entro nel merito dell'opera (artistica e politica) di Mauro Folci e, in particolare, nel merito di questa mostra. In effetti non ne ho competenza: non sono un critico d'arte, né, tanto meno, un critico dell'economia politica. Parlo dunque da «estraneo», come un «ospite inquieto».

Procederò per brevi suggestioni, più o meno attinenti allo spirito dell'occasione; scusate dunque, fin d'ora, l'inevitabile debolezza di un'esposizione incompleta, nomade e priva di sistema.

L'occasione è una visita, uno sguardo riflesso (e riflettuto) sull'opera in esposizione, a cui seguono parole, pause e pensieri lasciati lì, sospesi – donati e abbandonati – tra Mauro e me.

Ospitare

Bene, Mauro mi ha detto dell'ospitalità.

Basta osservare: la sua mostra *ospita* idee altrui, musiche altrui: ci sono parole di altri, libri di altri (anche le foto esposte, i mobili, le cose appartengono – se c'è un appartenere – ad altri); la mostra *ospita* altri *pensieri* (o pensieri altri): se ne fa – per così dire – carico.

La stessa esposizione è un luogo *dell'ospitalità*; anzi, ne è il luogo privilegiato: si incontrano e si scambiano idee, si accolgono voci e si intrattiene il dialogo. Luogo dunque di con-fine (e di contatto): *frontiera* in cui si sta *di fronte*; *limite* in cui c'è *in-contro* e in cui si *scontra* la reciprocità del finire.

Si pensi, ad esempio, all'opera *Non comprare questo libro*: tutto è un rinvio ad *altrove*. Di altri è il libro (una raccolta di poesie del poeta nigeriano Chinua Achebe) e di altri (Tommaso Di Francesco) è l'ingiunzione che sottrae l'oggetto alla cattiva utilità mercantile (o meglio, che sottrae la poesia alla sua stessa oggettualità). Beni, dunque, sottratti al commercio, alla logica viziosa dell'economicismo, sospesi nel luogo *dell'ospitalità* (si badi bene: in quel luogo che autenticamente rinuncia – per *arte* – al commercio); sospesi in quello spazio che *offre* rifugio e rimedio e che al contempo deliberatamente invita (lì sta una macchina fotocopiatrice) ad una riproducibilità velenosa, sovversiva e contraria alle leggi del mercato.

Mauro in effetti rinuncia a quel vizio arrogante dell'individualismo romantico: non rivendica l'originalità dell'opera, l'appartenenza e il possesso esclusivo dell'idea. Dona, al contrario, un luogo al pensiero, ne sottolinea

una traccia (una delle possibili), un destino (una *destinazione*) ripercorribile e ri-producibile in altri *luoghi* (o in luoghi *altri*), sottratti alla catena perversa del potere utilitario.

Ma cosa vuol dire *ospitare*: che significa *ospitalità*?

Il concetto di ospitalità è, a ben vedere, complesso e ambiguo: reca con sé, alla radice, tutta un'ambivalenza semantica (o meglio, tutta una semantica dell'ambivalenza): mette insieme (e pone in gioco) significati tra loro contrastanti, aspetti contrari, che fanno capo all'idea di ospite, di nemico e di straniero.

Si tratta dunque di una nozione che indica reciprocità ed esprime, al contempo, ostilità; che allude alla solidarietà e al contempo alla distanza; che richiede amicizia e, allo stesso tempo, inimicizia.

In effetti, nel vocabolario delle lingue indoeuropee, il termine *ospitalità* rivela, senza alcun dubbio, un'inquietudine fondamentale: sprigiona la potenza dei contrari, delle offerte ingannevoli, delle accoglienze-ostili e dei «doni-tranelli»; c'è tutta una *pharmacia* (una logica *pharmaceutica*) nel concetto di ospitalità – è in gioco il *pharmakon*, ovvero, la dialettica dei rimedi-veleni[1].

Nella lingua latina il nesso semantico *hostis-hospes* restituisce all'ospitalità tutta l'ambiguità del «porsi di fronte», tutta l'inquietudine della reciprocità e tutta la diffidenza del «fare doni»: ostilità e accoglienza insieme (si pensi, del resto, che la pratica sociale del dono, come nei *potlatch* arcaici attraverso i quali si confrontano e si scontrano le diverse tribù, si consuma in un'atmosfera ambigua di amicizia e inimicizia, di solidarietà e ostilità, di estraneità e appartenenza, di pacificazione e competizione).

[1] Seguendo sommariamente la ricostruzione etimologica che Emile Benveniste dà del concetto di *ospitalità*, emergono, senza dubbio, dei dati significativi.

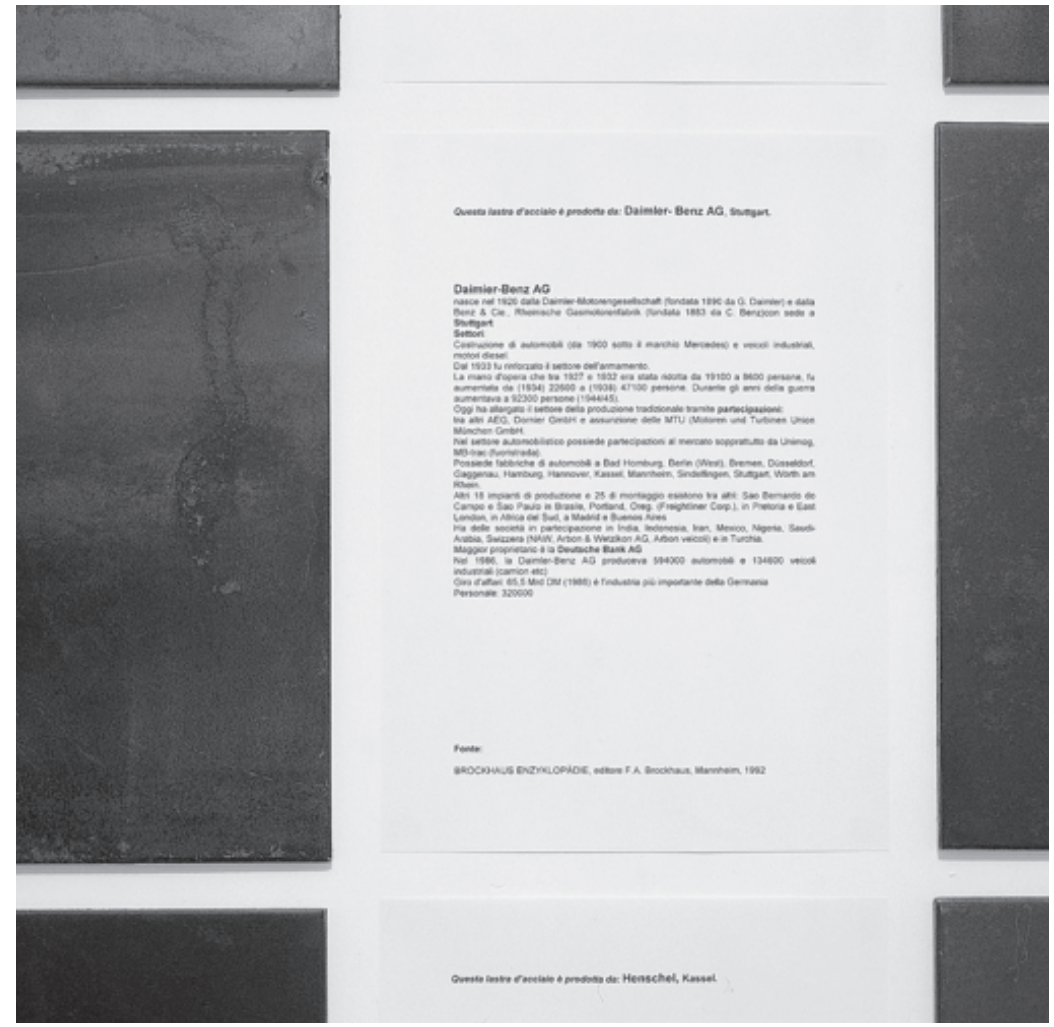
In latino «ospite» è detto con *hostis* e *hospes* che ha radice nel composto *hostis-pet- (il suffisso *pet- indica, originariamente, l'identità personale).

La nozione più antica (primitiva) di *hostis* è quella di «uguaglianza per compenso»: è *hostis* chi compensa il mio dono con un contro-dono (*hostis* si lega dunque al senso di reciprocità espresso nella pratica sociale del dono, al senso dello scambio per doni).

A un dato momento *hostis* ha indicato l'ospite: si pensi, del resto, che l'ospite, sin dall'antichità, è colui che reca i doni, i «doni di accoglimento». Il senso classico di «nemico» è invece apparso, presumibilmente, quando alle relazioni di scambio tra clan e clan sono succedute le relazioni di esclusione da *civitas* a *civitas*. Da allora il latino usa ed esprime un nuovo termine per l'ospite: *l'hosti-pet*, che va forse interpretato a partire da *hosti* (in astratto «ospitalità»), e significa, di conseguenza, «colui che impersona eminentemente l'ospitalità».

Il senso di ostilità che è venuto ad acquistare il termine *hostis*, passa dunque per l'idea di «straniero»(si pensi che nella lingua greca il termine *xenos* indica sia l'ospite che lo straniero, ovvero allude a coloro che si trovano nell'obbligo di scambiarsi dei doni). Ostile è colui che si pone fuori dai confini della *civitas*: lo straniero diventa nemico: è esterno alla civiltà: è il «barbaro». Di qui la semantica della «cattiva reciprocità».

Per un approfondimento migliore si veda comunque Emile Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indoeuropéennes, vol. I. Economie, parenté, societé*, Minuit, Paris 1969; trad. it. *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, vol. I, Einaudi, Torino 1976, pp. 64-75.



Questa lastra d'acciaio è prodotta da: THISSEN AG
August-Thyssentrasse 1
D-40211 Düsseldorf

Thyssen-Gruppe

È la denominazione dell'impresa multinazionale con la Thyssen AG come centro; fondata da August Thyssen nel 1871 sotto il nome di Thyssen&Co., a Mülheim a. d. Ruhr, con sede a Duisburg.

Produzione di reggetta di ferro alla quale fu aggiunto, nel 1884, una fabbrica di macchinari. Nel 1891 fu fondata l'industria siderurgica a Hamborn (oggi Duisburg).

Con la riorganizzazione della Montan, dopo 1945, anche la August Thyssen fonderia (ATH) fu rifondata. Dal 1977 si chiama Thyssen AG e ha sede a Düsseldorf. Il gruppo fu allargato con l'acquisizione delle imprese seguenti: 1957, Dt. Edelstahlwerke AG (diamanti); 1968, Hüttenwerke Oberhausen AG; 1974, Rheinstahl AG (oggi Thyssen Industrie AG). Dal 1980 si è differenziata dall'accaio ad altri settori. Le industrie estrattive del carbone furono inserite nella «Ruhrkohle AG».

Le attività del gruppo sono:

1. beni d'investimento e di lavorazione dalla Thyssen Industrie AG, Essen (giro d'affari 12 Mrd. DM, personale 60.000); acciaieria, ascensori, veicoli su rotaie, sottomarini e technica per l'ecologia;
2. commercio e prestazione di servizio dalla Thyssen Handelsunion AG, Düsseldorf (giro d'affari: 14,4 Mrd. DM, personale 29.000) è una delle più grandi imprese in questo settore (recycling, logistica, management di progettazione, manutenzione ecc.;
3. acciaio (giro d'affari: 12,5 Mrd. DM personale 58.000) che produce tra altri rotaie, acciaio legato.

Società affiliate sono (tra altre): Blohm + Voss AG, Hamburg (74,1%); Otto Wolff Handelsgesellschaft mbH, Köln; Richard Auffermann GmbH, Düsseldorf; Thyssen Elf-Oil GmbH, Hamburg (50%); Dt. Edelstahlwerke GmbH, Krefeld (100%); Otto Wolff Flachstahl GmbH, Köln; BLW Präzisionsschmiede GmbH, München; all'estero (tra altre): The Budd Co., Troy (Michigan, USA); Ascenseurs Soretex S.A., Angers (99,9%); Birmid Holdings Ltd., Solihull S.A.; Thyssen Edelstahl N.V. (primo Eurométal), Lüttich.

Il capitale della Thyssen AG è diviso tra 240.000 azionari, la Thyssen amministrazione GmbH (+25%) e la Fritz Thyssen Fondazione (-9%).

Giro d'affari: (1991/92): 35,8 Mrd. DM.

Personale: 147.000.

Thyssen Italia S.r.l.
via Alserio 22
20159 Milano

Thyssen Acciai Speciali Italia S.p.A.
via G.A. Amadeo 57
20134 Milano

Fonti

Brockhaus Enzyklopädie, F.A. Brockhaus, Mannheim 1992.

Deutsche Unternehmen mit Tochtergesellschaften in Italien (Catalogo delle imprese tedesche con filiale in Italia, Camera di Commercio Italo-Germanica, Milano).

Dunque, l'inquietudine dell'ospite: l'inquietudine dello straniero, dell'amico-nemico (si guardi, tra le altre cose, al recente decreto sull'immigrazione!): ecco il paradosso: il concetto di ospitalità racchiude in sé, senza risolverli, termini contrari, poli semantici simmetrici e opposti, e li fa giocare, tra loro, in una dialettica indefinita, senza possibilità sintetica. Tanto si estende il dominio della «buona reciprocità», tanto si insinua il seme della «specularità cattiva».

A ben vedere Mauro, nel suo spazio espositivo, gioca proprio quell'ambiguo gioco dell'ospitalità: ospita inquieto anche i suoi nemici (si pensi, del resto, al *Pianoforte preparato di casa Mastella*; si pensi ai *Luoghi di produzione della cultura*, all'*Economia di guerra*).

Ospita il capitale, l'industria e il mercato: ne espone il lato perverso, il più occulto: e proprio in questo, il gioco dell'ospitalità rivela tutta la sua ambivalenza, la stessa dalla quale si origina: reciprocità ostile, speculare alla stessa ambiguità degli ospiti (Mastella, Krupp ecc.): perché ambiguo e perverso è il discorso del potere, del capitale e del sistema di mercato.

Si ri-produce così l'ambivalenza di quella fetta di società ospitata (in verità è la rappresentazione di quella stessa società che trova un luogo nell'esposizione); di quella stessa società «opulenta» nella quale siamo ospitati e al contempo esclusi. Ma la riproduzione-rappresentazione questa volta non gioca a favore della continuità (della ri-produzione economicista): ne interrompe anzi il circuito. Una volta individuato, una volta rappresentato, si sa, il paradosso del «progresso» è reso inefficace, inoperante: è sottratto alla sua innocenza perché riflesso nella sua ambiguità (l'ambiguità della tecnica che rimane efficace finché resta nascosta). Al contrario di ogni *ri-velazione* (che nello svelare pone un nuovo velo) l'ermeneutica dell'ambivalenza (ovvero, la pratica critica dell'ospitalità) scopre (e si scopre) per sottrarre: non per nascondere di nuovo. Denuncia (porta allo scoperto) quei paradossi occulti della produzione (della ri-produzione del potere mercantile) per rendere visibile la logica viziosa che ne è ragione, che ne sta alla base e che ne determina il perverso linguaggio. Rappresentazione, dunque, che inibisce la continuazione, la fluttuazione di quel codice al quale troppo spesso siamo assuefatti; che pone lo *skandalon* (la pietra che intralcia). Forse solo in questa dimensione acquista paradossalmente un senso la critica culturale: snidare i paradossi per renderli inefficaci: *ri-produzione per sottrazione*.

Ecco dunque l'inquietudine dell'ospitalità: luogo, forse inconfessabile, del paradosso: luogo della moltiplicazione delle ambivalenze, dell'eccedenza che perde per la possibilità di sottrarre.

Di fronte al «salotto» (il divano, le poltrone, il tavolino) ricoperto di teli bianchi avvertiamo in effetti un'atmosfera inquieta: tutto quel bianco «sterilizzato», quel «candore» neutro del telo che ricopre per nascondere: *luoghi di produzione della cultura*. Non possiamo sederci tranquilli. Che nasconde quel bianco? Quale inganno si cela? Che c'è sotto? Quale trucco?

Come per il cavallo di Troia, per il vaso di Pandora, per il fuoco di Prometeo, il dono che inganna è il dono che nasconde[2]. Nascondere, se ancora non lo si è capito, vuol dire ingannarre, truccare.

Attenti alle belle apparenze, ai bei simulacri, alle belle forme dell'arte! Attenti ai doni-veleni, alle offerte ingannevoli degli dei! Attenti alla statua della *Madonna* che domina complice il *Pianoforte preparato di casa Mastella*!

Non è, si creda, «cultura del sospetto»: è radicato sospetto per la cultura! Fine e compimento delle *grandi narrazioni*.

Donare

Dunque, l'ospitalità nella sua ambivalenza, non è altro che un luogo del dono: anzi, è proprio il luogo dove il dono scompare, o meglio, il luogo dove il dono paradossalmente non ha luogo.

In effetti l'ospitalità mette in scena il circuito sociale del dono (quando il dono è elevato a sistema sociale) evidenziando nella reciprocità – nel dare, ricevere e ricambiare – la sua stessa impossibilità. Ecco il paradosso: il dono resta impossibile, ineffabile nella sua stessa possibilità. Nella sua stessa esperibilità sociale. Questo proprio quando il dono, in quanto implode l'idea di scambio, pone in essere il rapporto, il legame sociale.

Del resto, noi conserviamo spesso un'idea ingenua di ciò che significa il dono: lo pensiamo spesso come qualcosa di assolutamente gratuito, come un gesto unilaterale e altruistico (il riferimento immediato è in effetti alla *Grazia*, così come ci proviene dalla tradizione giudeo-cristiana).

Il donare invece, quando si fa comunicazione, implica e pone l'idea di reciprocità: alla spontaneità associa l'obbligo (di contro-donare, di ricambiare, di restituire, di ringraziare); alla generosità la costrizione: ci si sente in obbligo verso chi dona: ci si sente legati. Ma come può la spontaneità (il gesto gratuito) coincidere con l'obbligo (la necessità del ricambiare)? Ecco il paradosso in cui il dono si rivela nella sua stessa essenza: si può produrre autenticamente della spontaneità? Dobbiamo fare seriamente i conti con il principio aristotelico di *non contraddizione*: A è uguale ad A e diverso da NON-A non può esserci

[2] Nella mitologia greca (si vedano in special modo *Le opere e i giorni* e la *Teogonia* di Esiodo) il senso del dono (*doron*) è spesso associato a quello del dolo, del furto e del tranello (*dolon*). Tale associazione passa sempre per l'occultamento, per il nascondimento fondamentale che custodisce l'inganno: «nascondere il fuoco», nascondere il veleno dietro le sembianze del bello (Pandora), nascondere la fatica dietro l'ausilio delle *theknes*. Nascondere il marcio dietro il bel coscio di agnello. Al nascondimento di Prometeo corrisponde il nascondimento degli dei: tutto circola per il linguaggio perverso dei doni offerti, accettati e ricambiati.

Sempre nella lingua greca il termine *dosis* indica sia il dono che il veleno (la «quantità data in rimedio»). Socrate di fronte all'assemblea degli ateniesi si definisce (nella testimonianza di Platone nell'*Apologia*) un dono offerto alla città dagli dei (*dosis*), e proprio per questo un rimedio fastidioso, scomodo e velenoso (tutti conosciamo la fine di Socrate).

Allo stesso modo, nelle lingue germaniche, come ha sottolineato giustamente Marcel Mauss, il termine *gift* può significare sia «dono» che «pozione» (l'incantesimo e, appunto, il veleno).

Questa lastra d'acciaio è prodotta da: Hoechst AG
Postfach 800320
D-65903 Frankfurt

Hoechst AG

Impresa tedesca dell'industria chimica; fondata nel 1863 come Meister, Lucius &Co., con sede a Frankfurt am Main (Francoforte).

Nel 1925 crea, con altre cinque imprese del settore chimico, la «I.G. Farbenindustrie AG».

Dopo il processo militare (decentramento) di Norimberga rifondazione sotto il nome «Farbwerke Hoechst AG» (società per azioni). È uno dei maggiori produttori di prodotti farmaceutici e uno dei gruppi dell'industria chimica più potenti del mondo (vedi I.G. Farben).

Settori principali di produzione: resine, arti grafiche e reprografia, ausiliari tessili, coloranti tessili, materie platiche, coloranti tessili, lamine, fibre, CeramTec, chimica fine, chimici organici, cosmetica, costruzione d'impianti industriali, concimi e protezione delle piante.

Le imprese più importanti di partecipazione sono: Behringwerke AG (100%), Uhde GmbH, Messer Griesheim GmbH, Casella AG, Wacker-Chemie GmbH; Roussel-Uclaf-Gruppe, Parigi (54,5%); H. Celanese-Gruppe, Somerville N.J. (100%).

Giro d'affari: (mondiale, 1987): 42,72 Mrd. DM.

Personale: ca. 181.000.

Hoechst Italia S.p.A.
via M.U. Traiano 18
20149 Milano

Hoechst Italia S.p.A.
via E. Fermi 33/37
24020 Scanzorosciate (BG)

Hoechst Italia S.p.A.
Complesso di Pero (MI)
Deposito centrale
Via Newton, 12
20016 Pero (MI)

Controllate e collegate:
Hoechst Aic s.r.l.
Hoechst Schering Agrevo Italia s.r.l.
Roussel-Hoechst Agrovet S.p.A.

Uhde Italiana s.r.l.
P.le S, Türr, 5
20149 Milano

Fonti:

Brockhaus Enzyklopädie, F.A. Brockhaus, Mannheim 1992.

Deutsche Unternehmen mit Tochtergesellschaften in Italien (Catalogo delle imprese tedesche con filiale in Italia, Camera di Commercio Italo-Germanica, Milano).

complementarietà degli opposti, simultaneità dei contrari. Ma il dono, ecco il punto, ha il suo fondamento (che è la sua stessa infondatezza) nel paradosso che esso stesso pone: è un «insieme non contraddittorio» di obbligo e spontaneità, di legame e gratuità, di regalo e veleno, di interesse e disinteresse, di utile e inutile, di alleanza e ostilità. A tal proposito ci è d'aiuto l'antropologia: il *potlatch*, il sistema dei doni reciproci, praticato in prevalenza nelle tribù nord-americane, attraverso il quale si fonda la comunità arcaica nella sua dimensione «totale» (sociale, giuridica, economica, etica, politica e religiosa), mescola la gratuità con la restituzione, il prestito con l'usura, la perdita con l'interesse; e tutto questo avviene in un clima di sfida, di competizione, di pro-vocazione e distruzione.

Ecco il punto: il dono, quando è elevato a funzione sociale, si dà in quanto paradosso: pone in essere una pratica ambivalente che oscilla tra i termini di linguaggi contrari. Si dà nel suo stesso sparire.

Ora, perché il dono a proposito di questa esposizione?

I percorsi dell'opera di Mauro Folci ci fanno in effetti pensare che ancora nell'arte può accadere qualcosa che non sia interamente riducibile alla logica perversa del mercato, al potere che accumula e capitalizza per sé.

In tal senso siamo fermamente convinti che il discorso di Mauro esprima essenzialmente un linguaggio politico, e non dal lato ottuso dell'ideologia, ma in quanto ricerca autentica di quel luogo in cui il politico si dà come sostanza, ovvero: il luogo della comunità.

Il pretesto è un'urgenza, Mauro lo fa capire chiaramente: è un discorso necessario, la «situazione» lo richiede.

Ma ecco ciò che ci interessa: la logica del dono pone un paradosso irriducibile alla dimensione del mercato, irrisolvibile dal punto di vista dell'utilitarismo economicista. Si è già detto, il paradosso del dono si sottrae al potere del capitale produttivo: si dà nella perdita (nel potere che perde), nel consumo smodato, non certo nella capitalizzazione.

E il dono, in quanto prassi (in quanto apertura che rinuncia alla sua inconfessabile impossibilità) dispone, pur nella spontaneità, un tessuto di reciprocità: la triplice obbligazione del dare, ricevere e ricambiare. Fonda e rimarca il legame sociale, quel legame paradossale (in cui coincidono obbligo e spontaneità, interesse e disinteresse, gratuità e costrizione) su cui si costituisce e si nutre la *comunità* (la *koinona politike* di Aristotele): è la logica della *philia*.

Comunità ha alla radice il *munus* (in latino il termine *munus* designa sia la «carica pubblica», sia il dovere di donare, di dare in ricompensa). La *comunità è* di chi ha in comune dei *munera*. Di chi condivide il dono come sistema di relazione. Di nuovo il paradosso: si deve donare, è necessario scambiare i doni: ma come è possibile se il dono è un gesto spontaneo, se scompare in ogni costrizione, se svanisce nel calcolo, nel desiderio di restituzione?

Ecco: la comunità nel suo intimo è «assenza di comunità». E questa assenza non ne è il suo scacco, la sua fine, quanto la sua verità segreta, la più intima. Nella comunità (mi riferisco alla filosofia di Bataille e Blanchot) gioca proprio

questa sparizione: dunque il paradosso. Il suo luogo autentico è lo spazio in cui essa stessa scompare, in cui si nega in quanto bene, in quanto oggetto, in quanto «reale». La comunità si dà in quanto sacrificio della sua stessa utilità, in quanto negazione del suo esser «cosa»: *l'impossibile comunità*: dono di assenza, dono dunque inconfessabile.

Il dono in effetti sacrifica, nega la cosa (il bene) nella sua utilità: distrugge e non conserva (si pensi al *potlatch*). Il dono che è *abbandono* non produce alcunché: di qui il paradosso della comunità improducibile, di quella comunità che si fonda nel dono e nello stesso trova la sua sparizione.

Mauro, si è detto, *dona luogo* alla voce, al suono e al pensiero *altrui* (non rivendica l'originalità individuale): si fa carico di altre voci, offre loro uno spazio per parlare, ne fa luogo di incontro e, dunque, di reciprocità e di legame.

Mauro *comunica* (anche la comunicazione reca in sé il *munus*: la comunicazione è di chi condivide i *munera*, di chi scambia dei doni, la comunicazione evoca la reciprocità; il comunicare passa in tal senso per il donare); l'esposizione stabilisce legami che sottrae all'impero dell'utile, all'universo mercantile. Nella comunicazione non c'è solo informazione: c'è dono nella sua intima accezione: c'è *abbandono*: «abban-dono» di sé. «Abban-dono» all'altro (al *tutt'altro*); e, al contempo, c'è abbandono di quella regola di interesse che fa la logica del mercato. Vi è dunque in gioco tutt'altra logica vi è in gioco tutt'altro linguaggio: la rete del dare, dell'ospitare e del rilanciare.

Il linguaggio del dono si fa dunque paradigmatico: ma è proprio il paradosso (lo stesso del dono) che si fa paradigma, che aumenta la sua capacità sovversiva, il dono (in quanto paradosso) sovverte l'ordine degli interessi, l'ordine del capitale, il codice del mercato: sacrifica ciò che accumula, distrugge ogni eccedenza: ma proprio in questo rimarca il legame (il legame sociale primario), rifonda il rapporto (di reciprocità) sottraendolo alle logiche dell'intermediazione.

In tal senso la *comunicazione*, sfera in cui è in questione la *comunità*, è luogo di con-fine, di frontiera e d'*in-contro*.

Ma il luogo di *incontro* è anche luogo di *scontro*: non si sfugge a questa ambivalenza, all'inquieta ambiguità «dello *star di-fronte*»: non si sfugge al paradosso del dono, regalo e veleno insieme. Dunque, l'altra faccia, quella nascosta del dono (le lastre di acciaio di Krupp – *Economia di guerra*; la «madonnina» di Mastella; *Luoghi di produzione della cultura*), moltiplica le sue infinite metafore: *l'ospitalità si fa ostile*. È in gioco il dono perverso (non c'è solo un dono assolutamente innocente, «buono» e altruista: tiriamoci fuori dall'ingenuità dei buoni «anti-utilitarismi», dalla vischiosità delle strategie «morbide»). La solidarietà è spesso una pratica ostile: rimarca la distanza, la competizione e la sfida: c'è sempre nella solidarietà un ché di insolidale.

Siamo dunque nei territori paradossali del dono, alla radice di ciò che chiamiamo *comunità*.

Se c'è quindi «politica» nell'arte di Mauro, questa va ricercata proprio in quell'indicibile che sta al centro stesso dell'idea di *comunione*: in quel non-es-

sere della comunità che è la stessa comunità. Occorre cercare nell'*in-utile*, in quell'in-utilità che attribuiamo al dono: *nell*'utile, ma *oltre* l'utile; nell'*in*-utile *più* utile.

Il dono infatti non esclude l'utilità, ma ne eccede la misura. Se percorre la logica dell'utile (dello scambio), ne trascende comunque il valore (la dimensione normativa): è *altrove*, nella gratuità senza scopo.

Così è l'autentico movimento dell'arte: appunto perché inutile, gratuita e senza alcuno scopo utilitaristico, l'arte stessa è più utile: utile al darsi della *comunità* nella sua intima inutilità, nella sua *in-utile* assenza: ecco il paradosso.

In tal senso l'opera di Mauro può allora apparirci paradossalmente *in-utile*: in quanto non utilitarista, ma proprio per questo utile: in quanto ripercorre al fondamento l'essenza paradossale del farsi *comunità*: in quanto essenzialmente *in-politica* (*nella* e *oltre* la politica; alla costituzione e nell'assenza del politico stesso).

Nei giochi mimetici del *pharmakon*, delle *theknes*, del rimedio che è in se stesso veleno (uso metafore platoniche), l'arte riattinge dunque alla sua necessaria ambivalenza: è luogo di dono e abbandono, di ostile ospitalità, di obbligazione gratuita: è luogo che supplisce l'assenza di luogo.

Testo scritto in occasione della mostra *Luoghi di produzione della cultura*, Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea, Università degli studi di Roma Sapienza, marzo 1996.

Pianoforte preparato di casa Mastella
1996

È esattamente la riproduzione (foto a pagina 108) del pianoforte che il politico Clemente Mastella possiede nella sua casa a Ceppaloni (foto in questa pagina, al centro).

In occasione della mostra *Luoghi di produzione della cultura* (MLAC, Sapienza, 1996) chiesi a Luca Miti di suonare il pianoforte preparato (foto alla pagina precedente e in questa pagina, in basso). Nacque allora la lunga amicizia e collaborazione con il musicista, compositore e performer.

Programma di sala e nota
Luca Miti

29 febbraio

- *Fare qualcosa col proprio corpo e il muro* – Giuseppe Chiari, 1967
- *Pezzo per custodia di termometro* – Giuseppe Chiari, 1966
- *Solo con la volontà di sapere* – Giuseppe Chiari, 1965
- *Il vecchio cerume e il vecchio catrame* – Luca Miti, 1992/93

1-20 marzo

- *Organic music* – Takenisha Kosugi, per nastro magnetico

Dunque non è solo del ruolo dell'artista che si parla.

Un nodo di importanza estrema, forse più importante, sembra essere quello della perdita. «Con un'espressione che non riusciremo più ad avere, quando – appena pochi giorni dopo – avremo già imparato alcuni modi di suonare». Ed è davvero così. Dunque dell'inconsapevolezza, certo, ma soprattutto della perdita. Semmai, si può identificare una relazione – forse più stretta di quanto possa apparire – tra i due elementi, estremi fra loro.

Non ci sono nomi per dire ciò di cui quel perduto fa parte; certo si vede questo nei confronti di quello, in rotta di collisione. Insomma, la vita contro il sistema (è troppo?). E l'artista canta (forse malamente) una cosa, tenta (forse inutilmente) di incidere sull'altra.

Giornale di classe
1998

Giornale di classe fu esposto la prima volta in forma di installazione alla A.A.M. galleria di Francesco Moschini a Roma (foto alle pagine 110, in basso, e 111). Il titolo della mostra era *Economia di guerra*. In forma installativa, ridotta a pochi elementi (foto a pagina 110, al centro), è stata presentata in diverse occasioni e spazi, sia pubblici che privati, ma presso l'Accademia Americana di Roma, nella mostra *Rotta di Collisione* (1999) curata da Patrizia Ferri e Emma Ercoli, *Giornale di classe* e *Errata* (vedi scheda) furono censurate prima nell'argomentazione che avevo esposto in un testo scritto, poi – cosa davvero curiosa e forse più inquietante della censura – i lavori furono danneggiati quotidianamente dai borsisti dell'accademia, che sono per lo più giovani artisti, musicisti, scrittori… Ma che strano: gli stuzzicadenti spezzati, i fazzolettini usati e lasciati sporchi sul tavolo, le palline da ping pong su cui erano scritte le biografie degli amici curdi schiacciate, la lampadina rotta…

L'intervento consiste in una lista di prodotti bloccati dalla Commissione per le Sanzioni dell'ONU all'Iraq, alla quale si affiancano alcuni degli oggetti più comuni in essa contenuti.

La riflessione critica si articola su due piani, solo apparentemente distinti, che convergono in un'analisi radicale del nuovo paradigma liberista.

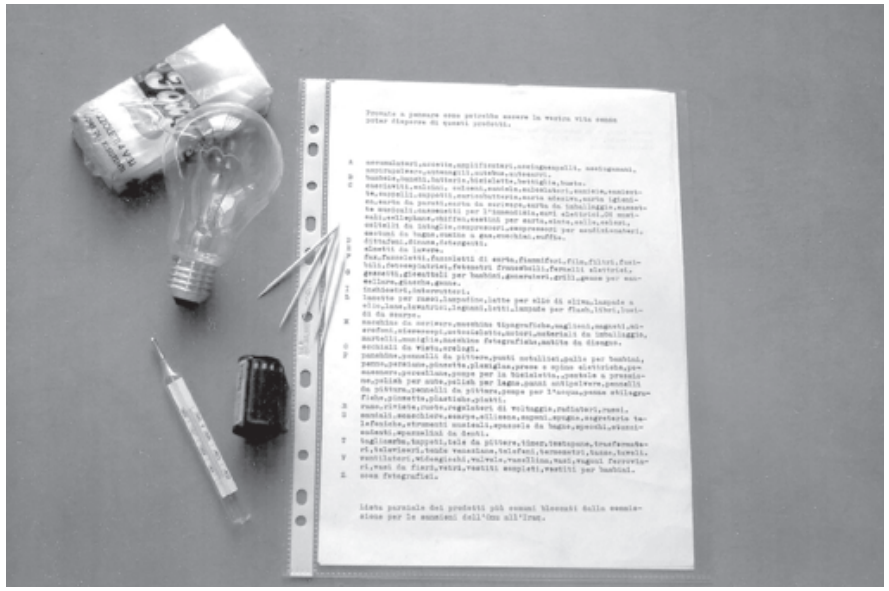
C'è un primo aspetto immediatamente leggibile, politico e terribilmente d'attualità, quello dell'embargo commerciale imposto all'Iraq dalle lobby petrolifere; e un secondo che prende in esame le relazioni simbolico-sociali imposte dal sistema merce.

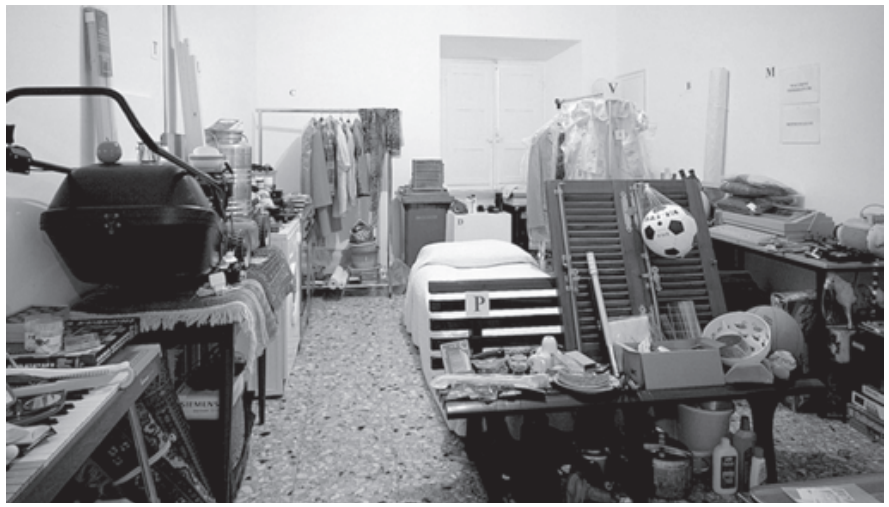
Colpiscono il cinismo e l'eccesso di zelo che emergono dalla lettura della lista dei prodotti vietati: stuzzicadenti, bombole del gas, spazzolini da denti, cucchiai, fazzoletti di carta, occhiali da vista ecc. Sembra quasi, in considerazione anche della quotidianità della popolazione irachena scandita dalle privazioni di elementari strumenti di sussistenza, che i prodotti qui elencati tornino ad essere in qualche modo più oggetti atti all'appropriazione sociale che merci.

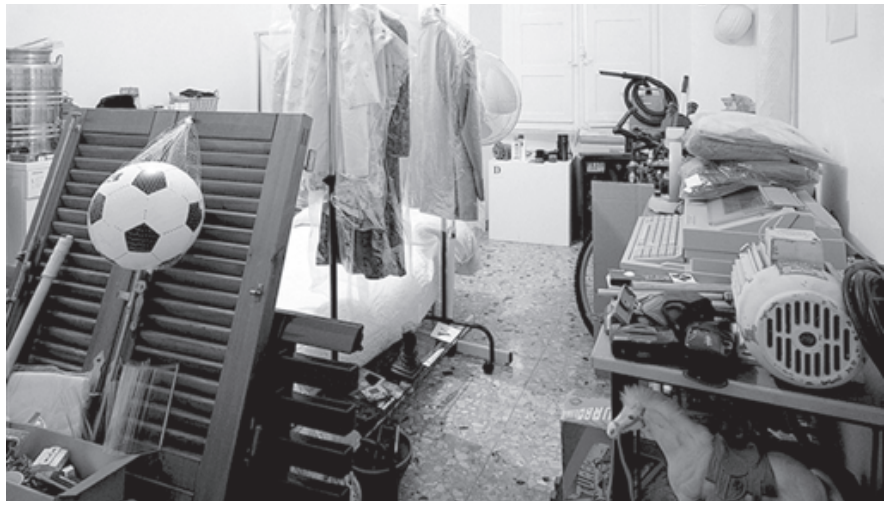
È certamente solo un'impressione, sappiamo infatti che nella realtà irachena lo stuzzicadenti, la lampadina e il termometro sono il segno della differenza che fra i più indifesi ha provocato due milioni di morti, ma che ci permette un'ipotesi di riflessione critica intorno al complesso rapporto tra la comunicazione sociale e le cose.

Una opportunità per riflettere sul codice formale/linguistico degli oggetti che sono sempre e ovunque, oltre le loro caratteristiche d'uso, termini di valore e di stratificazione sociale. Le cose sono depositarie di valori simboli-

co-sociali che presentandosi nel modo di produzione capitalistico sotto forma di merci trasmettono i rapporti determinati da questo sistema. *Giornale di classe*, oltre ad essere una esplicita denuncia del dramma che sta vivendo la popolazione civile irachena, è una riflessione sul tema complesso e ambiguo del feticismo delle cose-merci ma in una prospettiva che lascia aperta l'ipotesi secondo cui sovvertendo il sistema di produzione attraverso il passaggio dall'appropriazione privata a quella sociale il rapporto con le cose torna ad essere in un certo modo diretto.







Caterina e Elena. Vittoria e Albena
2005

Due appartamenti: Caterina 81 anni, Elena 56 anni, uno. Vittoria 91 anni, Albena 32 anni, l'altro.

È una registrazione audio dei discorsi e delle operazioni casalinghe di cura e pulizia quotidiane che due assistenti famigliari, Elena e Albena, una rumena e l'altra croata, dedicano a Caterina e Vittoria, le anziane signore per le quali lavorano.

Solo voci. Nessuna immagine, nessun oggetto. Non si può fare altro che disporsi all'ascolto: angoscia, sradicamento, affetto, tensione, diffidenza, passione, pregiudizio, contratto, corpo, linguaggio, incontro, panico, mediazione, salario, controllo, sesso, disciplinamento… La cura del sé e dell'altro. Un fenomenale laboratorio linguistico, una babele di segni, gesti ed espressioni.

Le registrazioni ambientali di 24 ore sono state realizzate grazie alla collaborazione delle protagoniste che del progetto hanno condiviso lo spirito.

Caterina e Elena, Vittoria e Albena (foto qui accanto) è stata presentata nella forma di una installazione sonora alla mostra *Warwordworld*, curata dalla galleria Leonardi V-idea, nelle sale della Commenda di San Giovanni di Pré a Genova nel 2005.

Fotoromanzi. Motti di spirito
2017

I fotoromanzi *Motti di spirito* sono tutti del 2017 (foto a pagina 115 e seguenti) tranne il n. 0 *Non ora. Non ancora*, del 2016, rielaborazione di un motto di Ludwig Wittgenstein[1] che riprende l'omonima performance del 2013. Nel testo si parla di un giocatore di tennis, qui è stata usata la figura del musicista. Tutti gli altri motti di spirito sono tratti dal libro *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*[2], ad eccezione di *Io invece te so reconosciuta dallu nasu* che è di mia madre Caterina Addante.

Il n. 1 del fotoromanzo *La fine della storia* è un numero speciale in cui confluiscono due motti di spirito di Sigmund Freud[3] e due note di Alexandre Kojève[4].

I fotoromanzi sono stati realizzati per la mostra *Vacanze*, e lì posti in relazione con le pratiche ciniche che i performer di *Mal detto*, seduti al bar fuori dalla galleria, praticavano dilettandosi nel discorso sfrontato e nello sfottò.

Nelle pagine che seguono vengono riprodotti tutti i fotoromanzi. Per il fotoromanzo *Non ora. Non ancora* si rimanda alle pagine 208-209, per *La fine della storia* alle pagine 14-21.

[1] Tratto da Ludwig Wittgenstein, *Conferenza sull'etica*, in Id., *Lezioni e conversazioni*, Adelphi, Milano 1967, p. 8.

[2] Tratto da Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Rizzoli, Milano 2010.

[3] Ivi, pp. 19, 84.

[4] Alexandre Kojève, *Introduzione alla lettura di Hegel*, Adelphi, Milano 1996, nota alle pp. 541-542.

Due ebrei si incontrano in vicinanza di un bagno pubblico
Fotoromanzo Motti di spirito n°2. Con Luca Mrk. Foto di Pasquale Poldori e Luigi Battisti. (S. Freud, Il motto di spirito)

forse

buongiorno, vorrei una torta che ho visto in frigorifero

grazie, buona giornata

a lei, arrivederci

la cosa...

l'animale...

...la postura

al culmine...

l'atto

mi perdoni signora... sono un po' confuso, se non le da troppo disturbo io... io vorrei restituire la torta e prendere in cambio un amaro.

nessun problema signore dia a me

Nessun dorma! Nessun dorma! Tu pure, o principessa... mmmm...

Che cosa vuole da me?
Fotoromanzo Motti di spirito n° 5.
Con Luca Milì. Foto di Pasquale Poldori, Francesca Gallo, Luigi Battisti. (S.Freud, il motto di spirito)

Ma-na-us

..ma il mio mistero è chiuso in me...
il mio nome nessuno saprà!
...No, no, sulla tua bocca lo dirò
tornare a Manaus
in gommoncino!

...nella tua fredda stanza:
guardi le stelle: che tremano
d'amore e di speranzaaaa...

Verdi
sbagliato. Puccini,
la Turandot

...ed il mio bacio scioglierà
il silenzio che ti fa mia

mmmmm....o...o...

scusi, signore scusi
...aspetti un attimo

ma cosa vuole da me?
venga qui aspetti

lei deve...

lei deve pagare il liquore

ma per quello le
ho dato la torta

ma neanche quella ha pagato

ma quella neanche
l'ho mangiata

vedi?
cosa?

Il paiuolo bucato
Fotoromanzo Motti di spirito n° 6
Con la partecipazione di Trio Marci, Leonardo Carocci, Claudio Giangiacomo, Franco D'Antuono, Giuliano Ranucci. (S.Freud, Il motto di spirito)

non parlo con quel signore, siamo d'accordo vero?

è lì, la prova è evidente

bene, veniamo a noi: il signor Carocci, qui presente, la accusa di avergli restituito il paiuolo bucato, sostenendo che al momento del prestito, a lei concesso, era intatto.Cosa ha da dire in sua discolpa?

Primo, non mi son fatto prestare dal signor Carocci nessun paiuolo

mmmmmm...

secondo, il paiuolo aveva già un buco quando l'ho preso dal Carocci; terzo, ho restituito il paiuolo intatto
mmmmm...

emmm... questo è un caso limite che la legge non contempla. Emmm... si dovrà trovare un diverso modo di valutazione

ma io sono il profeta che dice la verità. Se questo muro vi parlasse e vi dicesse che sono veramente un profeta, mi credereste?

sì, certamente
e dunque vediamo... anzi ascoltiamo

muro! Parla! Di'loro che sono un profeta
non credetegli è un bugiardo

es ist langweilig

restare sulla soglia...

...né porre né negare!...
né porre né negare!...

...tra le parole e le cose

...lo spiraglio luminoso
del possibile

la legge della contraddizione inerente
alle cose, ossia la legge dell'unità
degli opposti.

è la legge fondamentale
della dialettica materialistica

Due ebrei sul tram
Fotoromanzo Motti di spirito n° 7
con Luca Milti, Pasquale Polidori, Luigi Bellisti, Francesca Gallo, (S.Freud, il motto di spirito)

dove sei diretto?
Guarda un po' che bugiardo che sei
?!?...a Cracovia
Dicendomi che sei diretto a Cracovia, vuoi farmi credere che vai a Leopoli
Ma io so che vai veramente a Cracovia. E allora, perché menti?
come va?
come vede

non ne posso più... adesso... adesso mi taglio le vene

io invece te so reconosciuta dallu nasu
Fotoromanzo Motti di spirito n° 8
con Cristina Rossillo, Fernando Dorico, Laura Cazzaniga, Massimo Mazzone
e la partecipazione di Ciro Casale. (Motto di spirito di Caterina Addante)

GP Etruria (gruppo 3, 33.000 euro, m. 1600): 1 Volturina Jet (A. Greppi), 2 Venanzo Jet (L. Farolfi), 3 Villa Santina Jet (San. Mollo), 4 Vittoria Op (E. Bellei), 5 Vento Spritz (D. Zanca), 6 Vale Capar (A. Di Nardo), 7 Vernissage Grif (Lor. Baldi), 8 Vanity Spritz (M. Pistone), 9 Virtual Victory (S. Cintura jr), 10 Vicente Calderon (G. Lombardo jr), 11 Vertigo Spin (Fed. Esposito), 12 Vaprio (R. Vecchione). Rapporto di scuderia: Volturina Jet-Villa Santina Jet

A Presburgo alle 6.30 di mattina
Fotoromanzo Motti di spirito n° 9.
con Luca Milì. Foto di Francesca Gallo. (S.Freud, Il motto di spirito)

Due ebrei s'incontrano in vicinanza di un bagno pubblico
Fotoromanzo *Motti di spirito n. 2*.
Con Luca Miti. Foto di Pasquale Polidori e Luigi Battisti.
(Motto di spirito di Sigmund Freud)

Presburgo
Fotoromanzo *Motti di spirito n. 3*.
Con Luca Miti. Foto di Francesca Gallo.
(Motto di spirito di Sigmund Freud)

Il ricevitore del lotto e callista Hirsch-Hyacinth di Amburgo
Fotoromanzo *Motti di spirito n. 4*.
Con Luca Miti.
(Motto di spirito di Sigmund Freud)

Che cosa vuole da me?
Fotoromanzo *Motti di spirito n. 5*.
Con Luca Miti. Foto di Pasquale Polidori, Francesca Gallo, Luigi Battisti.
(Motto di spirito di Sigmund Freud)

Il paiuolo bucato
Fotoromanzo *Motti di spirito n. 6*.
Con la partecipazione di Tito Marci, Leonardo Carocci, Claudio Giangiacomo, Franco D'Antuono, Giuliano Ranucci.
(Motto di spirito di Sigmund Freud)

Due ebrei sul tram
Fotoromanzo *Motti di spirito n. 7*.
con Luca Miti. Foto di Pasquale Polidori, Luigi Battisti, Francesca Gallo, Marco Santarelli.
(Motto di spirito di Sigmund Freud)

Io invece te so reconosciuta dallu nasu
Fotoromanzo *Motti di spirito n. 8*.
Con Cristina Rossillo e Fernando Dorico. Con la partecipazione di Ciro Casale.
(Motto di spirito di Caterina Addante)

A Presburgo alle 6,30 di mattina
Fotoromanzo *Motti di spirito n. 9*.
Con Luca Miti. Foto di Francesca Gallo.
(Motto di spirito di Sigmund Freud)

Esodo e divenire-animale

Felice Cimatti

> Non si capisce un filosofo se non cercando di capire bene ciò che intende dimostrare, e in verità non dimostra, sul limite fra l'uomo e l'animale (Jacques Derrida, *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano 2006, p. 157).

L'animale scappa. O meglio, non è tanto che l'animale scappa da qualcosa, come se scappasse da un pericolo, e cercasse rifugio in un luogo sicuro, nella sua tana, ad esempio. Questa è una rappresentazione umana dell'animale. In realtà l'animale è la fuga, è il fatto stesso del fuggire. L'animale scappa non da qualcosa, l'animale è lo scappare come tale. Un animale non scappa da un posto per andare in un altro posto. L'animale è lo scappare senza che ci sia alcun luogo da cui si scappa, né una meta da raggiungere. L'animale scappa, intransitivamente, così come la pioggia piove, o il sole riscalda.

Per questa ragione è così difficile pensare l'animale, perché per pensarlo dobbiamo metterlo da qualche parte, nella sua tana ad esempio, o nella savana, o nella barriera corallina. Ci viene sempre da pensare l'animale come qualcuno che sta da qualche parte – il suo «territorio» – da cui si allontana a malincuore, e dove vuole sempre tornare. Pensare vuol dire mettere ciò che si pensa in un luogo, in un concetto ad esempio, in definitiva metterlo dentro una parola. Perché la parola è una trappola, prefigura la gabbia, lo zoo, il documentario naturalistico, il museo di zoologia. In sostanza, prefigura la morte:

> Il fatto di vedersi dare il proprio nome [...] coincide con il lasciarsi invadere dalla tristezza, [...] o perlomeno da una specie di presentimento oscuro della tristezza. O meglio ancora, da un *presentimento del lutto*. Un lutto presentito perché, mi sembra che qui, come in ogni denominazione, abbiamo a che fare con l'annuncio di una morte futura accompagnata dalla sopravvivenza di uno spettro, quello della longevità di un nome che sopravvive a chi lo porta[1].

Non è che il nome uccide, è che il nome fissa la fuga dell'animale in una posizione, lo inchioda in un posto, il «suo» habitat, da cui non deve allontanarsi, appunto perché ogni animale vive in un determinato ambiente, e da quello non può spostarsi. Ora, non ci interessa se esista davvero un luogo naturale dell'animale; qui interessa questa radicale non pensabilità dell'animale. Si potrebbe definire così l'*Homo sapiens*: quel vivente che non riesce a pensare l'animale, e che per pensarlo lo deve mettere in una gabbia. Che la gabbia sia di ferro oppure concettuale non fa molta differenza. Rimane una gabbia. Per questa ragione,

[1] Jacques Derrida, *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano 2006, pp. 57-58.

sono gli artisti, i poeti, quelli che riescono non tanto a pensare, ma a permettere all'animale di mostrarsi. Il pittore, ad esempio, non vuole dirci cos'è l'animale (per questo il pittore non è un filosofo, anche se la citazione di Derrida posta in epigrafe potrebbe essere adattata anche all'artista). Il suo lavoro è più modesto, ma anche più ambizioso. Più modesto, perché il pittore non cerca il concetto, la definizione, la rappresentazione esplicita. Il pittore non dice cos'è il mondo, il pittore è il mondo che cerca di vedersi attraverso gli occhi del pittore. In questo senso il pittore «aiuta» la visibilità del mondo ad essere ancora più evidente. Il pittore, anche quello di regime, non ordina al mondo di essere così e così. Il «visuale», che è un'altra delle manifestazioni dell'animalità come fuga, è più forte di ogni immagine. In questo senso il pittore, anche quello più «umanista», è comunque al servizio dell'animale. Il pittore – spesso suo malgrado – lascia essere *animale l'animale*. Perché l'immagine, anche quella più artificiale e costruita, comunque scappa via, è più potente della sua descrizione e del suo progetto: nelle immagini «nulla», scrive Didi-Huberman, «è qui "del tutto". Tutto è *quasi*»[2]. Non esiste un «tutto» che esaurisca la potenza del «visuale»[3], che altro non è che questa radicale e incolmabile eccedenza del mondo rispetto alle nostre parole. Allo stesso tempo, e per questa stessa intrinseca «incapacità» a dire tutto dell'immagine, il pittore è più ambizioso del filosofo. Infatti il pittore permette all'animale di presentarsi come un animale, misterioso e banale, impensabile e quotidiano, spaventoso e ovvio. Come il leone di *Noia* (video, 3'33", 2009), in cui Mauro Folci ci mostra l'incontro fra un leone ed un uomo. Sono fermi, ai due lati di un tavolino, l'uomo seduto, il leone poggiato sulle zampe posteriori. Un incontro che è al di là di qualunque rappresentazione dell'animale, perché se il leone è un leone, e l'uomo un uomo, non c'è nessun'altra ragione perché i due si incontrino. Per questo è un incontro, perché non c'è nessuna ragione che lo giustifichi. Un incontro che non doveva avvenire, e che proprio per questo è avvenuto. *Noia* ci lascia senza parole, e forse è questa la noia a cui allude il titolo scelto dall'artista. La noia che assale invincibile quando non c'è più niente da dire, perché tutto è già stato detto, e rimane solo l'evidenza muta delle cose, potentissima ma anche del tutto ovvia, perché non c'è niente di più noioso dell'ovvietà delle cose. Folci non ci dice cos'è l'animale, tanto meno ci dice cos'è l'uomo. Nemmeno ci mostra l'animale. Organizza un incontro, e lo lascia essere. Obbliga noi spettatori a vedere quello che non sappiamo pensare. Questa è la noia, vedere quando non ci sono più parole. In un certo senso è solo allora che cominciamo a vedere qualcosa.

È interessante come il leone di Folci continui a scappare anche se rimane fermo con le zampe poggiate sul tavolo. Scappa attraverso lo sguardo dello spettatore, che continua a guardare, come catturato dalla sua immobilità, e che tuttavia non può non pensarlo come il paradosso di un leone fermo, che non uccide e non ruggisce. Per questo scappa anche se non si muove. È talmente fermo che la sua immobilità freme. La noia è la tensione che induce nello spettatore,

[2] Georges Didi-Huberman, *Davanti all'immagine*, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni 2016.
[3] Ivi, p. 33.

che si annoia perché non succede nulla, perché il leone non balza con le fauci spalancate sull'uomo, e perché questi non fugge via terrorizzato. Una noia senza riposo. Piena di movimento e di attese, e che tuttavia lascia insoddisfatto lo spettatore, viziato da troppi documentari sui leoni del Serengheti, in Tanzania.

Scappa anche l'asino di Robert Bresson, dal film *Au hasard Balthazar* (1966), che compare in un altro lavoro di Folci, *Penultimità*, un video che presenta in loop l'ultimo istante della vita dell'asinello: «Reiterare l'immagine dell'ultimo momento della vita dell'animale, spingendola con l'espediente del loop a non concludersi mai, ha significato confrontarsi con questa accezione dell'esaurimento che è la penultimità, il passo che precede la fine. La penultimità è il gioco spericolato che avviene sull'orlo della fine». E così, con le parole dello stesso

Folci, la penultimità non cessa di «penultimare», di continuare a non finire. In questo senso l'asino di Bresson può non smettere di scappare. L'animale è questa continuità di movimento che sfugge ad ogni cattura, anche alla morte, come ci ha mostrato Derrida. Solo la cosa nominata muore, l'animale invece continua a scappare, e così può divenire cibo, escremento, terra, gas; che non sono altro che la continuazione della fuga sotto altre forme. Appunto perché la fuga dell'animale non finisce mai, come il loop di Folci.

In *Vacanze*, del 2017, c'è questo orso che ci osserva, che ricorda quello minaccioso di *Grizzly Man* (2005) di Werner Herzog. Sullo sguardo animale s'è detto tantissimo, proprio a partire da Derrida, e dal gatto che l'osserva quando esce dalla doccia. Tutto un parlare di occhi e sguardo che è presto diventato stucchevole, perché, ancora una volta, ha spostato il discorso dall'animale che scappa all'uomo che si sente osservato. Lo sappiamo bene, ormai, gli occhi sono lo specchio dell'anima, e così via fino ad arrivare velocemente all'etica e al rispetto dei diritti degli animali. L'orso di Folci non si sa che stia guardando, in effetti non si sa mai cosa guardino gli animali. Di sicuro non ci osserva come noi osserviamo lui, cercando in quegli occhi la violenza della natura o l'ingenuità ottusa della bestia. Sono occhi, tutto qui. Per questo si tratta di una «vacanza», perché ci portano via dalle nostre parole e dai nostri concetti. L'animale è la vacanza dell'uomo. L'uomo che non c'è più, la sua vacanza da se stesso. Solo quando non c'è più, quando appunto è in vacanza, può incontrare l'animale, come il leone, o l'asino «morto» nel prato. L'orso ci guarda non per vederci, ma perché gli occhi sono affascinati dal «visuale», e non per spiegarlo o ridurlo ad una parola. Il «visuale» mangia lo sguardo. L'orso di Folci ci porta in vacanza, nostro malgrado, cioè ci trasforma in «visuale», mondo, cosa. Per questo ci spaventa, non perché l'orso sia pericoloso (non lo è più di un qualsiasi umano), ma perché l'orso, come animale che scappa, fa scappare dall'*uomo* anche l'uomo che sta osservando.

In effetti se l'animale coincide con la sua fuga, l'animale non cessa di diventare quell'animale che sta scappando. L'animale trascina con sé. L'animale è inarrestabile, come quando le formiche entrano in una casa, passando per i muri, dentro le tubature, ignorando confini e proprietà privata. L'animale è questa forza che destituisce ogni potere, che non lo abbatte se non ignorandolo. Una forza che può essere violenta (come quella dell'orso), oppure mite e cocciuta come quella delle formiche; rimane una forza che non oppone alla forza un'*altra* forza, al contrario, è una forza senza forza. La forza di chi non ha nessuna forza, e proprio per questo è imbattibile. Quella forza che porta oltre le forze. L'animale, allora, è come Pulcinella, che non è altro che «uscita dalla scena, dalla storia, dalla fatua, inconsistente vicenda in cui si vorrebbe implicarlo. Nella vita degli uomini – questo è il suo insegnamento – la sola cosa importante è trovare una via d'uscita»[4]. Con il suo sguardo senza occhi, senza sentimento né riconoscimento, puro accesso alla luce del mondo, l'orso

[4] Giorgio Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li regazzi*, nottetempo, Milano 2015, p. 45.

di Folci ci indica, ma senza avere alcuna intenzione di indicarci alcunché, che una «via d'uscita» c'è. Si può scappare, si può *sempre* scappare, si *deve* scappare.

Una fuga non tanto da un pericolo determinato, quanto da quel mondo sociale che, al contrario, ha come suo scopo specifico controllare e assoggettare l'esistenza umana. L'equivoco ricorrente – che si basa su una lettura ingenua e molto parziale di Foucault – è pensare che il controllo sulla vita umana, la biopolitica, sia un fenomeno storico, e quindi auspicabilmente temporaneo. Sarebbe in particolare la società post-capitalista quella che maggiormente controlla l'esistenza degli esseri umani. Come se, invece, una vita umana al di fuori della morsa biopolitica fosse mai esistita. In realtà *Homo sapiens* significa *Homo biopoliticus*, cioè l'animale del controllo e dell'autocontrollo (e quindi dell'«identità di ragione e dominio»[5]. Non è un caso, allora, che la figura estrema sui cui lavora l'ultimissimo Foucault, quello del corso al Collége de France del 1984, sia quella del cinico, del filosofo-cane, per il quale «l'animalità non è un dato, ma un dovere»[6]. L'animalità del cinico è quella di una vita che non teme più nulla, oltre la vergogna e il desiderio, oltre il denaro e le istituzioni sociali: «l'animalità è un esercizio. È un compito per se stessi e, al contempo, uno scandalo per gli altri. Assumere, davanti agli altri, lo scandalo di un'animalità che è un compito per se stessi: ecco dove porta il principio della vita diritta dei cinici, in quanto questa è parametrata sulla natura e in quanto questo stesso principio della vita diritta parametrata sulla natura diviene la forma reale, materiale, concreta dell'esistenza. Il *bíos philosophikos* in quanto vita diritta è l'animalità dell'essere umano raccolta come una sfida, praticata come un esercizio, gettata in faccia agli altri come uno scandalo»[7]. Il cinico, allora, come figura limite dell'umano, che prende sul serio la sfida dell'animalità. Qui è evidente che l'animalità non ha più nulla a che fare con i diritti animali, con gli animali d'affezione e nemmeno con gli animali senzienti. Qui l'animale non ha più nulla di umano né umanizzabile, tanto meno di giuridico. È un leone, un asino, un orso, un filosofo-cane.

La forma più radicale di fuga è, allora, il divenire-animale di cui scrivono Deleuze e Guattari. Il divenire animale è propriamente il divenire fuga, il divenire Pulcinella, il divenire cinico dell'umano, perché, contro ogni pessimismo, «la possibilità di salvarsi [è] sempre possibile»[8]. E come si salva, il cinico? Uscendo, con un solo gesto radicale, dal regime della soggettivazione, dell'individuo proprietario, dell'Ego che controlla l'Es. In fondo il cinico non è che un corpo. Il divenire animale è, finalmente, il divenire corpo di quel vivente che si definisce Homo sapiens, animale parlante e razionale. E divenire corpo vuol dire non avere paura del mondo, confondersi con esso, diventare-mondo infine: «fate rizoma, ma non sapete con cosa potete fare rizoma, quale stelo

[5] Max Horkheimer, *Eclisse della ragione*, Einaudi, Torino 2000, p. 100.
[6] Michel Foucault, *Il coraggio della verità*, Feltrinelli, Milano 2011.
[7] Ivi, p. 255.
[8] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 2010, p. 356.

sotterraneo farà effettivamente rizoma o farà divenire, farà popolazione nel vostro deserto. Sperimentate»[9]. Il punto da ribadire, e ogni filosofia dell'animalità che non colga questo punto non ha ancora neanche cominciato a pensare l'animalità[10], è che il cinico si salva solo perché non ha niente da salvare, nemmeno se stesso. Soprattutto se stesso. Il cinico, infatti, non lascia solo il denaro e le cariche sociali, lascia soprattutto sé stesso. E così la figura finale del percorso animale di Folci è, e non poteva essere altro, quella dell'esodo, una parola «che rimanda ad una soggettività in movimento, ad una reattività positiva che segna l'evento di rottura dello stato delle cose, che evoca un libero dispiegamento della propria potenza di agire» (da *Esodo*, video 1'30", 2011). L'esodo non va in nessuna direzione, l'esodo esoda, per così dire, come il vento soffia e il mare ondeggia. Se l'esodo avesse una meta questa sarebbe lo stesso esodo. Ma non può avere una meta, perché ha una meta solo quel soggetto che non ha altra ragion d'essere che difendersi dall'animalità. Non c'è un al di là dell'esodo. Per questo l'esodo è una salvezza, l'unica salvezza ancora possibile, perché con l'esodo finisce ogni speranza, come ogni rimpianto. Proprio perché non salva da nulla, l'esodo è una salvezza. L'esodo, l'animale, il mondo. Si tratta di lasciare il mondo al mondo, come infine ci ricorda Mark Strand, nella poesia *Keeping Things Whole*[11]:

In a field
I am the absence
of field.
This is
always the case.
Wherever I am
I am what is missing.

When I walk
I part the air
and always
the air moves in
to fill the spaces
where my body's been.

We all have reasons
for moving.
I move
to keep things whole.

[9] Ivi, p. 356.
[10] Felice Cimatti, *Filosofia dell'animalità*, Laterza, Roma 2013.
[11] In Mark Strand, *Selected Poems*, Penguin Random House, New York 1980.

Note alle immagini

Pagina 137. *Penultimità*, 2009.

Un video girato in super8 e riversato su dvd, che mostra in loop l'ultimo istante della vita dell'asinello Balthazar nel film *Au hasard Balthazar* di Robert Bresson.

Reiterare l'immagine dell'ultimo momento della vita dell'animale, spingendola con l'espediente del loop a non concludersi mai, ha significato confrontarsi con l'accezione dell'esaurimento che è la penultimità, il passo che precede la fine. La penultimità è il gioco spericolato che avviene sull'orlo della fine.

«La penultimità è un concetto che si avvicina alla fine, ma che continua a rimandarla in un processo di ripetizione differente: ancora una volta, non l'ultima, ma la penultima di un'ultima che si è affacciata all'orizzonte come possibilità estrema, ma differita e dislocata. La prospettiva del penultimo, o dell'esausto, mi permette una visione delle cose che non mi indica la fine come soluzione, ma assume la fine come prospettiva attraverso cui generare possibili inizi. L'artista sta esplorando un po' tutte le famiglie di senso del termine esausto: l'esausto è l'estenuante, l'esaurito, lo sfinente, l'annoiato, il dissolto, il penultimo. Nei suoi ultimi lavori Folci pensa alla fine, ma per dislocarla, per vedere se in ciò che esaurisce il senso vi sia ancora un residuo di potenza, magari la sua stessa sorgente». (Marta Roberti, *Lavorare parlando. Parlare lavorando. Il linguaggio messo al lavoro nelle opere di Mauro Folci*, Premio Terna, Roma 2010)

Pagina 139. *Esodo*, 2011, video, 1'30".

Esodo è la storia di due amanti, un uomo e una donna che decidono di suicidarsi con i gas di scarico dell'automobile, ma prima di morire hanno avuto un rapporto d'intimità; una storia d'amore tragica come tante se ne vedono al cinema con la differenza però che i protagonisti sono vecchi (lei ha 85 anni, lui 80).

Lo sguardo scorre lento sui loro corpi, supera l'ultimo respiro, ci mostra dei volti rilassati e pacifici, privo di dramma sfonda il piano sequenza per mostrarci un vasto panorama naturale dove un gregge di pecore, come nella scena finale di *Au hasard Balthazar* di Bresson, è pronto ad accogliere i due amanti (vedi anche i testi di Franco Berardi Bifo e di Felice Cimatti in questo volume).

Pagina 142. *Noia*, 2009, video, 3'33".

Con *Penultimità* e *Lettere morte*, *Noia* completa la mostra *Ohn/Machtspiele* curata da Katja Lambert al Neues Kunstforum di Colonia nel 2009. La mostra viene riproposta con il titolo *Noia* al PAN di Napoli nel 2010, a seguito del Premio Terna 02, curata da Cristiana Collu e Gianluca Marziani.

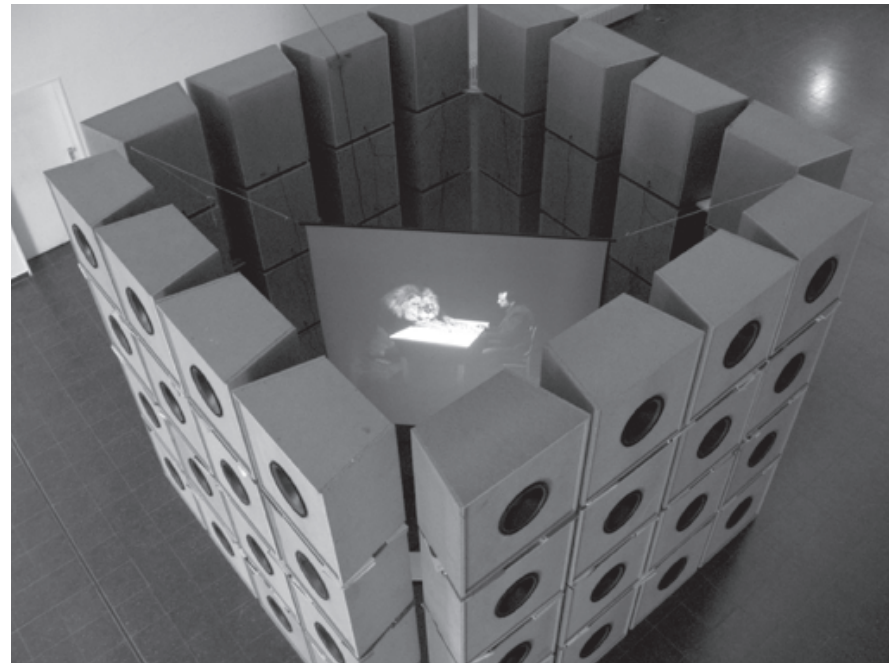
In queste due occasioni *Noia* è stato presentato come una videoinstallazione (vedi foto alle pagine 145 e 147 e testo di seguito). Sempre nel 2010, nella mostra *Contemporary energy. Italian attitudes* del Premio Terna 02 (Shanghai, Cina 2010), *Noia* viene presentato solo come video.

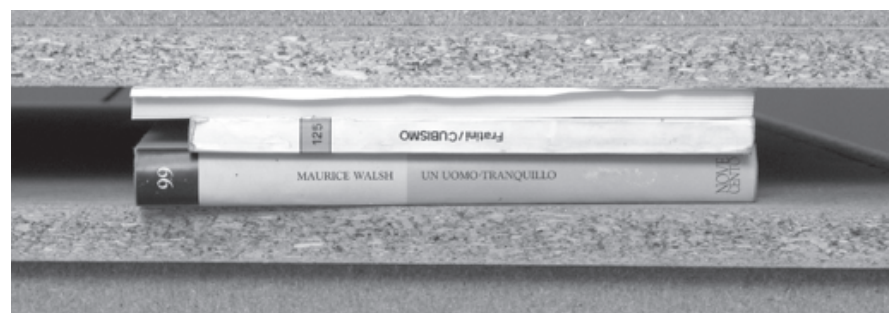
Noia
Marta Roberti

È una grande istallazione: una stanza inaccessibile le cui pareti sono composte da grosse casse acustiche di legno; all'interno dell'ambiente sonoro il video *Noia* è proiettato su un telo per retroproiezione, oltre che diffuso da televisori sparsi all'interno della struttura. Tra una cassa e quella posta sopra sono stati inseriti dei libri provenienti dalla biblioteca dell'artista. Questi libri creano delle fessure tra le file orizzontali delle casse. Tra le file verticali c'è un'ulteriore fenditura di qualche centimetro. I tagli tra una fila e l'altra sono l'unica porzione di spazio concessa per scoprire cosa accade all'interno. Il video proiettato e i televisori presentano questa scena: un leone ed un uomo seduti frontalmente e divisi da un tavolo. C'è un riferimento esplicito ma puramente formale al quadro di Antonio Colantonio, *San Gerolamo nello studio* (1455), in cui il santo toglie una spina alla zampa di un leone. Ciò che nel video è mantenuto dell'antico dipinto è lo strano maneggio tra le zampe dell'animale e le mani del santo. Se il dipinto di Colantonio raffigurante un leone e San Gerolamo è ambientato in una stanza quasi traboccante di libri ed oggetti, Folci ha voluto invece estrapolarne unicamente i due personaggi. La scena è spoglia per far risaltare il gioco dell'incontro tra le mani e le zampe dei due, e la vicinanza dell'uomo con la bestia seduta enorme e solenne di fronte al minuto corpo umano. Le zampe e le mani sono disposte sopra il tavolo in una prossimità che è rinforzata dal fondale nero.

Le 64 casse acustiche creano un ambiente sonoro continuo: il suono emesso è enigmatico e non sappiamo ricondurlo ad un rumore conosciuto. L'audio non è descrittivo: anche i rumori della scena sono stati rallentati, e così dilatati e stirati fanno perdere le coordinate che potrebbero ricondurci alla loro reale provenienza. Il suono sembra un lungo verso animale ma decelerato e che in maniera discontinua è rotto da alcuni suoni più metallici. La gabbia sonora dell'istallazione raduna gli spettatori vicino alle casse e li induce a spiare dalle fessure. La monumentale struttura da cui il suono proviene e in cui viene proposta la fruizione del video rimanda alle riflessioni dell'artista sulla noia e sulla distinzione tra l'umano e l'animale che prendono spunto da alcune lezioni di Heidegger del 1929.

Perché intitolare *Noia* un lavoro che sprigiona una tale tensione? Tensione e intensità emotiva sono le sensazioni che immediatamente l'opera provoca. La carica di tensione ha a che vedere con la cessazione, per la durata del video, della distinzione tra l'animale e l'uomo. La tensione è determinata anche dal





suono e dalla sospensione temporale prodotta dalla fissità della prospettiva sull'unica inquadratura frontale e dal rallentamento in post-produzione dei movimenti delle mani e dei corpi dei due. Nulla accade ma tutto potrebbe essere possibile. La lentezza dei movimenti trascina lo spettatore in uno stato di attesa, ma non accadrà niente se non una prolungata assenza di differenziazione tra la bestia e l'umano. L'opera di Folci, generando uno stato di sospensione e di attesa, evoca la dilatazione temporale in cui la noia si presenta, essendo la noia anzitutto una modalità in cui si percepisce la temporalità come interruzione.

La noia è uno stato d'animo e uno stato d'animo è costitutivamente un'esperienza temporale. Ogni stato d'animo si differenzia dagli altri perché comporta una modalità di percezione del tempo speciale, più o meno dilatata su di esso. È evidente che nell'allegria il tempo è come se scomparisse: ci divertiamo dimenticandoci del tempo. Il tempo nella noia è come solidificato, immobile, nudo e insistente. Il tempo si impone nella sua presenza più irriducibile, è come in sospeso in un presente che si è coagulato in una durata che non lo lascia scorrere e lo trattiene. È come se si fosse rotta la cerniera che stringe il presente al passato e al futuro. Nella noia si dilegua la sutura che rende mobile e dinamico il tempo. Questa modalità di percezione del tempo crea un alone che dilegua dalle cose il loro aspetto strumentale: non trovo nulla da fare. L'ente smette di rispondermi dice Heidegger, e il tempo mi tiene sospeso. Gli oggetti si ritirano, e il tempo mi lascia vuoto. Nella noia profonda non trovo via d'uscita alcuna neppure in una gestualità ripetitiva e priva di senso, che non sia quella utile a far scorrere via il tempo: nella noia profonda non trovo scaccia-tempo che possa compensare questa presenza greve del tempo immobilizzato. Il tempo mi ha svuotata con la sua durata opprimente, e proprio poiché annoiandomi nulla mi disinibisce, allora questo stato d'animo mi rivela che la potenza si innesta su di un'impotenza. La noia è lo stato d'animo in cui si manifesta più apertamente la natura del *Dasein*: la sua apertura al poter-essere e all'impotenza e l'indeterminatezza della scelta causata da questa apertura.

La noia esprime la dilatazione in cui consiste la durata temporale tra una percezione e una reazione. Nella noia è come se fossi incatenato in una percezione che non provoca alcuna reazione. *Il tempo ci incanta e incatena* nella sua essenza disarticolata ma è proprio questa impotenza che la noia esprime, in cui il tempo ci rinfaccia tutte le possibilità che giacciono inutilizzate. Proprio nel giacere inutili le cose si presentano nel loro più puro carattere di potenza. Heidegger denomina *ultrapotenza* lo stato che vivo nella noia profonda, perché nel non rispondere da parte delle cose, mostra che è precisamente il loro rifiuto a mostrare l'essenza del mio rapporto con il mondo: la *chiamata* del mondo e la mia apertura indeterminata ad esso. In termini heideggeriani il vivente umano è definito *dasein*, *esser-ci*, ovvero è inteso come quell'ente che esiste nella particolare forma del *poter-essere*... ovvero della pura potenza. La mia apertura integrale al mondo e alle molteplici possibilità che nel mondo

posso trovare per esprimermi, paradossalmente diventano più manifeste proprio quando si interrompono, dilatando solo il primo dei due elementi che compongono il binomio potenza/atto con il quale articoliamo il nostro stare nel mondo in maniera attiva. Vediamo la noia attraverso le argomentazioni di Heidegger:

> In questione, nell'ente che si rifiuta nella sua totalità, è l'esserci in quanto tale, cioè ciò che fa parte del suo poter-essere come tale, ciò che riguarda la possibilità dell'esserci come tale. Ma ciò che riguarda una possibilità in quanto tale, è ciò che la rende possibile, ciò che concede ad essa in quanto possibile la possibilità. Questo qualcosa di estremo e di primo, ciò che rende possibile tutte le possibilità, questo qualcosa che porta il poter-essere dell'esserci, le sue possibilità, è in questione nell'ente che si rifiuta nella sua possibilità. Ma ciò significa che l'ente che si nega nella sua totalità non annuncia delle qualsiasi possibilità di me stesso, non racconta nulla di esse, bensì in questo annuncio del rifiuto è una chiamata, è quanto rende autenticamente possibile l'esserci in me.[1]

Se non siamo annoiati il mondo ci annuncia alcune possibilità, qualsiasi. Nella noia invece non si presentano solo alcune possibilità, ma mi si presenta l'indeterminatezza di qualsiasi possibilità io possa mettere in atto. La noia manifesta la potenza pura sottraendomi dei qualsiasi possibili. Ma questa potenza originaria è, come abbiamo già osservato, innestata su un'impotenza: solo a partire da un non-potere, l'esserci è potere di... È questa istanza di impotenza che la noia rende palese, ma l'impotenza coincide con uno stato di potenza pura e dunque è la sorgente stessa delle possibilità.

[1] Martin Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica*, il melangolo, Genova 1999, pp. 189-190.

La noia è concepita da Heidegger come quello stato d'animo in cui l'umano esperisce la sua massima prossimità con l'animale. Dobbiamo capire quale sia la distinzione tra la bestia e l'uomo che sottende la possibilità di un'analogia tra i due nella condizione della noia. Il vivente è apertura indistinta ad una possibilitazione originaria indeterminata e molteplice. Ciò che all'animale secondo Heidegger non è possibile è esattamente questo: che il mondo gli appaia indeterminatamente carico di potenzialità. L'animale non si potrà mai annoiare perché è stordito dai pochi elementi che definiscono il suo mondo percettivo. Gli elementi che stimolano l'animale sono chiamati da Heidegger i suoi *disinibitori*. L'animale non può uscire dal giro dei suoi disinibitori specifici e non si può aprire percettivamente a null'altro che ad essi. I disinibitori dell'animale formano il suo ambiente. Si dice che l'essere umano ha un mondo perché non possiede un ambiente. Mondo e ambiente sono differenti per natura. Essere un vivente umano significa possedere un mondo e non avere a che fare con un ambiente. Un ambiente si manifesta all'animale come presenza ininterrotta. Gli animali con i loro sensi fini e i loro forti istinti si muovono in un ambiente uniforme e ristretto, l'animale umano ha sensi adatti a tutto e la sua attività non ha confini, in questo senso la filosofia dice che vive nel mondo. Il mondo è un profluvio indefinito di percezioni. L'essere umano fa unicamente *esperienze mondane* e la noia è la più mondana delle esperienze, perché rivela che l'essere umano è in relazione con un'illimitatezza di stimolazioni, con un'infinità di possibili direzioni che può percorrere nel mondo. L'umano sospende il suo rapporto con il disinibitore e disattiva le sue singole capacità e il luogo in cui questa operazione avviene è la noia. Essa dunque per il pensatore tedesco, come spiega Agamben, è «l'operatore metafisico in cui si attua il passaggio dall'ambiente animale al mondo umano: in questione è in essa, nulla meno che l'antropogenesi, il divenire da-sein del vivente uomo»[2]. Se la noia è la più rappresentativa esperienza di ciò che costituisce per l'umano il mondo, è anche ciò che massimamente rappresenta il suo allontanamento dall'animalità.

Abbiamo ottenuto l'umanità grazie ad una sospensione dell'animalità, e questa sospensione è palese esclusivamente nello stato d'animo della noia. «Il dasein è semplicemente un animale che ha imparato a annoiarsi, si è destato dal proprio stordimento e al proprio stordimento. Questo destarsi del vivente al proprio essere stordito, questo aprirsi, angoscioso e deciso, a un non aperto, è l'umano.»[3] E se, per dirla con Agamben, tra l'umano e il mondo c'è l'aperto, questa apertura però ci schiude una chiusura più originaria. Anche il vivente umano non accede ad una rivelazione integrale delle cose, non ha accesso al senso del mondo. Anche l'uomo e la donna sono esposti ad un *non-svelamento*.

Ora ci è possibile leggere meglio anche la struttura in cui il video è proiettato. Lo spettatore appostato alla struttura sonora mentre origlia e spia dalle

[2] Giorgio Agamben, *L'aperto*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 71.
[3] Ivi, p. 93.

fessure il video all'interno, diviene, per un altro osservatore che lo vede da dietro, parte integrante dell'opera, in quanto la posa di appostamento e di spia a cui la struttura induce suggerisce la postura di un animale stordito davanti al suo disinibente. La relazione tra lo spettatore e l'architettura sonora svela e al contempo impedisce un accesso pieno alle immagini proiettate nel video, proprio come l'apertura a un non del tutto rivelato che è l'essere umano.

Testo pubblicato in Marta Roberti, *Lavorare parlando. Parlare lavorando. Il linguaggio messo al lavoro nelle opere di Mauro Folci*, Premio Terna, Roma 2010, pp. 56-60.

Deificazione animale
Tito Marci

«Francesco parla al popolo e con parole dolcissime rievoca il neonato re povero e la piccola città di Betlemme. Spesso quando voleva nominare Cristo infervorato d'amore celeste lo chiamava il bambino di Betlemme e quel nome Betlemme lo pronunciava riempiendosi la bocca di voce e ancor più di tenero affetto, producendo un suono come belato di pecora» (fatto avvenuto a Greccio com'è descritto in Celano 1, 30, 86).

L'evento è un «dar luogo», o meglio, la venuta di un luogo, di uno spazio-tempo come tale, il tracciarsi del suo limite, la sua esposizione: è ciò che si dà (*Es gibt*), che incondizionatamente si dona.

Ora si tratta di dar luogo a una sparizione, a una cancellazione: a qualcosa che esponga il tratto di un venire a mancare, di un ritrarsi e trattenersi in sé del fenomeno. Ora, nell'impossibilità di questo farsi presente, si tratta di Francesco, del Santo, di Francesco d'Assisi, di Francesco Diogene d'Assisi e d'Atene, il cinico, il cane (la continuità tra Diogene il cinico d'Atene e San Francesco d'Assisi è quanto di meglio apprendiamo da Michel Serres). Si tratta di consegnarsi di nuovo all'ordine di questa animalità: *deificazione animale*. Sradicare l'uomo (il valore-umanità, l'umanità dei diritti), esporlo alla vertigine dell'umanizzazione, consegnarlo al distacco, alla frattura, al tracollo, alla lacerazione, presentarlo al limite di un illimitato abbandono. *Deificare l'animale*: ritrarsi in questa – e da questa – «perfezione», esporsi a questa impossibile immanenza, a tale impresentabile conciliazione con l'essere, con l'essere compiuto in se stesso. Radicare l'uomo nel farsi di questa assenza, gettarlo nel tratto di una sparizione, abbandonarlo sull'orlo di un'impossibile presentazione, esporlo al confine di questa *deificazione animale*, a questa sua incondizionata sottrazione, a questa sua espropriazione.

Espropriazione dell'umano nell'appropriazione animale: ogni epoca si è appropriata dell'uomo nel suo valore animale (ogni epoca ha dato all'uomo un valore animale). Ogni epoca ha fatto dell'uomo bestiame: attraverso il lavoro, il capitale, il sapere, la disciplina e la tecnica; attraverso il sacrificio, la festa e la guerra, ogni epoca ha prodotto una concezione bestiale dell'uomo. È come se la cultura dell'uomo, l'umanesimo (che ha il suo apice nella dichiarazione dei diritti umani), abbia sempre finito per considerare l'uomo una bestia (un tipo particolare di bestia). Il pastore e il suo gregge condividono lo stesso recinto, definiscono il medesimo spazio domestico.

L'epoca di Francesco (la nostra epoca, la più remota e l'attuale) ha fatto dell'uomo la bestia: il lupo, la belva, l'agnello, il mercante, l'infetto. La lotta dei lupi e quella dei cani, dei cani con i lupi e con gli agnelli, e dei cani con i cani, degli agnelli con gli agnelli, delle colombe con le colombe. La mandria e la belva: il medesimo pasto. La dialettica dell'asservente e dell'asservito non è che movimento incessante di un identico divorare, non è che progresso divorante, movimento incessante di appropriazione, masticazione e digestione.

Francesco è il cane (il cinico) che deifica l'uomo, ma lo è come uomo che deifica il cane: la sua nudità, il suo «candore animale», non è che pratica di spoliazione, di sottrazione, di sparizione e distacco: spoglia il corpo, la piazza e la chiesa, spoglia il linguaggio d'ogni sua articolazione simbolica, d'ogni sua pretesa semantica o grammaticale, disarticola il senso, sottrae spazio al valore; sottrae l'umano all'umano, come l'animale all'animale. Sottrae all'animale il suo plusvalore umano, il che è come dire che sottrae all'umano il suo plusvalore animale, bestiale, il suo supplemento produttivo, la sua economia, la sua merce. Francesco santifica lo spazio come luogo di assenza, sparizione e distacco: santifica ciò che deve sottrarsi a ogni tentazione di piena presenza, ciò che deve distogliersi da ogni utilità mercantile, da ogni utilità operativa, da ogni utilizzazione produttiva. Sacralizza il pubblico come luogo di sparizione: come ciò che ha il suo luogo, il suo *ethos*, dove finisce l'appropriazione, dove si interrompe il privato; espone il comune come dimora dell'«essere-altri», come soggiorno dell'improprio, come esperienza di privazione.

Va detto, però, che *la deificazione animale* (dell'animale, il farsi deità di ciò che è animale) non è un elogio dell'animalità e non attinge a niente di inconscio (è ciò che va oltre ogni mito psicanalitico); non è un ritorno alla veste del *satiro*, al pulsionale, all'istintuale, al residuale; non è recupero di passioni e affezioni; non è riconduzione immediata alla semplice corporeità (come se potesse esistere un'essenza animale, come se si potesse veramente trattenere una qualche coscienza o incoscienza animale). Non è nemmeno riconduzione al biologico, al molecolare o al genetico, e non è affatto recupero di un generico «stadio di natura». Se mai è l'esposizione di questa impossibilità, la presentazione di questo mancato recupero, di questo ritorno inattuabile, di questa riconduzione irrealizzabile, di questa operazione infattibile. Ma non è neanche un superamento dell'umano, un oltrepassamento dell'uomo, (un avvenire dell'«*oltre-uomo*») nello stadio animale (sia anche, soltanto, come dimensione pulsionale). La *deificazione animale* è un esporsi a un abisso, a una frattura insanabile, a una lacerazione; è un distaccarsi su un margine, un abbandonarsi alla soglia. Al limite, questa sorta di deificazione è ciò che espropria l'uomo della sua proprietà più propria, della sua soggettività; è un dono da dare, qualcosa che introduce una mancanza, un esproprio, un'inappartenenza. È ciò che pone l'animalità come il momento di una depropriazione, di uno svuotamento che investe e decentra il soggetto proprietario imponendogli di uscire da se stesso, di alterarsi; è ciò che espone l'umano a un «essere-animale» che lo costituisce non appartenendogli interamente, che lo consegna a una animalità che inizia sul finire del proprio, del privato, che dà luogo all'improprio, all'altro e all'assente.

Deificare è riconoscere all'uomo la sua inappartenenza, la sua improprietà, presentargli la sua incoincidenza animale.

Se l'animale è l'essere perfetto, compiuto, immanente a se stesso, se è l'essere autonomo e autosufficiente, se è l'idolo, il proprio, il tratto arcaico di

un'originaria divinità (probabilmente la prima divinità fu l'animale inciso sulla roccia di una caverna), se è pienezza ontologica e presenza a se stessi, la *deificazione dell'uomo-animale* non è che la prova di un'originaria sparizione, di una necessaria scomparsa; non è che l'esperienza di una perdita, l'esposizione di un distacco, la presentazione di un'assenza, di un'impossibile coincidenza, immanenza, proprietà o appartenenza animale. Nella *deificazione animale* gli uomini non trovano altro che il vuoto, la distanza, l'estraneità che li costituisce mancanti a se stessi. Non trovano la loro «sostanza animale», la loro proprietà bestiale: ciò che li espone è un'assenza che gli appartiene come il loro momento più estremo o come la prova che li consegna alla loro necessaria sparizione, alla loro originaria alterità, alla loro autentica separazione. Nell'uomo non vi è l'animale presente a se stesso. L'immanenza animale trascende l'umano, come il divino è l'estraneo che abita il profondo di ogni intimità, che altera e estranea l'uomo a se stesso. Rimane il dominio animale come ciò che ci abita ma di cui non si può mai disporre, di cui non ci si può mai impadronire e appropriare. L'animalità non è un'essenza che appartiene agli individui, un'essenza data prima di loro; è ciò che permane nell'uomo pur nel venire a mancare, è ciò che si espone al «se stesso» come sparizione, come alterità, in maniera tale che nessuna essenza, nessun soggetto, nessun luogo possano presentare questa alterità in sé, come il sé proprio di un altro, come il «totalmente altro» o come un essere animale compiuto in se stesso.

L'animalità che è qui in questione ha, dunque, una struttura assolutamente singolare: essa assume in sé l'impossibilità della propria immanenza, l'impossibilità stessa di un essere animale come soggetto dell'animalità (come se potesse realmente esistere una soggettività animale). L'animalità, questa animalità, riposa, in qualche modo, nell'impossibilità dell'animalità e l'esperienza di questa impossibilità è ciò che, anzi, fonda l'unica animalità possibile come possibile umanità. È evidente che, in questa prospettiva, l'animalità può essere soltanto animalità di coloro che non sono animali, di coloro che non hanno proprietà animale, ma solo mancanza, distacco dalla propria appartenenza bestiale.

A ogni modo, non si tratta di reificare l'animale nell'uomo né, il che è lo stesso, di reificare l'uomo nell'animale. La deificazione animale non è altro che l'esposizione dell'impossibilità presente di un essere animale immanente a se stesso, e la espone nel momento in cui presenta un soggetto che esce fuori di sé o, se si vuole, un uomo che si altera da sé. Il paradosso decisivo di questa *deificazione*, che riguarda un assoluto «esser-fuori-di-sé» del soggetto, è che colui che ne fa l'esperienza non c'è più nell'istante che la prova, deve mancare a sé nel momento stesso in cui dovrebbe essere presente per farne l'esperienza. Il paradosso della *deificazione animale* è, cioè, che il soggetto deve essere là dove non può essere o, al contrario, che egli deve mancare là dove deve essere presente.

L'animalità, in altri termini, ciò che ci costituisce (che ci «co-istituisce» come relazione), è ordinata a un'assenza, a un continuo mancare che abita l'uomo svuotandolo della sua appartenenza più propria. Il mito animale (il mito dell'animale, della pienezza ontologica) è ancora un mito idolatra: la *deificazione*

inizia solo con una sparizione. Nulla di essenziale può esservi aggiunto, nulla di necessario: può esservi solo qualcosa di offerto in supplemento, qualcosa che si aggiunge alla perfezione, un iridarsi dei suoi limiti. Qualcosa che è come un'aureola, che si aggiunge a ciò che è, comunque, compiuto e perfetto; un elemento accidentale, assolutamente inessenziale, che non è una proprietà o un'essenza. Qualcosa come il diventar singolare di ciò che è perfetto, come potenza che viene solo dopo l'atto. E se l'atto è, comunque, un evento di sparizione, rimane un'aureola su ciò che scompare, su ciò che si trattiene e ritrae nell'abisso animale.

Deificazione dell'animale e non *deificazione* dell'uomo (residuo perverso di ogni antropocentrismo umanista); deificazione di ciò che permane nella cancellazione, di ciò che rimane nel distacco, nella frattura, di ciò che si espone al mancare, di ciò che si ritrae nella sua stessa presentazione. Non vi è concetto di uomo che si possa deificare, come non vi è divinità che possa sostenere l'umano.

Non vi è operazione da compiere, non vi è opera di niente: Francesco costruisce sottraendo, raccoglie cancellando, edifica togliendo, dona abbandonando. Non si tratta di far opera di qualcosa o di qualche concetto; non si tratta di far opera dell'uomo, come non si tratta di restituire l'uomo alla sua pretesa immanenza animale, al suo tratto bestiale. Sta adesso a noi il cancellare nello scrivere, il sottrarre nell'edificare, il far sparire nella rappresentazione. Sta a noi esporre quest'impossibilità, consegnare questa contraddizione, enunciare questo paradosso.

Non si tratta di fare opera nuova dell'uomo (non si tratta di umanizzare l'uomo attraverso un progetto di senso o di valore, attraverso un concetto umanista o umanitario già dato, già posto come condizione ideale), non si tratta di realizzare l'umano e non si tratta di compiere l'uomo nel suo tratto animale. Ora non si tratta di questo: se mai il contrario: espropriare l'uomo nella sua animalità, consegnarlo alla sua estraneità più propria, alla sua intimità più esteriore; esporlo all'esperienza di ciò che viene sempre a mancare. Consegnarlo alla sua *deificazione* come esperienza dell'inconciliabile, dell'indisponibile, dell'inappropriabile, come tratto di un dissidio permanente. Esporre l'uomo nella sua animalità è, al contempo, espropriarlo della sua umanità (di ciò che ha il valore di umano nel suo senso bestiale) nel momento stesso della sua «inumanazione», ma non in vista di una sua realizzazione, non come progetto da compiere o come opera da realizzare. Si tratta soltanto di esporlo alla sua animalità, di consegnarlo nel tratto di questa frattura insanabile. Renderlo improprio, altro nella sua mancata immanenza. Ricondurlo alla sua improprietà. Non si tratta di semplice individuazione, identificazione, rappresentazione: non vi è alcuna opera da compiere, nessun operare.

Il problema, se mai, è del tradurre: del tradire nel tradurre entro i termini di una tradizione (secondo il circolo della virtuosità ermeneutica). Tradurre l'animale, tradurre il ringhiare del lupo, il belato dell'agnello e, per sempre, tradirli nella loro traduzione. Trasporsi in questo trasloco di simboli, in questa migrazione dei segni, in questa transumanza dei codici.

Tradurre è, comunque, ospitare, dar luogo all'estraneo nella propria dimora; ma è, al contempo, tradire l'Altro nella sua alterità, appropriarsi del suo

inappropriabile, assimilarlo all'identico. La dimora che accoglie l'estraneo è tale solo se è un luogo capace di ospitare l'ostile, di mantenere il dissidio, la tensione, la lotta e il contrasto entro i margini dell'assimilazione. Come pensare una casa invasa da estranei (da mobili, oggetti, persone estranee a quella *domus*, a quell'*oikos*, alla sua economia); come pensare un campo, una coltivazione pestata da animali, una «cultura» invasa da estranei (il «coltivato», il «culturale» contaminato dall'animale, dal «selvaggio», indifferenziato da quello stesso elemento che lo istituisce come differenza); come pensare un *éthos*, un «proprio», che assume l'improprio; come pensare una lingua che accolga le disarticolazioni animali. Tutto questo è ripensare il politico come spazio di estraniazione, come luogo che accoglie l'improprio e si espropria del proprio: ripensare Edipo, Socrate, Diogene e Francesco d'Assisi.

Francesco accoglie l'estraneo (sia esso Dio, animale, lebbroso) e si espropria dell'uomo (del concetto di uomo che gli conferisce la *polis*, della sua dignità che gli accorda il casato, il *nomos*, la legge, il diritto); si espropria dell'uomo per essere l'uomo. Francesco è il cane che è cane per essere uomo, per essere uomo nel suo evento animale, nel suo evento divino che l'espropria dell'uomo. Francesco si spoglia dell'uomo per accogliere l'uomo: e lo accoglie al margine di quella presenza animale che si costituisce solo in quanto assenza, in quanto mancanza, in quanto luogo dell'altro, del sempre altro ad ogni acquisizione.

Francesco glorifica, esterna la sua gratitudine (in quanto *gratias agere*). Partecipa alla grazia celeste espropriandosi, mancando alla sua stessa parola: a una parola che svuotandosi si fa ripetizione (il modo retorico di Francesco è quello dell'enumerazione: modo anaforico basato sulla ripetizione della stessa parola; modo paraforico basato sulla variazione sinonimica). Nella ripetizione,

la stessa parola eccede il suo significato, si espropria del senso ritraendosi nella circolarità del suono, nella vacuità del rituale. Eccede il senso crollando nella ritualità animale, nella prestazione fisica brutale (nel gesto, nella genuflessione, nella prostazione), ma è, al contempo, glorificazione, offerta e lode.

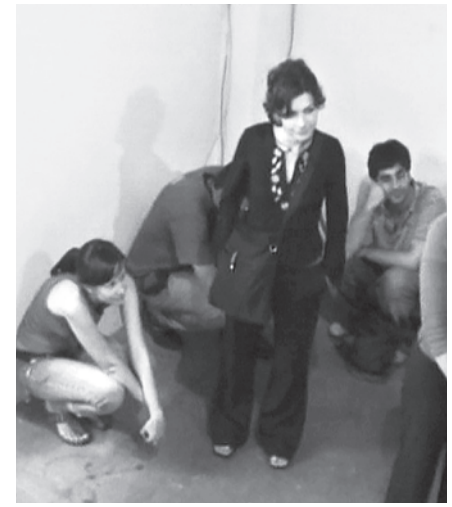
La parola di Francesco d'Assisi accede a un senso dal quale, immediatamente, si ritrae. Accede a un senso ineffabile, indicibile, irrappresentabile, impresentabile al significato: accede a un «senso animale» che, come tale, si sottrae al farsi senso, che come tale rimane inaccessibile. Ma ancor di più, nel linguaggio di Francesco (se di linguaggio possiamo ancora parlare, se un linguaggio ancora ci appartiene) la lingua si espropria della parola, si sottrae fino alla sua assenza, al suo silenzio (a ciò che Giovanni della Croce chiamerà *musica callada*, musica silenziosa), alla sua sparizione; fino all'emissione di voci non articolate o di voci articolate non appartenenti a nessuna lingua naturale. L'emissione vocale si squarcia e si lacera, ritorna allo strato profondo di un autentico *iubilus*, all'essenza originaria di un'arcaica *iubilatio* (il cui senso è già più volte presente in Sant'Agostino). Diventa, in altri termini, emissione di suoni inarticolati, espressione di gioia (correlata all'ineffabilità di Dio) che non può né esser contenuta né formulata, come il canto dei mietitori e dei vendemmiatori, che incominciano a formulare con parole la loro esultanza e poi sopraffatti lasciano le sillabe del linguaggio e trascendono al grido. Ciò che non si può dire passa oltre i limiti della sillaba e la lingua grida senza parole, o emette parole prive di senso, parole che non appartengono ad alcuna lingua naturale (è la *glossolalia*, la cui legittimazione in ambito cristiano fu data da San Paolo e su cui torna Santa Teresa: si pronunciano molte parole a lode di Dio ma senza ordine; l'intendimento è incapace di farlo).

Francesco d'Assisi parla belando (Betlemme diviene un belato), si esprime con voce animale: sottrae alla lingua dell'uomo, spoglia l'umano nel vortice della sua *deificazione animale*.

Ecco, pertanto, ciò che rimane: dar luogo a un evento. Torniamo alla questione iniziale. Si può esporre questa esposizione, questa venuta di un luogo nel suo stesso sparire? La si può presentare o rappresentare? Possiamo rappresentare l'animalità, il senso dell'animalità; possiamo presentare l'animalità a se stessa, senza per questo disfarne immediatamente l'esposizione, e con essa il suo senso?

Se si fa questo, se si fissa e si mostra l'essere (o l'essenza) dell'animalità, e si presenta quindi l'animalità a se stessa (in un impulso, in un istinto, in una passione, in una belva o in un gregge, in un destino o in un'opera), il senso così rappresentato disfa l'esposizione. Ma se non lo si fa, se l'esposizione resta inesposta, se cioè si rappresenta che nell'animalità non c'è niente da rappresentare, se non la ripetizione di una condizione animale (come condizione né umana né inumana) che non accede neppure a una condivisione, allora il senso dell'animalità si inabissa immediatamente.

Possiamo solo trattenerci sul limite, restare su un bordo del senso, mantenerci al margine di quest'abisso animale che ci costituisce e, insieme, ci disfa, che ci determina e, al contempo, ci espropria di ogni contenuto bestiale.



Dobbiamo ripensare questo paradosso, dobbiamo riflettere su quest'ossimoro, il solo che può seriamente riaprirci lo spazio di un'autentica «con-divisione» (di un autentico «essere-in-comune»). Dobbiamo ritornare a questo «fuori-di-sé» che permane nel fondo (nello strato più arcaico, autentico, animale) dell'«essere in sé», a questo «altro» che abita il proprio, a questo «lontano» che risiede nel «prossimo». Dobbiamo riconsiderare quest'originaria ambivalenza, la stessa che ci presenta l'estraneo nell'intimo, che ci consegna l'esteriore in ciò che è interiore, che espone nell'*éthos* (in ciò che ci è più proprio) l'improprio, che svela nella nostra dimora (nel nostro soggiorno domestico, nel nostro «essere al mondo») la traccia (la sedimentazione) di una familiare – quanto animale – alterità. Dobbiamo, dunque, tornare a questa paradossale esposizione, a questo «tratto animale» che ci appartiene (che dispone il nostro «esserci»), nel momento stesso in cui ci espropria di ogni appartenenza, che ci accomuna (che dispone il nostro «essere-al-mondo») nel medesimo attimo in cui ci priva di ogni appropriazione. Mai come in questo caso, dobbiamo allora tornare a Francesco d'Assisi, al «cane» che abbandona l'uomo per l'uomo, all'«uomo» che lascia il mondo per il mondo, al «mondo» che depone il dominio e la servitù; mai come adesso dobbiamo tornare a quell'eremo che fonda il suo luogo in un'assenza di luogo.

Questo testo fu scritto da Tito Marci per un progetto performativo che insieme proponemmo a Mario Martone, all'epoca dinamico direttore artistico del teatro Argentina, da realizzare nel territorio di Rieti. La performance, che prevedeva un trasloco multiplo di case tra centro e periferia, non venne mai realizzata, tuttavia parte di quel progetto confluì, anni dopo, nell'azione *Concerto transumante per* flatus vocis (2005).
Le foto alle pagine 153-165 documentano alcune fasi del seminario *Senza titolo per parlarne. Arte e linguaggi nei territori in trasformazione* e l'operazione conclusiva di *Concerto transumante per* flatus vocis. La parte concertistica è stata curata da Luca Miti.

Concerto transumante per *flatus vocis*
Marta Roberti

Sopravviviamo inventando il rumore per uscire a bere il caffè che è questo qua: «nghe», che non è altro che l'imitazione bruta della chiusura di una porta della metropolitana. Quando si sente questo rumore i diretti interessati si girano e si guardano, e con gli sguardi proseguiamo nella conversazione: lo sguardo dice: «Esci a bere il caffè», se tu fai così l'altro capisce che non puoi, è tutto un linguaggio muto, muto o di versi (Fabio Valsecchi, lavoratore del call center Telecom di Milano).

Il concerto per soli fiati nella casa svuotata dell'artista è stato l'esito più appariscente di un processo a monte che si è articolato in varie transumanze e attraversamenti prima che si arrivasse a svuotare lo studio-abitazione. C'è stata un'ulteriore transumanza di tutti gli ospiti concertisti una volta finito il concerto, quando hanno attraversato come una carovana l'intera città sulle macchine e i camioncini carichi di mobili della casa-studio, diretti alla Fondazione, tappa finale. Osservare le transumanze che hanno suscitato il concerto di fiati significa attraversare i nodi teorici, che in precedenza abbiamo definito dispositivi dell'opera di questo autore.

La performance nasce dal seminario *Senza titolo per parlarne. Arte e linguaggi nei territori in trasformazione*, che si è svolto nei pressi di una fondazione romana con la partecipazione di una quindicina tra giovani artisti e curatori. Il seminario è consistito nella riflessione sulle tematiche filosofiche care all'artista, che potrebbero apparire speculative se non fossero sempre innestate su un'indagine sociale precisa. È stato messo in atto un procedimento che spesso Folci usa per le sue operazioni: ha proposto una figura paradigmatica che veicolasse il dibattito sul linguaggio messo al lavoro. In questo caso si trattava di Fabio Valsecchi, un lavoratore interinale di un call center della periferia milanese, che, in un documentario della Rai, narra di un verso strano che è costretto a fare quando vuole chiamare i colleghi per un break, senza essere scoperto da chi nell'ufficio è addetto a controllare che la sua voce sia usata ai soli fini di vendita. Nel documentario così Fabio descrive la sua esperienza al call center:

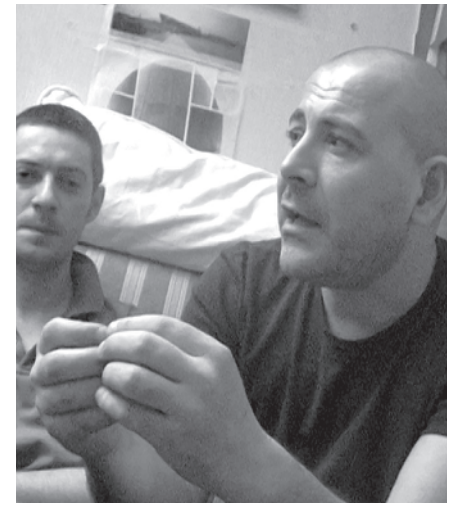
> Sopravviviamo inventando il rumore per uscire a bere il caffè che è questo qua: «nghe», che non è altro che l'imitazione bruta della chiusura di una porta della metropolitana. Quando si sente questo rumore i diretti interessati si girano e si guardano, e con gli sguardi proseguiamo nella conversazione: lo sguardo dice: «Esci a bere il caffè», se tu fai così (Fabio fa un'espressione con il volto) l'altro capisce che non puoi, è tutto un linguaggio muto, muto o di versi[1].

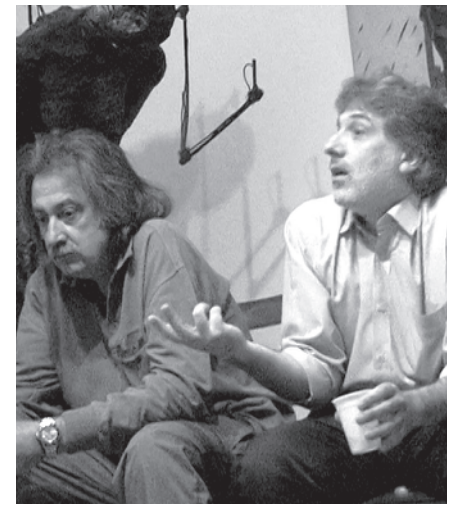
Lo svisceramento di questa figura ha condotto al concerto per soli fiati. Fabio è una figura concettuale oltre che essere una persona in carne ed ossa. Il verso simile ad una porta cigolante con cui Fabio chiama i compagni, dà corpo a tutti gli ingredienti che l'artista è interessato a cercare nel linguaggio e nel lavoro di oggi. Nel testo di analisi della sua operazione spiega perché è attratto dal verso di Fabio:

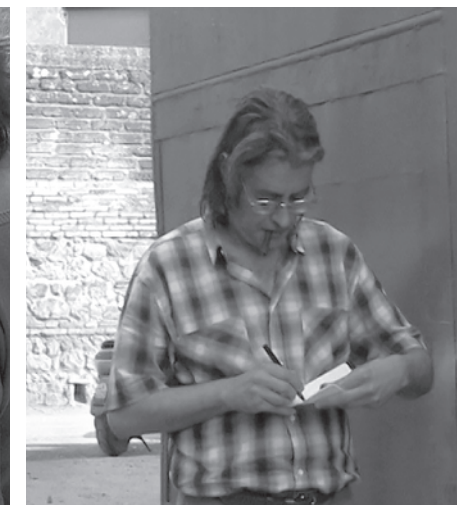
> È in questo contesto lavorativo opprimente che nasce il verso di Fabio, un «nghe» molto simile al verso di un'anatra, un linguaggio animalesco che racconta dell'assurdità carceraria di un call center in cui è vietato parlare tra colleghi. Nell'anatrare di Fabio è stata scorta una «voce vuota» che ci parla a volerla ascoltare attentamente, di resistenza alla tirannia della produzione e della voglia di riprendersi la vita. [...] Il «nghè» di Fabio è la voce indifferenziata dell'animale prima ancora che il linguaggio si articoli in parole, è suono privo di contenuto, puro fondo biologico. È il «rumore bianco» del respiro, del flusso sanguigno, del tendersi dei tendini, della bile, una voce indicibile che si pone sul versante abissale di ciò che è «animale» dell'individuo «umano»[2].

Da Fabio si è giunti sino al concerto per mezzo di molteplici prove. La performance non è stata provata nel senso che il silenzio del fiato privo di parole è stato messo in scena altre volte. Le prove del concerto sono consistite nelle discussioni riguardanti il progetto, avvenute nelle case di amici e colleghi degli artisti e dei partecipanti al seminario. Le discussioni non erano dunque prove vere e proprie, piuttosto la transumanza nelle case di queste persone per l'artista era performativa tanto quanto il concerto finale che aveva un carattere di performance più palese. Gli ospitanti accoglievano l'artista e i suoi compagni e il progetto andava articolandosi con l'apporto e le critiche di tutti i presenti. Si

[1] Mauro Folci, testo di presentazione a *Concerto transumante per* flatus vocis, 2005.
[2] *Ibid.*







trattava di discutere le premesse, le analisi teoriche che la figura di Fabio aveva evocato e di mostrarne la relazione con il concerto finale. C'è stato dunque un lavoro di dilatazione di ciò che in un'opera generalmente ha a che vedere con il processo a monte pensato per realizzarla. La dimensione processuale del lavoro di questo artista è in certi suoi lavori predominante rispetto alla realizzazione di oggetti-opere definiti. Il concerto transumante è stato innanzitutto un'operazione volta ad accrescere attraverso ripetizioni differenti presentate come performance il processo o l'idea che era nella mente dell'artista. L'idea originaria e il processo tramite cui l'artista ha pensato il concerto transumante è stato sollevato al livello di opera tanto quanto quest'ultimo.

Poiché il seminario è consistito nell'attraversare in profondità, a partire da Fabio del call center, i concetti dell'arte e della filosofia di Mauro, approfitto di questo spazio per discutere i fondamenti teorici che hanno a che vedere in particolare con i tre concetti-dispositivo di *potenza*, di *facoltà di linguaggio* e di *performativo assoluto*.

Abbiamo già detto dell'interesse di questo autore nei confronti del linguaggio, ma è utile stabilire quale aspetto sta a cuore all'artista e per quale motivo. In ogni enunciato linguistico convivono sempre due aspetti: da una parte il contenuto semantico espresso nei caratteri fonetici, sintattici e lessicali di ciò che si dice, e dall'altra il fatto stesso che si parla, il prendere parola rompendo il silenzio. Ciò che si dice comprende il rapporto ben studiato da Saussure tra lingua e parola, il fatto che si parla, invece, rimanda ad un terzo polo, la *facoltà di linguaggio*, che è effettivamente quello che ci importa, e che riguarda la base biologica del linguaggio e il suo carattere potenziale. Così Folci in *Soffio* descrive il linguaggio:

> La voce è spaziale, è giunzione tra il fisico e il logico come lo è tra il corpo e lo spazio: mia madre mi richiamava gridando il mio nome e mio padre, che era più tecnologico, col fischio, che riuscivo a sentire ben più lontano di quanto potesse giungere il mio nome urlato; entro lo spazio massimo del fischio potevo muovermi liberamente. Un flatus capace di determinare una propria spazialità pubblica e privata, del mondo e del sé. Il flatus è la voce vuota e indifferenziata prima ancora che nel linguaggio si articoli in parole. Suono privo di contenuto è però il nostro fondo biologico, imprescindibile da ogni dire logico in quanto incarna e rappresenta ogni volta da capo la potenza di parlare.[3]

Il fatto che si parla non si risolve nell'atto comunicativo effettivo di una singola persona (*parole*) e nemmeno nel sistema linguistico a cui la persona fa riferimento per enunciare le sue locuzioni (*langue*): piuttosto coincide con la stessa facoltà o «*potenza di*» dire. Diamo il nome di potenza o *dynamis* all'ombra virtuale di ogni discorso in atto e ci accorgiamo che non ha a che vedere solo con la facoltà di linguaggio: tutto il possibile può assumere una forma a partire da un fondo impersonale di pura potenza. La potenza è il concetto originario da cui proliferano tutti gli altri investigati nelle opere di questo artista: il *Flatus vocis*,

[3] Mauro Folci, *Soffio* (dispense del corso accademico di Arti performative. 2008), in Nicoletta Braga, *Attualità del corpo nella performance*, Stampa Alternativa, Viterbo 2008, p. 128.

la *Noia*, *L'esausto*, la *Penultimità* e *Nachdichten*. La potenza di... è la natura umana nella prospettiva assunta da Folci, ma la natura del vivente umano non è ciò che nella donna e nell'uomo non è determinato dalla storia e dalla cultura in un senso stretto, perché la potenza è un'istanza indeterminata, il germe impersonale, la sorgente che rende possibile l'esistere come storicamente e socialmente determinato. Ogni momento dell'esperienza quotidiana mette in circolo una dialettica tra potenza ed atto. Potenza è ciò che rende ogni atto possibile, e non si può pensare ad una potenza disgiunta dall'atto. Ma potenza non è un atto potenziale che non è ancora e che starebbe per attualizzarsi. La potenza è non ora e non si attualizza. Per atto si intende qualcosa di reale, presente e determinato, la potenza, di conseguenza, è qualcosa di indeterminato, assente e indefinito. «Potenze dell'animale umano sono quelle che testimoniano la sua indole indefinita, la sua povertà istintuale e il suo disorientamento cronico. Potenze sono la forza lavoro, il pensiero, la memoria e la facoltà di linguaggio. I caratteri specie specifici dell'*anthropos*: facoltà di linguaggio, neotenia, mancanza di istinti specializzati, disorientamento hanno tutti a che vedere con la lacuna che la *dymamis* comporta. La potenza infatti è: capacità di... ma anche, simultaneamente, spalancamento su un'impotenza di... La facoltà è lacuna, ignoranza, afasia, impotenza proprio perché è potenza: nella sua accezione originaria (potenza) *dynamis* è sinonimo di *me einai*: non essere, lacuna, mancanza[4]». Potenza di... e impotenza di... sono due prospettive antistanti sulla medesima questione.

Riferirsi alla natura umana in termini di potenza è una modalità abbastanza diffusa nella filosofia e nelle scienze sociali contemporanee perché si ritiene che il versante invariabile e metastorico delle donne e degli uomini si stia storicizzando in maniera sproporzionata e sia oggi un elemento particolarmente sovresposto nelle forme assunte dal capitalismo cognitivo. Paolo Virno mostra come le forme assunte dal postfordismo, in particolare nella modalità della precarietà e della flessibilità hanno operato una conversione che non ha precedenti nella storia umana. Se in ogni società e in particolare in quella tradizionale classica la flessibilità era il carattere, per dirla alla Pico della Mirandola, della *dignità umana*, ed era attestata da forme o dispositivi che avevano la funzione di contenerla, oggi l'adattabilità che fa di noi dei viventi umani non è protetta da un lavoro e da forme di vita per lo più stabili. La nostra originaria apertura al possibile, la duttilità e il nostro carattere potenziale, l'indeterminatezza, la fragilità e lo spaesamento sono caratteri che ci distinguono dagli altri animali e che ci rendono propriamente umani. Oggi questi caratteri specie specifici nella società e nella storia non trovano più riparo ma forme di vita che li dilatano. In particolare a Mauro Folci interessa indagare l'appropriamento da parte del capitalismo cognitivo, della generica capacità umana di prendere parola: il linguaggio è la cassetta degli attrezzi indispensabile per poter lavorare nella nostra società.

[4] Paolo Virno, Quando il verbo si fa carne, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 161.

Come abbiamo potuto intuire da operazioni come *Chiacchiera* e *L'ameno appena in tempo*, la performance è la modalità che Folci privilegia per accostarsi alla facoltà di linguaggio che abbiamo appena definito. Ragioniamo sul significato di atto performativo. Performativa è detta un'azione del soggetto parlante che si compie attraverso l'enunciazione stessa: per esempio «lo giuro», «ti battezzo» oppure anche «io parlo». Gli atti performativi sono definiti da Austin come quegli enunciati che proferiti non descrivono un'azione ma la eseguono. Tra questi possibili atti performativi a Folci preme quello che dice «io parlo...» perché ci riconduce di nuovo alla stessa facoltà di linguaggio. È ancora Paolo Virno il riferimento teorico per avvicinarci al performativo assoluto: ci spiega come esso porti alle estreme conseguenze il rovesciamento gerarchico tra ciò che si dice e il fatto che si parla lasciando sopravvivere unicamente il secondo aspetto. Il performativo assoluto è il più radicale degli atti performativi perché

è svincolato da ciò che si dice e l'esibizione del fatto che si parla coincide con l'emissione fisiologica di suoni che attestano il mio esserci. Il fatto che si parla è la facoltà di linguaggio. L'enunciato *io parlo* è il performativo assoluto, perché proferendolo si realizza proprio e soltanto l'azione, il prendere la parola. Essendo la facoltà di linguaggio la più esposta alle forme di lavoro flessibili della contemporaneità è in questo frangente che l'artista ha spostato la sua ricerca.

Quelle di Folci sono azioni che ricalcano questa performatività assoluta senza copione che è il fondamento della dimensione pubblica del linguaggio. Ma:

> Esiste la possibilità reale che la prassi umana e cioè l'insieme delle facoltà specie specifiche siano messe ad opera e che lo stesso performativo assoluto «io parlo», cristallizzato in rapporti strumentali non esprima più l'indeterminatezza della potenza. [...] Il linguaggio è prassi. Il linguaggio non è uno strumento. Eppure oggi non ne siamo più tanto sicuri perché, come dice l'economista Christian Marazzi, le parole, così come le immagini, i suoni e i colori, e gli odori, sono diventate utensili, mezzi di produzione, capitale fisso e circolante, macchine e materie prime della produzione: «Con l'entrata del linguaggio e della comunicazione direttamente nella sfera della produzione, il lavoro umano produce merce a mezzo di linguaggio. Non c'è più distinzione possibile tra utensili e parole dal momento in cui le parole diventano utensili, strumenti di lavoro direttamente produttivi». Già negli anni '60 il filosofo Ferruccio Rossi Landi proponeva una stringente omologia tra la produzione materiale e quella immateriale in cui la comunità linguistica si presentava come un immenso mercato nel quale parole, espressioni e messaggi circolano come merci. Per Marazzi la sfera dell'agire comunicativo è stata assorbita dentro la sfera dell'agire strumentale. Materiale e immateriale interagiscono in un sistema integrato dove il lavoro linguistico ha il compito di produrre comunità e di allargarla ma solo in quanto il sistema produce valore a mezzo di comunità: si mette a lavoro la merce parlante per riprodursi attraverso sogni, desideri, immagini[5].

Ora è evidente come Fabio condensi nel suo «nghè» tutti i dispositivi concettuali che interessano l'artista e come si sia potuto da questa figura giungere al concerto per soli fiati, che è tra quelle di Folci la performance che massimamente rispecchia l'accezione di performatività assoluta osservata sopra.

Testo pubblicato in Marta Roberti, *Lavorare parlando. parlare lavorando. Il linguaggio messo al lavoro nelle opere di Mauro Folci*, Premio Terna, Roma 2010, pp. 25-31.

[5] Mauro Folci, *Soffio* (dispense del corso accademico di Arti performative, 2008), in Nicoletta Braga, *Attualità del corpo nella performance*, Stampa Alternativa, Viterbo 2008, p. 134.

Qual è la parola
2014

> ... Là – laggiù – lontano – là lontano laggiù – a fioco – là lontano laggiù a fioco quale – quale – qual è la parola – visto tutto questo – tutto questo questo qui – smania di vedere quale – intravedere – credere d'intravedere – volere credere di intravedere – là lontano laggiù a fioco quale – smania di volervi credere d'intravedere quale – quale – qual è la parola ---------- qual è la parola (Samuel Beckett, *Qual è la parola*, in Id., *In nessun modo ancora*, Einaudi, Torino 2008, pp. 99-100).

L'azione: 23 uomini compostamente piangono ognuno per sé. Non c'è uno spazio, non ci sono posture, tanto meno parole, ognuno è libero di camminare tra la gente o di sostare dove e come crede, non c'è dramma, per i più sarà invisibile.

L'antefatto: il racconto di una ragazza che ha vissuto l'infanzia in una casa di fronte al salumificio Fiorucci che ricorda ancora oggi con angoscia, le urla strazianti dei maiali portati a morire al macello dello stabilimento.

Le situazioni mediane sono anfibie, occupano uno spazio incerto e scontornato da forze diseguali, disegnano una zona d'indiscernimento tra un più e un meno, tra un non più giorno ed un non ancora notte, tra una passione e una reazione. Tra le rimembranze o insistenze del primitivo predatore sessuato e cannibale e la coscienza di un sé autodeterminato, di un individuo razionalmente impegnato nell'autoconservazione.

Forse.

In questa storia ci sono i maiali che urlano di paura nella premonizione di cosa gli sta per capitare e la ragazza senza voce che è angosciata dalle urla così umane. Ci sono delle evidenti aderenze tra i maiali e la ragazza, la più in vista è senz'altro la parola che manca.

Prima c'è il mito che parla in tal senso. I maiali si ritrovano nel mito di Demetra, la dea dell'agricoltura e della fecondità e di sua figlia Persefone che ancora bambina venne tratta in inganno e sedotta dal buon profumo dei fiori di un albero messo lì da Ade, il dio degli inferi, che la rapì portandola con sé nell'oltretomba per farla sua regina. Successe che la terra d'improvviso si aprì, Ade venne fuori dal profondo con il suo carro e quando ebbe presa Persefone la terra si richiuse inghiottendo anche un branco di maiali che erano lì per caso al pascolo. Demetra disperata la cercò per nove giorni senza trovare alcuna impronta della figlia perché si dice che fossero state cancellate da quelle dei porci, sebbene alcuni, tra cui l'antropologo Frazer, sostengono che le impronte di Demetra, quelle della figlia Persefone e dei porci fossero le stesse. Dobbiamo credere all'antropologo e cogliere la seconda significativa aderenza tra la ragazza e i maiali della Fiorucci; la prima, come abbiamo visto, è la voce indifferenziata dell'angoscia e della paura, la seconda le impronte (digitali) indistinguibili delle donne e dei maiali.

È giusto aggiungere, per entrare nel merito dell'interpretazione di Adorno (e Horkheimer) dell'Odissea, che ci troviamo in uno stadio mediano del processo di individuazione dell'animale umano, in quanto il rito praticato in onore di Demetra e Persefone che riguarda la morte e la resurrezione, la fertilità e il ciclo vitale della terra, non prevedeva più il sacrificio umano ma quello dei maialini gettati a morire in una fossa piena di serpenti. Anche qui tuttavia possiamo scorgere, oltre il sorgivo processo storico dell'emancipazione dell'uomo dalla natura indifferenziata, un'altra convergenza e cioè l'equivalenza del sacrificio umano che può essere sostituito con il sacrificio di maiali. Non si gettavano galline o rospi nella Megara ma maiali la cui voce urlante è così simile al lamento degli uomini. Ancora un *flatus vocis* come legante.

Questa storiella è importante perché in qualche modo ci informa di cosa capitò ai 23 uomini di Ulisse che furono trasformati in porci dalla maga Circe e poi di nuovo trasformati in uomini. Per Adorno l'Odissea sembra essere il romanzo di formazione dell'individuo autocosciente e distanziato dalla natura, di cui Odisseo è il modello che si pone alla soglia tra un niente di essere e essere individuo. È il prototipo dell'uomo civilizzato e razionale, l'embrione dell'illuminismo. Rappresenta la scena madre della frattura tra un non più e un non ancora, tra la potenza attrattiva dell'abbandono ad una natura senza memoria e la determinazione di un fuori in cui rifugiarsi, la proprietà, la legge, la famiglia, lo stato. È uno strappo violento e doloroso, è l'alienazione dal regime naturale che porta con sé il dolore per la perdita di ciò che è più proprio, la sofferenza di una mancanza e l'abbraccio col negativo.

Tutta l'avventura dei prodi è segnata da questa ambivalenza, tra la potenza *absoluta* dell'afasia e la potenza ordinatrice della parola, tra il *logos* apofantico che può «mostrare l'ente come è» (Heidegger) e il *logos* non apofantico cioè

un «momento del *logos* non dichiarativo, e non enunciativo come ad esempio succede nella preghiera» (Derrida cita Aristotele) che «non dice niente». Tra un discorso che dice «io sono» e l'altro non apofantico che è pura voce non referenziale, un performativo assoluto che dà a vedere solo la presenza del locutore e nient'altro: «eccomi sono qui» (Virno).

Che l'Odissea rappresenti il passaggio lo si evince dalla natura formulaica del testo omerico che tradisce la prossimità ancora tangente del racconto orale, le frasi si ripetono e tra le cose che si ripetono c'è il pianto. Piangono in continuazione i nostri eroi, si dice a causa della memoria, ma quale memoria, il ricordo della patria quale rifugio sicuro e protetto dalle norme o la memoria di una indicibile condizione pre-umana, cioè animale? Non è chiaro.

Nel libro x versi 235-240 quando Circe offre da bere il vino con gli infusi magici si legge:

> ... filtri funesti perché della terra patria cadesse del tutto in oblio la memoria. E come a loro ne porse e ne bevvero, subito con la verga toccandoli, tutti li chiuse in porcile. E testa e corpo e setole e voce di porco avevano essi, ma intatta era la mente rimasta.

Qui non è ben chiaro cosa succede ai poveretti perché prima si dice che la memoria (della patria, ma non mi pare determinante) cade in oblio e poi, nonostante la metamorfosi, che la mente è rimasta intatta. Ma come può una mente intatta non avere memoria? Perdono la parola, hanno la voce dei porci, e dunque come è possibile che ciò accada se il linguaggio è memoria, se non è un semplice orpello bensì ciò che caratterizza l'animale linguistico. Qualcuno diceva che il mondo è ciò che io posso cogliere con il linguaggio e al di fuori di questo non c'è nulla (primo Wittgenstein), certamente non è proprio così poiché la memoria senza voce nei versi citati dell'Odissea appartiene ad una memoria primordiale e animale. Sono porci, annusano la terra. Più avanti al verso 390-395:

> Di nuovo tornarono uomini, ancora più giovani e molto più belli di prima e più grandi a vedersi; a me riconobbe ciascuno e le mani mi strinsero, e in tutti sorgeva un bisogno dolce di piangere: e il pianto echeggiava terribile intorno alla casa.

Il fatto che siano tornati più giovani, più belli e più forti ci fa pensare che non si fosse trattato di un semplice travestimento, ma che si trattasse di una cosa ben più profonda di una semplice imitazione. La trasmutazione c'è stata ed è visibile nelle carni più sode. E poi, almeno nei primi attimi del ritorno in cui non c'è stato oggettivamente il tempo per resettare il pensiero logico, nel *pathos* immediato del rinvenimento, nulla ci dice che sia un pianto nostalgico rivolto alla casa, potrebbe essere il contrario, vale a dire una nostalgia fulminante per la condizione di nuovo perduta. Del resto tutta l'odissea della dialettica illuminista di Adorno e Horkheimer si muove su questa frizione tra il non più e il non ancora, tra la tensione verso l'abbandono, il ritorno ai primordi, e quella opposta verso il superamento.

L'Odissea è la storia di questo conflitto, come il popolo dei lotofagi, di uomini che mangiano i fiori di loto e di nuovo perdono la memoria e il desiderio, come l'isola dei ciclopi dove ognuno vive per sé senza leggi e senza lavoro di terra. Una

storia antica quanto il tempo che ci portiamo dentro con evidenze altrettanto dirompenti esperibili negli stati d'animo della regressione quale l'angoscia, la paura, la noia, ma anche nella «meraviglia per il mondo comunque sia» (Wittgenstein).

Ma non è tutto.

Altre due cose per dare un senso più ampio a questa azione, la prima è che quei maiali gettati nella camera della morte dello stabilimento Fiorucci sono gli stessi che le seguaci di Demetra e Persefone gettavano nella Megara, capri espiatori, tra l'altro biologicamente compatibili con la nostra natura, metafora incarnata di una colpa originaria legata alla pratica dell'antropofagismo. Siamo dei cannibali nelle guerre, nelle carceri, nella caccia all'irregolare, nel lavoro schiavistico, nelle relazioni di subordinazione, e lo siamo con gli animali (non umani).

Derrida, in un testo molto denso (*L'animale che dunque sono*) ci propone un nome, Animot, che conia in opposizione all'assurda idea di considerare gli animali entità generiche e non singolari, mistificazione che ci permette di perpetrare la mattanza senza patire alcuna pena. Generalizzare è prepararsi alla guerra, chi sono i cinesi, gli africani, gli italiani, gli americani se non una comunità generica votata alla morte. Animot è un nome che prova a dar conto della pluralità di singolarità irriducibili al generico animale perché il lombrico non è come lo scimpanzé, l'Animot è un nome che ti mette a nudo di fronte all'altro dell'animale e così facendo prova a decostruire tutta la narrazione illuminista che ha pensato il concetto di umanità in contrapposizione all'animalità. Passaggio obbligato se intendiamo ridare dignità e volto a questi compagni di vita con cui coabitiamo la terra.

Il maiale è la memoria del passato, del mattatoio che fu la Fiorucci, del ricordo della bambina che ascoltava le grida della morte. Il maiale è anche la memoria del «passato puro», di una immagine che non vediamo, di una parola che non esiste. Qual è dunque la cosa? Qual è la parola.

Dino Campana scriveva alla sua Sibilla «questo ricordo che non ricorda nulla è così forte in me», un passato cioè che precede il tempo storico e il tempo evolutivo, di cui solo in determinati stati d'animo, come la noia, è possibile esperire l'esistenza.

C'è una memoria al Metropoliz che racconta storie di sfruttamento bestiale per mezzo dei salariati e degli animali, e c'è infine, ma potremmo dire per cominciare, una dimensione più politica e di drammatica attualità che riguarda la messa a lavoro delle invarianti, delle generiche attitudini dell'animale umano che lo specificano, cose come il linguaggio, la memoria, l'empatia, l'amicizia, le passioni che stanno subendo un brutale processo di storicizzazione al fine di corrispondere docilmente agli automatismi dell'accumulo del capitale. Stiamo subendo un attacco senza precedenti all'autonomia del *general intellect*, a quelle generiche attitudini che in questo caso stanno ad indicare l'indeterminazione della potenza di agire e la facoltà di dire le cose come non stanno.

Testo pubblicato in *MAAM. Museo dell'Altro e dell'Altrove di Metropoliz città meticcia*, a cura di Giorgio de Finis, Bordeaux, Roma 2016, pp. 392-397 e in *Pigs*, a cura di Escuela Moderna/Ateneo Libertario, Milieu, Milano 2016, pp. 156-167.

Note alle immagini

Pagine 167, 169, 171 e 173. *Qual è la parola* è stata presentata al MAAM – Metropoliz con la cura di Mattia Pellegrini.

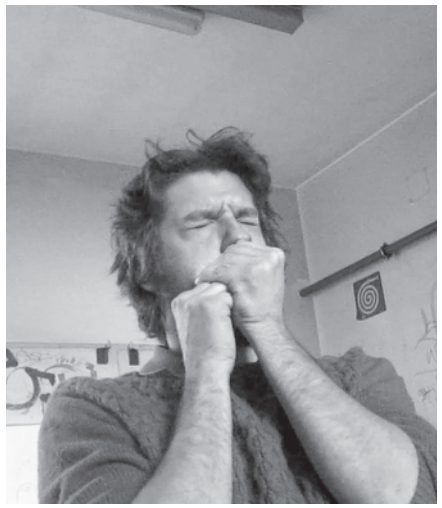
Hanno partecipato:

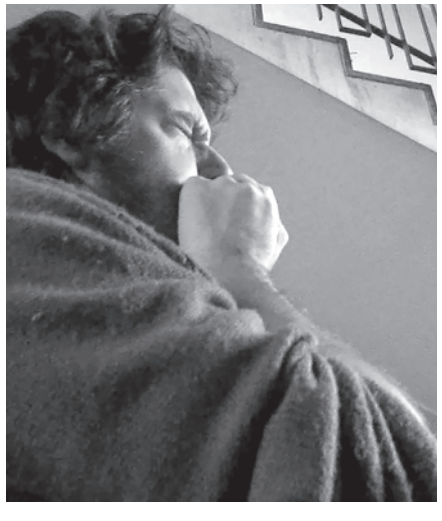
Alberto Abruzzese, Luca Miti, Gianni Piacentini, Massimo Mazzone, Franco Berardi Bifo (con un sms di inizio e uno di fine pianto), Gaetano La Rosa, Giuliano Spagnul (con un sms di inizio e uno di fine pianto), Emanuele Braga (con un sms di inizio e uno di fine pianto), Guido Baggio, Aldo Innocenzi, Tito Marci (con un sms di inizio e uno di fine pianto), Marcello Ranucci, Luca Musacchio, Carlo Gori, Paolo Martore.

Cavallinità
2013

È una azione che nasce ragionando sul divenire in generale e nello specifico sul divenire animale. Il divenire è sempre un divenire altro, e il grande altro che è in me e al contempo fuori di me è l'animale. Nel divenire non c'è imitazione, non si tratta di imitare la postura o il verso dell'animale, non c'è una partenza dall'umano e un approdo all'animale perché i soggetti di questa relazione sono entrambi in divenire e nel loro incontro generano forme di vita inedite, o semplicemente immagini che nulla hanno a che fare con le polarità originarie. Deleuze racconta due storie a proposito del divenire che sono molto chiare, quella del confronto tra Acab e la balena bianca Moby Dick, quando nello scontro finale il capitano e la balena convergono in un divenire «muro bianco spumeggiante»; e quella di Alex il trottatore, da cui prende spunto questa performance, in quanto Alex, che pure sa imitare alla perfezione i cavalli, non è mai così tanto cavallo quanto lo è suonando l'armonica a bocca. Alex il trottatore non è in un divenire cavallo quando trotta e nitrisce ma lo è solo quando la sera, nelle bettole e lontano dal maneggio e dalle stalle, suona la sua armonica a bocca, perché lo fa con quella passione, con quell'abbandono che riconosciamo nella perdizione dell'animale. Perché lo fa con le armoniche e gli acuti strazianti, con quel ferro in bocca come fosse il morso del cavallo che ferisce e fa sanguinare le labbra.

I performer di *Cavallinità* (foto alle pagine 174 e 175) ritratti in queste fotografie sono: Davide Lucchesi (in alto a sinistra e al centro), Genova 2013 e Demetrio Giacomelli, Milano 2014.





Caduta
Marta Roberti

Il 22 settembre 2006 in occasione della notte bianca della ricerca scientifica è stato chiesto a Mauro Folci di pensare ad un progetto, da presentare presso l'Istituto di Fisica Nucleare di Frascati. L'artista ha proposto una performance dal titolo *Caduta*, ispirata al racconto narrato da Platone nel *Teeteto*, dove si parla di Talete di Mileto che, distratto dalla contemplazione del cielo, cade in un pozzo provocando il riso di una servetta di origine tracia, che ne canzona l'attività contemplativa di cose lontane e la distrazione rispetto a ciò che è vicino. Talete, comunemente considerato il primo filosofo occidentale, era soprattutto un fisico, ossia uno studioso della natura, come di norma in quell'epoca, e la sua figura è interessante in quanto coniuga due modalità che nel pensiero contemporaneo si ritrovano in una posizione piuttosto ambigua: se la filosofia e la scienza sono due discipline ben distinte, in realtà osservando le nuove forme di produzione la loro separazione non sussiste. La figura di Talete ripetutamente ritorna in tutta la storia della filosofia occidentale fino alla contemporaneità, come ricorda Hans Blumenberg in *Il riso della donna di Tracia*[1]. Blumenberg rileva la disgiunzione tra teoria e prassi che fa da sfondo a questo aneddoto, e riporta le posizioni dei filosofi che nella storia della filosofia si sono schierati dall'una o dall'altra parte. Secondo Folci questa dicotomia, oggi, nelle forme contemporanee di produzione, decade, non ha più modo di esistere, perché il pensiero strumentale ha assorbito pienamente quello speculativo. Rifarsi alla figura di Talete è una maniera per Folci di continuare ad indagare le questioni che predilige: in questo caso la caduta e il riso sono due elementi concettuali ancora una volta riconducibili all'invariante della natura umana e alle sue forme storicamente determinate. Il riso è una caratteristica propriamente umana, un animale o un burattino ci fanno sorridere se li assimiliamo più o meno consciamente ad un essere umano, inoltre è difficile pensare a animali che cadono o inciampano. Il progetto iniziale prevedeva che uno degli scienziati tra coloro che dovevano esporre pubblicamente il proprio discorso inciampasse e cadesse, ma nessuno degli studiosi ha accettato di stare al gioco; l'idea originaria è stata dunque rielaborata chiedendo a delle comparse di eseguire delle cadute improvvise in luoghi chiave dell'Istituto. Ogni caduta ha provocato stupore e riso; e l'intenzione del progetto consisteva in parte proprio nell'indagare tale fenomeno, dichiarato «censorio» dalle analisi di Henry Bergson[2], che da filosofo ha studiato questo atteggiamento umano,

[1] Cfr. Hans Blumenberg, *Il riso della donna di Tracia*, il Mulino, Bologna 1988.
[2] Cfr. Henry Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, SE, Milano 2002.

il riso, giungendo alla conclusione che esso sgorga come una censura rispetto ad atteggiamenti da correggere, perché contrari allo *slancio vitale* con cui identifica la vita stessa. Secondo Bergson noi rideremmo di fronte a posture e atteggiamenti del corpo che rivelano una sorta di meccanicità, come se chi li compie non fosse una persona ma una cosa: gli atteggiamenti meccanici e ripetitivi soffocherebbero lo slancio vitale che ha nella fluidità e nella grazia la sua espressione più autentica. Il riso per Bergson ha lo stesso valore punitivo di una bastonata, è un meccanismo pedagogico di selezione nella specie umana: se rido quando cadi, allora cercherai di non cadere più, fino, paradossalmente, ad un ipotetico stadio umano in cui non si cadrà mai. Bergson inoltre, sostiene che con il riso il fenomeno dell'empatia si congela: una persona che provoca una risata perderebbe l'empatia da parte di chi di lui ride, ma al contempo si verrebbe a creare una complicità tra i derisori. C'è qualcos'altro invece, secondo l'artista, che è, al contrario, un vero e proprio riconoscimento umano che s'innesca con ciò che provoca il riso, come una caduta. Il riso della serva non è solo di censura, è piuttosto un sorriso empatico e di riconoscimento dell'umanità del filosofo che per quanto osservi il cielo e si allontani dalla terra, dalla terra viene poi richiamato, cadendo. Talete è sospeso tra un'aspirazione celeste ed un ancoraggio terreno e provoca il riso della servetta che riconosce nella sua caduta non solo l'umanità di Talete, ma la stessa condizione umana. La grazia è implicita negli animali, armoniosamente inseriti nel loro *ambiente* a differenza delle persone che, invece, vivono nel *mondo*, e di cadere accade solo all'animale umano, e ciò provoca il riso, e in questo senso esso esprime un riconoscimento specie specifico.

Secondo Folci, Bergson descriverebbe con l'idea di un blocco dell'empatia un sintomo di una situazione limite in cui il linguaggio gira a vuoto: il riconoscimento tra persone può non avvenire, come per esempio nel caso di un gerarca nazista che di fronte all'ebreo che non riconosce come umano, dice: «Sei un oggetto: posso ridere di te e anche bruciarti». Il riconoscimento di cui siamo naturalmente dotati in certi casi non avviene poiché è censurato dal linguaggio: il gerarca per poter bruciare un ebreo deve dirsi che è un oggetto e non un uomo. Ciò che è mancato è la possibilità della vittima di poter esercitare una doppia negazione che il linguaggio libero permette, e cioè dire: «No, non è vero che io non sono un uomo».

Testo pubblicato in Marta Roberti, *Lavorare parlando. parlare lavorando. Il linguaggio messo al lavoro nelle opere di Mauro Folci*, Premio Terna, Roma 2010, pp. 52-53.

Note alle immagini

Pagine 177 e 178. *Caduta*, momenti dell'azione nel corso di un convegno di scienziati.

L'esausto
2007

L'esausto, l'asino e il nichilismo.
Marta Roberti

Durante un incontro presentato nell'ambito delle conferenze sulla metropoli presso la Facoltà di Architettura di Roma Tre, Folci ha proposto una performance: *L'esausto* (foto alle pagine 181, 183, 184 e 186), in cui un professore di architettura, Francesco Ghio, è stato chiamato a drammatizzare una figura esausta, che ha esaurito il linguaggio, e che di fronte al pubblico, con un microfono in mano ed una carta dell'Europa disposta sulla scrivania, con un asinello morto sdraiato su di essa, non riesce a prendere parola, annaspa, riprova a prendere parola, ma non conclude frase alcuna. L'«Io parlo» è trattenuto, l'esausto non riesce più nemmeno a possibilizzare e non possiede più voce articolabile. Dopo numerosi tentativi di proferire un discorso al pubblico attonito, improvvisamente dei bambini entrano da una porta laterale e lo picchiano con veemenza, gridando:

> Meno ottimo. No. Niente ottimo. Ottimo peggio. No. Non ottimo peggio. Niente non ottimo peggio. Meno ottimo peggio. No. Minimo. Minimo ottimo peggio. Minimo che non può essere mai niente. Che non può essere al niente portato. Che non può essere dal niente annientato. Inannientabile minimo. Dire questo ottimo pessimo. Con parole che mimano dire minimo ottimo peggio..... Lacune per quando parole andate[1].

L'operazione di Folci sul tema dell'esausto è rivisitata in questa performance per la seconda volta, essendo stata proposta una prima volta, senza performance, presso la Galleria Change&Partners a Roma, nel 2006. Durante questa mostra l'artista ha proposto un'istallazione costituita da un grosso tavolo di legno con un vetro trasparente come piano superiore, dal quale scorgere una sorta di presepio dove un asino morto d'argilla è ancora una volta sdraiato su un'Europa verde con montagne d'argilla. Al muro adiacente il tavolo era sospeso un arazzo raffigurante l'ingrandimento dell'ultimo frame del film *Au hazard Baltazar*, di Robert Bresson. La figura dell'asino è, in questo lavoro su l'esausto, reiterata in ognuna delle due esecuzioni dell'*Esausto*, il cui titolo ci prepara alla fruizione dell'opera spostandoci sul piano concettuale dell'esaurimento che nell'asino assume sempre la forma della morte. La morte è il passaggio inesorabile dell'io che si trasforma per divenire ciò che prima era ancora troppo grande per poter essere sfidato: ma l'asino, una volta deposte le sue virtù cristiane di

[1] Samuel Beckett, *Peggio tutta*, in Id., *In nessun modo ancora*, Einaudi, Torino 2008, p. 79, capoverso 62.

sopportazione e umile accettazione del dolore, è la figura penultima. La morte nei pensatori e negli artisti come Folci, sulla scia del pensiero nietzscheano, non è ritorno all'inorganico ma prospettiva di trasformazione e trasmutazione dei valori di cui l'asino si fa carico. E l'asino deve inesorabilmente morire per poter divenire fanciullo e assumere il caso come divinità e capacità di dire sì alla vita, un sì che può desiderare sempre ancora altre volte lo stesso, per caso. In questo teatro proposto da Folci i personaggi dell'asino e dell'architetto non sono casuali. L'asino è un simbolo che da sempre ha una valenza piuttosto ambigua, nella tradizione cristiana da una parte viene demonizzato e dall'altra divinizzato, i suoi particolari zoccoli e il suo carattere terreno lo hanno confinato nella zona del maligno, ma al contempo le sue doti cristiane di sopportazione del lavoro e della fatica hanno spinto la sua immagine in un simbolismo più prossimo al divino. L'asinello di Bresson riproduce pienamente questa duplice valenza: da un'infanzia felice fino alla vera e propria venerazione, finisce per essere sfruttato fino all'esaurimento, per poi morire in una valle, accolto da un gregge di pecore, ucciso per errore da un proiettile di una guardia di frontiera sparato contro dei contrabbandieri. Anche l'asinello di Nietzsche nello *Zarathustra* ricalca la simbologia del cristianesimo, ma l'asino del filosofo è il nichilismo, il sapere dire solo sì (I-A) facendosi carico dei fardelli più pesanti. Il sì dell'asino deve trasmutarsi nel sì dionisiaco, perché il sì dell'asino è un falso sì che non sa dire di no. L'azione combina la figura dell'asino con quella dell'architetto allibito davanti alla desolata carta geografica dell'Europa centro-orientale, attraversata solo da un asino morto. L'architetto, l'autore di edifici sia materiali che concettuali, è la constatazione del fallimento di un pensiero modernista naufragato nel nichilismo occidentale: viene assalito da un branco di bambini, che da una parte ci richiamano al fanciullo nietzscheano, figura chiave per il superamento del nichilismo reattivo, ma la loro aggressività al contempo fa riferimento alla figura del pagliaccio nel prologo dello *Zarathustra*, dove si racconta del funambolo che viene da lui assalito mentre tentava di camminare su un filo posto tra due torri, perdendo così l'equilibrio e schiantandosi al suolo. Ma sia l'asino che l'architetto sono figure che Folci ci ha presentato denotandole con il titolo di esausto, e per questo la ruota del senso di questo lavoro si svincola dall'univocità dell'interpretazione verso altre direzioni possibili, e a dire il vero la mia scrittura sta solo proponendo una decifrazione possibile di un'opera che, per natura concettuale, coinvolge l'osservatore in molteplici direzioni che i segni, i materiali, le figure, i simboli e i concetti della performance e dell'installazione evocano. L'opera di Folci si ispira deliberatamente al testo *L'esausto* di Deleuze su Beckett, in cui il filosofo ha individuato la figura limite che si ostina ad esaurire il possibile e, attraverso ciò, riesce a creare un'immagine, «giusto un'immagine» direbbe Godard. Il tema dell'esaurimento (esaustività) nelle opere di Beckett, ci dice Deleuze, «si accompagna ad un certo esaurimento fisiologico»[2]. L'esausto ha una natura diversa dallo stanco, ha rinunciato a qualsiasi preferenza; lo

[2] Gilles Deleuze, *L'esausto*, Cronopio, Napoli 1999, p. 7.

stanco possiede ancora la forza di sdraiarsi e dormire, seguire uno scopo, l'esausto ha esaurito il possibile e non si lascia sdraiare; l'esausto se ne rimane seduto: «Le due mani e la testa fanno un mucchietto»[3]. Non è che l'esausto non faccia nulla, al contrario deve occuparsi di molte cose inutili e della loro segmentazione nello spazio e nel tempo. I gesti dell'esausto non derivano dal bisogno, da un significato particolare o da uno scopo, nell'esausto vi è un esaurimento del possibile attraverso tabelle e programmi privi di senso. «Quel che conta per lui è in che ordine fare quel che deve fare, e secondo quali combinazioni fare due cose contemporaneamente, quando fosse necessario, per nulla»[4]. Nella figura proposta da Folci l'esausto non riesce nemmeno a cominciare, non è abbastanza sicuro se vuole cominciare, o forse ha troppe tabelle e programmi dei quali, proprio nell'atto di prendere parola, percepisce il non senso. *L'esausto* di Folci è anche *disorientato*; il disorientamento e la neotenia sono caratteri specie specifici dell'essere umano, che è essenzialmente abituato a non contrarre abitudini durature vivendo in un mondo che non è un ambiente, come lo è la nicchia ecologica di un animale che prolunga il suo corpo, come una protesi. L'animale umano versa piuttosto in uno stato di insicurezza persistente. Le comunità tradizionali tendevano a ridurre tale condizione e nel loro interno si conseguiva un riparo dalle minacce del mondo esterno. Carattere peculiare dell'animale umano è quello di non abitare in un ambiente ma di doverselo sempre di nuovo costruire, perché non possiede degli istinti specializzati particolari, grazie ai quali destreggiarsi con l'eleganza degli altri animali. Noi siamo in uno stato di persistente disorientamento. Ma la svolta interessante del pensiero di Virno e dell'opera di Mauro Folci è la lettura di queste condizioni specie specifiche nella contemporaneità: la capacità di reagire sollecitamente, ossia l'abitudine a non contrarre abitudini di lunga durata è guardata come il talento professionale che davvero conta nell'epoca postfordista, dove il termine flessibilità si reitera quotidianamente, nelle chiacchiere al bar e nei dibattiti politici. Se la sovrabbondanza di sollecitazioni era sempre stata una condizione da risanare che trovava nelle consuetudini, ripetute di generazione in generazione, un efficace emendamento ad uno stato originario precario, oggi invece la precarietà, sostiene Virno, è «il positivo terreno di coltura dell'attuale processo lavorativo»[5]. Oggi si ribalta lo schema tipico secondo il quale le società tradizionali sono sconvolte dalle innovazioni nelle loro consuetudini ripetitive. Oggi le innovazioni intervengono su un non fondamento, non sradicano nulla. Non vi è nulla di familiare da cui verremmo spaesati. L'innovazione si innesta su uno stato di permanente rinnovo. E la flessibilità conseguente a tale spaesamento continuo è ciò che viene messo al lavoro. È fuori dal lavoro, mentre restiamo in attesa di un impiego, che acquisiamo il corredo che il lavoro ci richiede. Allora il capita-

[3] Samuel Beckett, *In lontananza un uccello*, trad. it. di Edda Melon, in Id., *Racconti e Teatro*, Einaudi 1980, pp. 27-28.

[4] Gilles Deleuze, *L'esausto*, cit., p. 13.

[5] Paolo Virno, *Diagrammi storico-naturali. Movimento new-global e invariante biologico*, «Forme di vita», *La natura umana*, gennaio 2004, p. 111.

lismo postfordista mette al lavoro la stessa socialità, quella che in un ambiente produttivo precedente era considerata tempo libero e che era distinta dal lavoro. Una volta da una parte c'era il lavoro ripetitivo e dall'altra la mutevolezza della vita metropolitana con i suoi choc, ora invece il nichilismo «entra in produzione, è *messo al lavoro*. Solo colui che è pratico delle mutevolezze delle forme di vita metropolitane sa come comportarsi nelle fabbriche del *just in time*»[6].

Testo pubblicato in Marta Roberti, *Lavorare parlando. parlare lavorando. Il linguaggio messo al lavoro nelle opere di Mauro Folci*, Premio Terna, Roma 2010, pp. 49-51.

[6] Paolo Virno, *Grammatica della moltitudine*, DeriveApprodi, Roma 2002, p. 88.

Fuori tempo massimo
Franco Berardi Bifo

Quella donna Jezebel, quella donna che dice di essere una profetessa, quella donna che con la seduzione insegna ai miei servi a fornicare, e a mangiare cibi sacrificati agli idoli. Le ho dato tempo per pentirsi della sua fornicazione. E non si è pentita (*Apocalisse* 2,20).

Cos'è la fuga. Il contrario della resistenza. Non è abbandono di ciò che abbiamo di caro nelle mani del nemico, ma al contrario è abbandono del nemico per salvare qualcosa di quel che ci è caro.

Cosa fai quando ti rendi conto del fatto che non c'è più niente da fare?

Questa domanda domina la coscienza etica del nostro tempo.

Nella coscienza d'Europa non v'è più nulla di etico, l'Europa è morta nell'anima: gli europei sono morti nell'anima. Dopo cinquecento anni di violenza, di sfruttamento sistematico, di rapina e di umiliazione, ora gli europei meritano soltanto di scomparire, e stanno scomparendo. Ma non senza far tutto il male che possono, e forse questo male è il male definitivo, il male che cancella.

Quando ero europeista, fino a pochi giorni fa, pensavo (idiota) che fosse possibile trasformare il luogo in cui si raccolgono i lupi in faro della civiltà futura. Miracoli che non si verificano: i lupi sono ora una popolazione depressa e senescente, una popolazione di vecchi (molti vecchi) tatuati con gli orecchini e di giovani (pochi giovani) incapaci di vivere.

Crepino, stanno crepando, creperanno. Ma nell'agonia non smettono di essere cattivi, schifosi e cattivi.

La coscienza etica agisce ora soltanto al negativo, solo quando proviamo il disagio di essere in compagnia dei nostri simili, quando avvertiamo la colpa di non essere là dove vorremmo e dovremmo essere, di non fare ciò che vorremmo e dovremmo fare.

Ma dove essere, e che fare? Aiutare qualcuno a fuggire, sia pure uno soltanto, aiutare qualcuno a scampare la morte per acqua, sia pure uno soltanto.

Auschwitz è in costruzione lungo le coste che vanno tutt'attorno al bacino mediterraneo: campi di concentramento sul territorio turco libico egiziano, pagati coi soldi degli europei, perché essi non amano ospitare luoghi di detenzione e tortura sotto le loro villette a schiera, e preferiscono sborsare qualche miliardo a bande di criminali schiavisti della dirimpettaia dilaniata Libia, oppure a quell'alleato turco che incarcera migliaia di universitari giornalisti studenti e abitanti della aree a maggioranza curda.

	decessi in Italia nel 2001 dati ISTAT	auto prodotte dalla SATA Fiat di Melfi nel 2001 dati FIOM Basilicata
1 anno	560241,0000	511000,0000
1 giorno	1534,9068	1400,0000
1 ora	63,9544	58,3333
1 minuto	1,0659	0,9722
1 secondo	0,0177	0,0162

Ecco paghiamo somme considerevoli perché ce li tengano lontani dallo sguardo dei nostri bambini. Innocenti frugoletti riccioluti biondi innocenti consumatori iperconnessi all'età di cinque anni. Non lo sanno? Non lo sanno i bambini riccioluti biondi consumatori di Kinder chocolate, non lo sanno che per proteggere loro stiamo annegando migliaia di riccioletti mori come fossero gattini nelle acque salate del Mediterraneo.

Ora l'infamia tracima, trasecola, traspira. Qualcuno propone di perseguire penalmente quegli sciagurati pescatori marinai e medici senza frontiere perché salvano qualche poveraccio che sta affogando, non tutti, non ce la fanno, e molti annegano, ma qualcuno sì, qualcuno lo salvano. In questo modo, sibila l'infame, si favorisce l'immigrazione clandestina. Che crepino che anneghino, scompaiano dalla nostra vista, giacciano in fondo al mare da cui vergine nacque Venere e fea quell'isole feconde col suo primo sorriso onde non tacque.

Gli infami pontificano proliferano, non si arrestano davanti a nulla. Arrestano, se possono, arrestano uno sventurato che è riuscito a superare le acque e brancola sporco nelle strade del centro cittadino rovinando il decoro urbano.

Quanta tristezza stringeva il cuore delle mamme polacche quando portavano a scuola il pargoletto. Quanta tristezza passare davanti a quel muro mentre la ciminiera emetteva un fumo grigio che odorava di carne ebrea, che tristezza stringeva il cuore delle mamme polacche quando il pargoletto chiedeva cosa c'è dietro questo muro? Saperlo, non saperlo... non lo sapeva la mamma polacca e strattonava il pargoletto biondo polacco, e lo portava a scuola, non guardare non guardare. Non si sapeva, allora.

Non ti dicevano cosa ci fosse dietro quel muro, né si voleva sapere. Soldati vestiti con divise color ferro venivano la mattina presto a prendere la famigliola della porta accanto e li portavano via mestamente in fila nella nebbia poi su camion e su treni.

Non sapevamo, non ci avevano detto che milioni di donne e di uomini e di vecchi e anche di bambini andavano ad Auschwitz. Chi conosceva il nome di quel villaggio e di tutti quegli altri come Buchenwald Mathausen e triste lista che non sapevamo?

Ora sappiamo, ora la mamma polacca e la mamma lombarda vedono in televisione ogni sera barche sprofondare e corpi arrampicarsi e l'orrore l'orrore. Ma cambia canale che stia lontano l'orrore, lontano da casa mia che già debbo pensare all'orrore intimo, all'orrore della fabbrica e dell'umiliazione di ogni giorno e del salario che si fa ogni mese più stretto, e del cancro che alligna nel mio petto.

Che Erdogan ci protegga.

Ah, non te ne eri accorto che gli europei stanno ricostruendo Auschwitz?

Come vuoi altrimenti chiamarlo questo proliferare di luoghi di internamento, questo freddo nella notte alla frontiera tra la Serbia e l'Ungheria, questi rasoi inseriti nel filo spinato, queste innumerevoli migliaia di morti annegati?

Perché lo fanno? Forse perché non sanno fare altro, non gli viene in mente altro, o forse perché qualsiasi cosa facciano alla fine quel che viene fuori è questo: un campo di sterminio per coloro che ci fanno paura, cioè tutti.

Che si fa quando non c'è più niente da fare? Vacanza.

«*Don't go gently into that good night*» suggerisce il poeta mentre l'oscurità si avvicina. Non accettare senza ribellarti, non essere remissivo, ribellati.

Ci siamo ribellati ma la via d'uscita non la abbiamo trovata, e ora che l'asma mi impedisce di mettere in mare una barca per andare a traghettare il nemico, quel che resta non è che questo. Aspettare che la tempesta, ormai in corso, trascini via quel che resta della città bianca.

E nell'attesa la sola ribellione, la ribellione più invincibile di tutte è proprio quella del ritrarsi, del coltivare spazi invisibili di estraneità, aiutare i sabotatori a sabotare, portare valigie, depositare bombole a gas nelle cantine, minare le fondamenta, respirare lentamente, aspettare.

L'esaurimento è il tema intorno al quale Mauro Folci lavora da tempo.

Un esaurirsi di quell'energia che un tempo proveniva dalla volontà è conseguenza della manifesta impotenza della volontà.

Non è forse l'impotenza il tema dominante (e innominabile) dell'epoca che segue a Obama?

Quell'uomo si presentò dicendo tre paroline che parevano banali e non lo erano: *Yes we can*.

Era proprio quello che gli americani volevano sentirsi dire. Siamo potenti, possiamo.

Otto anni dopo lo vediamo bene che Obama non ha potuto nulla. Non ha potuto chiudere Guantanamo, non ha potuto vincere la guerra in Afghanistan che divampa più violenta e perduta che mai, non ha potuto terminare la guerra in Iraq che si è trasformata in un inferno di terrore moltiplicando guerre diverse intrecciate fra loro. Non ha potuto mettere sotto controllo la follia finanziaria e non ha potuto rovesciare la tendenza verso l'acutizzarsi estremo delle diseguaglianze. Non ha potuto fare una vera riforma sanitaria, e in ogni caso quella riforma a metà è stata cancellata dalla nuova amministrazione. E la vittoria di Trump è lo scatenamento dell'impotenza della razza bianca declinante ma non per questo meno aggressiva anzi più aggressiva che mai.

L'impotenza politica della volontà è la lezione che dobbiamo trarre dalla storia del primo quindicennio del secolo, ma questa non è che lo specchio dell'impotenza psichica sessuale e affettiva del suprematismo supremachista della razza bianca declinante, mentre si delinea all'orizzonte la resa dei conti di cinque secoli di colonialismo.

In un articolo uscito su *The American Interest* nel giugno del 2016 Zbigniew Brzezinski, uno dei cervelli dell'establishment nordamericano, che fu segretario di stato per l'amministrazione Carter, descrive il panorama dei prossimi anni secondo uno schema allarmante: Daesh potrebbe essere solo il primo segnale di una sollevazione di lungo periodo a carattere di volta in volta terrorista, nazionalista, fondamentalista e fascista: l'inizio di una sorta di guerra civile planetaria. I popoli devastati dalla violenza del colonialismo stanno avviando una rivolta demente contro la supremazia bianca. E la supremazia bianca, declinante e impotente, reagisce rinserrandosi nella sua fortezza e sviluppando la potenza della macchina astratta, sempre più distaccata dal corpo. La potenza

della tecnica prende il posto della potenza della volontà, e la protesi tecnica sostituisce la corporeità impotente e la società incapace di solidarietà.

Da *Lavoro morto* (1975-2001) a *L'esausto* (2006) Folci ha ricostruito i passaggi dello svuotamento dell'energia. Con *Vacanze* propone un metodo che possiamo definire cinico però nel senso del cinismo antico di cui parla Foucault nel suo corso al Collège de France del 1984, pubblicato col titolo *Le courage de la verité*.

> Pour être *avgelos*, pour être l'ange, pour exercer cette fonction angélique, pour exercer cette fonction catascopique d'espion et d'éclaireur il faut bien qu'il soit libre de toute attache. Le mode de vie est donc condition de possibilité pour l'exercise de cette parresia.

In questo senso foucaultiano *Vacanze* è un dispositivo inteso a disattivare il rapporto mortifero implicito nella dominazione capitalistica (il capitalismo è morto, ma noi viviamo dentro il suo cadavere perché siamo impotenti a trovare la via d'uscita, a immaginarla, a costruirla) e quindi si pone nella condizione della inoperosità, della destituzione attiva.

Chiamiamo cinismo la coscienza inattiva di chi è arrivato fuori tempo massimo: il punto di arrivo della modernità agonizzante, dopo il secolo delle rivoluzioni fallite.

La coscienza senza speranza ma non complice.

Note alle immagini

Pagina 190. *Lavoro Morto*, 2001-2002.

È il primo della trilogia dedicata al lavoro di fabbrica con riferimento specifico alla Fiat-Sata di Melfi, modello avanzato del sistema *just in time*. Segue nel 2003 *L'ameno appena in tempo* (vedi scheda dedicata, p. 43) e sempre nel 2003 *Chiacchiera*, performance eseguita in un bar di San Lorenzo a Roma (vedi scheda dedicata, p. 50).

Pagina 191 (a sinistra). *Antonio Caronia, filosofo canino*.

Conferenza/performance in occasione di *Logic Line*, convegno dedicato ad Antonio Caronia (Milano, Brera 5-6 giugno 2015).

«Antonio Caronia era sdentato e sputava. Tanto più era preso dal ragionamento tanto più sputava e sebbene gli incisivi e i canini fossero andati ringhiava e mordeva ai poteri e agli impostori che era una bellezza di rarità. Un cane, un rompicoglioni di *kynicòs*, un autentico cane intellettuale e artista con la facoltà di un linguaggio persuasivo e ricco con cui traduceva realtà parallele: un autentico traditore, un falsario di monete.

Antonio è un autentico cinico moderno, un Diogene canino, un grande falsificatore di monete con le virtù del dubbio e la familiarità con l'*epochè* scettica, in conflitto permanente con il cinismo imperante di questi tempi che tutti noi ben conosciamo» (tratto dal testo della conferenza-performance Antonio Caronia, filosofo canino).

Pagina 191 (a destra). *Esodo*, foto di scena video, 2011 (vedi testo di Felice Cimatti, pp. 135-142, e scheda dedicata, p. 143).

Pagina 192. *Il pollo*, 2015, esposto nella mostra *Parakharattein to nomisma* allo Space 4235 di Genova.

A sinistra il Diogene di Gian Giacomo Caraglio (1527), a destra quello di Ugo da Carpi (1526-27). Quest'ultima opera è menzionata dal Vasari come il capolavoro del Carpi e fu molto nota per tutto il Cinquecento. Probabilmente la copia dall'originale del Parmigianino è quella del Caraglio.

Il soggetto delle due opere è pressoché identico: è Diogene nella postura di un Poseidone con il mantello rigonfio dal vento, uno strano uccello senza piume sul fondo e in primo piano dei libri, due aperti e altri che fungono da leggio o da supporto. C'è invece una differenza sostanziale che emerge osservando il libro aperto tenuto fermo dal bastone di Diogene: nella stampa del Carpi si intravede un testo scritto, presumibilmente di filosofia; in quella del Caraglio la figura geometrica di un dodecaedro che poco ha a che fare con il filosofo cinico, il quale, si sa, non amava la matematica, la geometria e le scienze in generale. Probabilmente il Caraglio rappresenta un altro Diogene, un fisico e alchimista che visse un secolo prima del filosofo canino: ed è plausibile che sia così, se è vero che il Parmigianino, così scrive il Vasari, ad un certo punto abbandonò la pittura per dedicarsi all'arte dell'alchimia. Non solo, per alcuni il dodecaedro è quello di Platone, cioè la figurazione del cosmo che contiene in sé le altre figure geometriche che rappresentano i quattro elementi, terra fuoco aria acqua. Nel Rinascimento c'era sicuramente un po' di confusione sulla figura di Diogene il cane, ma era anche in atto una polemica che vedeva la classica contrapposizione Platone/Diogene rivitalizzata con i primi segnali di crisi dell'egemonia neoplatonica (cfr. Francesca Cortesi Bosco, *Il diogene del Parmigianino. Alchemia e geometria*. http://matematica.unibocconi.it/articoli/il-diogene-del-parmigianino-alchimia-e-geometria). Questo si deduce chiaramente dal surreale uccello spennato che appare identico nelle due stampe. Alcuni interpretavano questa immagine come una parodia volta a denigrare la figura di Diogene, con riferimento alla nudità e alla forma di vita essenziale, da lui sostenuta, simile a quella degli animali: avremmo quindi un buffo Diogene visto come un pollo spennato. Altri, più giustamente, basandosi sull'opera di Diogene Laerzio, consideravano la stampa del Carpi una esaltazione delle virtù del filosofo cinico nei confronti di Platone. Laerzio infatti racconta

l'aneddoto per cui Platone, dissertando con i suoi allievi sull'essenza ultima degli uomini, giunse a definire l'uomo un «animale sprovvisto di piume». Erano tutti concordi con questa definizione tranne Diogene, che, uscito dall'Accademia, tornò poco dopo con in mano un gallo spennato e dichiarò: «Questo è l'uomo di Platone» (Diogene Laerzio, *Vite e dottrine dei più celebri filosofi*, Bompiani, Milano 2005, p. 647 [40]).

Da questa immagine-concetto di animale *bipede implume*, in contrapposizione all'immagine caricaturale di uccello spennato nell'interpretazione performativa di Diogene, si dipana la riflessione che vorrei proporvi a proposito dei poteri del e sul *bíos*, poiché appare chiaro che una cosa è dire implume, altra cosa dire spennato: il termine *implume* si riferisce a una qualità naturale di alcune specie animali, mentre *spennato* indica ciò che rimane di un corpo animale che si presume naturalmente piumato. Tradendo il senso dell'aneddoto che coglie piuttosto due diversi approcci alla filosofia, uno analitico e l'altro empirico, le due figure dell'uomo implume e dell'uomo spennato sono qui ricondotte dentro la dialettica tra il *bíos* e la *zōē* e perciò dentro il dispositivo politico dell'esclusione inclusiva che caratterizza la storia dell'Occidente (cfr. Giorgio Agamben, *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza 2014).

Pagina 193 (in alto). *Dell'Azione negatrice*, performance eseguita in occasione di *Per una lezione di meno*, rassegna di letture performative a cura di Rachele Palma, Dipartimento di Culture del progetto, Università IUAV di Venezia, salone di palazzo Ca' Tron, 2017.

Pagina 193 (al centro). *Il ritornello (El estribillo)*, conferenza/performance per *Arquitecturas Colectivas*, CCCB Arts Santa Mònica, Barcellona 2014.

Ascolto in cuffia *Guantanamera* e la canticchio al pubblico. «La ripetizione in quanto invariante della natura umana è un dispositivo a cui ricorriamo nei momenti di crisi, in quei casi cioè in cui non sappiamo bene quale comportamento assumere di fronte ad una norma o di fronte ad una crisi esistenziale come è il caso, lo confesso, della mia condizione attuale, per cui la ripetizione diventa la risorsa apotropaica che intrecciata alla propria storia biografica tenta un approdo, un aggancio o un patto di esonero con il mondo. Provo, tento per me e per voi tutti... ripeto».

Le parole di *Guantanamera* sono di una poesia di José Martí contenuta nella raccolta *Versos Sencillos*. Martí è stato un intellettuale, un poeta, uno scrittore e un rivoluzionario cubano che immolò la sua vita alla lotta di liberazione dall'occupazione spagnola e contro l'imperialismo americano. Morì in battaglia nel 1895 a soli 42 anni.

In conversazione con Mauro Folci

Francesca Gallo

Francesca Gallo: La mostra *Vacanze* (Roma, 20 aprile-21 maggio 2017), come buona parte del tuo lavoro degli ultimi venticinque anni, ruota attorno a contenuti politici, per lo più relativi ai temi del lavoro e del rifiuto del lavoro: penso a *Future* (1996), *Sciopero* (2000), *L'ameno appena in tempo* (2003), ma la lista è lunga. Da dove viene questo *engagement*?

Mauro Folci: Viene da lontano, è una storia di formazione all'interno di una famiglia operaia, in un momento storico particolare per i movimenti rivoluzionari e operai di tutto il mondo. Era naturale maturare una coscienza di classe, e il rifiuto del lavoro di fabbrica che si respirava in casa divenne ben presto rifiuto del lavoro in quanto tale.

FG: Quando parli della militanza, ti riferisci agli anni della scuola, all'Istituto d'Arte a Rieti?

MF: Ho iniziato a fare politica da ragazzino. La mia data di riferimento – ne ho poche – è l'11 settembre 1973, il colpo di stato in Cile con la morte di Allende. Organizzammo il primo sciopero degli studenti medi (non delle superiori!). All'epoca non esistevano le assemblee degli studenti nelle scuole medie – immagino non ci siano neanche oggi – tuttavia riuscii a farne una per organizzare la prima manifestazione contro i decreti delegati di Malfatti, se non ricordo male. Questi ci avevano fatto arrabbiare parecchio, perché davano molto potere alle famiglie eludendo le aspettative degli studenti che volevano essere determinanti nelle decisioni sulla scuola, e inasprendo ancor di più il conflitto generazionale così forte e netto in quei tempi.

Avevo 14 anni e già da qualche tempo frequentavo il Collettivo Autonomo Antonio Gramsci. Non c'erano ancora le formazioni politiche extraparlamentari, successivamente, in seguito al processo di differenziazione dei collettivi autonomi, scelsi di aderire a Lotta Continua. I militanti di Lotta Continua erano per lo più giovanissimi, certamente tra i più giovani del movimento, e forse anche per la giovane età ci consideravano «spontaneisti». Questo spontaneismo è stato catastrofico per molti ma per altri è stata la salvezza. Per altri ancora catastrofe e salvezza hanno coinciso. Volevi trovare delle aderenze, delle prossimità ancora calde con la mia giovinezza? Eccone una, netta e chiara: quello *spontaneismo*, che anch'io ho pagato caro in una certa fase della mia vita, diviene rifiuto consapevole di ogni particolarità, di ogni professione, di ogni scuola. C'è voluta una vita di studio e di verifiche – a volte esaltanti e

a volte catastrofiche – per raggiungere un grado accettabile di incompetenza. Quel lontano spontaneismo, che si è trasformato in inoperosità attiva e azione destituente, è la marca che segna tutto il mio lavoro artistico.

FG: Anche l'arte arriva presto, ti iscrivi all'istituto d'arte...

MF: Sono stati anni indimenticabili. Pensa che avevo le chiavi della scuola per restarci anche di notte, quando si dovevano organizzare le manifestazioni, ma anche per stare insieme. Tutto avveniva su un piano unicamente sperimentale, la rivoluzione, le relazioni, il sesso, lo studio, l'arte... i professori erano decisamente con noi, erano giovani pure loro. Franco Franceschini, ricordo ancora il nome, era il direttore... intelligente, colto, coraggioso. E insieme a lui tanti altri. Ti racconto un aneddoto divertente così capisci meglio qual era la

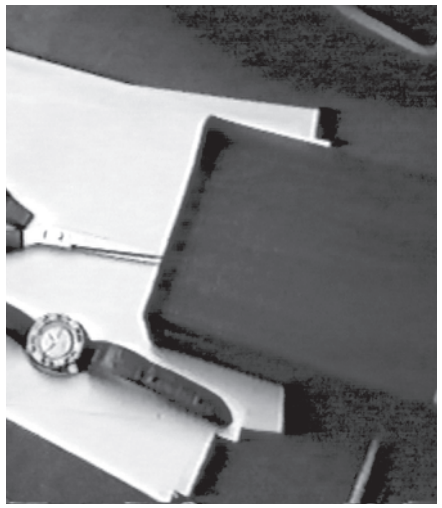
situazione: un giorno picchiai il prete fascista durante l'ora di religione. Aveva superato ogni limite di decenza, un uomo di merda: lo chiusi dentro l'aula e lo picchiai. Quando poi riuscirono ad entrare e Franco mi disse di seguirlo in direzione, chiusa la porta alle spalle, tirò fuori da un mobile bar una bottiglia di prosecco e brindammo allegramente, in compagnia di altri professori, alla performance brillantemente conclusa. Il prete non tornò più in quella scuola.

Dopo la scuola – parlo del periodo del Collettivo autonomo – mangiavo qualcosa a casa e subito scappavo dal «compagno» Franco Federici, detto Fracchia, per seguire le sue «lezioni di comunismo». Questo soprannome era dovuto alla seria balbuzie che lo affliggeva: puoi immaginare Fracchia che spiega balbettando *Che fare?* di Lenin, a un ragazzino di 15 anni? Ma non è divertente?

FG: È un'immagine surreale e ironica, che illumina anche la tua fascinazione per il linguaggio verbale e le sue anomalie: penso a *Concerto transumante per* flatus vocis (2005), oppure a *Ritornello* (2014). A proposito del passato, guardando le foto delle tue azioni con solo uomini di mezza età (*Qual è la parola*, 2014), i fotoromanzi *Motti di spirito* (2016-2017), ma anche *Mal detto* (2017) riconosco un po' di quell'immaginario d'antan, dell'Italia della tua giovinezza.

MF: Beh certe suggestioni se vuoi vengono da lì. Considera che ho sempre frequentato amici più grandi anche di una decina d'anni, alcuni già formati politicamente nel '68 – generazione molto più forte e strutturata della mia – molti altri appartenevano o provenivano alla cultura hippy, che per la mia formazione è importante, forse il lato libertario e meno ortodosso viene da quella cultura. Non so come spiegare... se vedi i film di Alberto Grifi, per esempio *Anna* o *Parco Lambro*, capisci tutto di quel momento: il comunismo e la rivoluzione stavano insieme alla follia, allo scandalo, la militanza politica con la sperimentazione di nuove forme di vita e di arte. Certamente a Rieti c'era anche l'effetto «provincia» dove tutto appare in modo ancor più eclatante e l'eccentrico, il fuori misura, era più diffuso di oggi. Ricordo fin nei dettagli quell'esercito di personaggi tipicamente felliniani che animavano Rieti in quei anni... Lottino vendeva orologi anelli e catene d'oro: apriva la giacca e metteva in mostra la sua merce. Un bell'uomo, tipo Borsalino, elegantissimo, un cappello bianco a falde larghe, le scarpe bianche o nere con punta bianca, il papillon, camminava per il corso spavaldamente, ventre in fuori e piedi a 90 gradi, mani esageratamente in posa con i tanti anelli, forse d'oro massiccio, come le catene che aveva al collo, i braccialetti e i gemelli. Aveva una radiolina e cantava Claudio Villa o antiche canzoni d'amore... E poi c'era Charles Bronson il piattaro, Fecatelli il chirurgo autistico, Piscinetta la prostituta, Paolo-lu-mattu... Un catalogo incredibile di personaggi pazzi che convivevano felicemente con altre pazzie assecondate nell'arte, nella poesia, nel teatro, nella musica, e soprattutto nello stile di vita scandaloso. E forse sì, viene da lì anche il gusto per il travestimento e l'iperbole che è presente nei *Motti di spirito* o in *Peggio tutta* [2009].

FG: L'interesse per la filosofia risale a questa fase? Letture adolescenziali?



MF: Non ho mai studiato filosofia e non so nulla di filosofia... le parole con cui esprimiamo concetti, contrariamente a ciò che si pensa, non vengono, come dire, da dentro. Al contrario le parole vengono in bocca, giungono da fuori e questo fuori, all'epoca della mia giovinezza, era incarnato da amici colti e molto più grandi di me. Importante è stata l'amicizia con Luciano Nobili, un filosofo di rara intelligenza e acutezza, un autentico filosofo cinico. Certamente l'interesse e la passione per la vita e l'arte cinica emersa nei lavori degli ultimi anni, penso a *Smercio di monete false* (2015) oppure a *Caduta* (2006) o ancora a *Chiacchiera* (2004), ha origine da quella profonda e strana amicizia. Luciano ha una grande passione per i maiali, ne colleziona di tutti i tipi, riproduzioni di ogni genere, ha un vero culto per i maiali e quando ho progettato *Qual è la parola*, che è una storia di maiali e di uomini, ho pensato al mio amico.

Ricordo il primo libro letto, dopo «Flash Gordon», dono della sorella maggiore, Loretta, *Lettera a una professoressa* di Don Milani. Mi cambiò letteralmente la vita, riconobbi e presi coscienza della violenza di classe che imperava nella scuola.

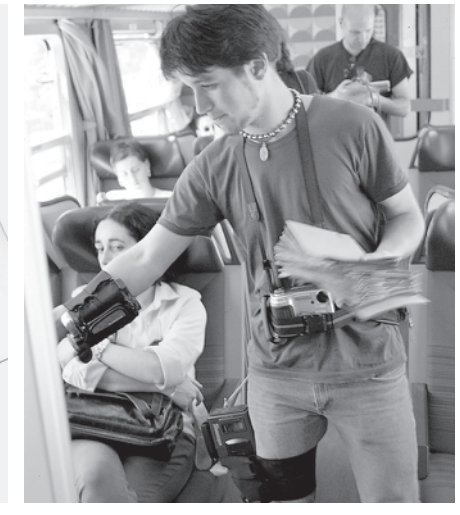
FG: È interessante, e non lo si indovina dalla produzione teorica con cui accompagni i lavori: prima delle letture e dello studio, un esempio concreto di agire cinico?

MF: Come detto l'impegno politico aveva tante sfaccettature, ma corrispondeva sempre ad una forma di vita, ad uno stile di vita che forzava fino a scardinare l'ordine discorsivo... che poi è tema centrale anche nella mostra *Vacanze*. In *Mal detto* c'è la sfrontatezza di chi dice il vero con coraggio contro i poteri e lo sfottò che fa scandalo... perché in società non sta bene.

Il cinismo antico più che una filosofia è stato una forma di vita *altra*, un atteggiamento polemico e critico contro il mondo dei governati e dei governanti, è una vita filosoficamente scandalosa, è una filosofia fatta di carne e di ossa, per dirla con Sloterdijk.

La filosofia cinica è... «prendere la vita con filosofia», pensa a questa espressione che dovrebbe indicare un modello, e che invece usiamo per rimproverare chi magari non si dà abbastanza da fare.

FG: Nei fotoromanzi, nelle conferenze-performance, nei lavori in cui hai usato la ricerca documentaria – *Kadavergehorsam* (2002), *Concerto transumante per* flatus vocis – viene fuori una certa tendenza al racconto, spesso in relazione a vicende della storia più o meno recente, come nel caso di *Nachdichten* (1994) o *Economia di guerra* (1996). Si sa che all'Accademia di L'Aquila hai frequentato le lezioni di Fabio Mauri: pensi che qualcosa della sua «ossessione» per la storia sia ancora attuale? Lo è per te?



MF: L'attenzione per la storia mi viene dalla politica. La rivoluzione è dentro un processo storico, fuori dalla storia non c'è alcuna *azione* innovativa. Poi, per come coniugare la storia, la politica e il linguaggio con l'arte, operazione molto complessa e rischiosa, l'incontro con Fabio Mauri è stato fondamentale. Se pensi alla serie *Linguaggio è guerra* o ai monocromi, o agli schermi con la scritta *Fine*, una qualche discendenza la trovi di certo con le opere che nomini. La relazione fra linguaggio e ideologia e linguaggio e fascismo è presente in tutto il mio lavoro.

FG: Puoi spiegare la centralità della parola nel tuo lavoro?

MF: «I-a, i-a, i-a» è il sì dell'asino nello Zarathustra di Nietzsche, un sì asinino che porta solo all'obbedienza. Al contrario la parola che conta per noi umani, che ci permette semplicemente di parlare e di non soccombere è il no, ossia la possibilità che il linguaggio mi offre di dire le cose come non stanno. Al «tu non sei un uomo» posso rispondere «non è vero che tu non sei un uomo». La negazione è il farmaco del linguaggio, per metà è veleno quando insinua un mancato riconoscimento, per metà è rimedio quando, per mezzo della doppia negazione, rinvia la catastrofe in un tempo a venire. La negazione è il motore della storia e dell'Azione con la A maiuscola e il fatto che ai nostri tempi il potere della negazione sia così indebolito è un sintomo evidente del pervasivo déjà-vu. Un sentimento che sembra confermare ciò che gli apologeti del capitalismo «naturalista» vogliono far credere, ossia che la storia con tutti i suoi conflitti sia giunta a termine (*La fine della storia*, 2017). Ecco, la parola che nega è il termometro che utilizzo per comprendere il grado di alienazione raggiunto, il grado di separazione dalla nostra potenza di agire. La negazione è il differenziale della libertà: se posso negare sono libero. C'è un lavoro del 2008 su questo. È molto semplice: una targa di ottone con la scritta *Non è vero che non*. La potenza è sempre potenza di non, si trova solo la dove c'è mancanza, e questo è un tema che ricorre sempre nelle mie cose, c'è tanto Beckett (*Qual è la parola*, 2014) e tanto Melville (*Lettere morte*, 2010).

FG: Stavamo parlando di cosa ti lega a Fabio Mauri...

MF: Con Fabio Mauri ho avuto un rapporto di amicizia e stima reciproca che non è mai scemata nel lungo periodo. Mi sono anche chiesto come mai visto che Fabio proveniva da una famiglia ricca e borghese, con una storia di formazione completamente diversa dalla mia. Allora invece di cercare altre aderenze ti racconto di una differenza che è altrettanto sostanziale. Una volta ragionando sull'arte e sulla vita in genere, passeggiando dopo cena verso casa sua, a una certo punto Fabio si ferma e mi dice: «Mauro, tu hai un problema. Non hai fede». Mi trovò impreparato e rimasi in silenzio, non c'era un collegamento con il discorso che stavamo facendo. Non risposi subito, presi tempo, e quel tempo sono diventati anni. La fede si può interpretare in tanti modi, ma Fabio parlava proprio di quella religiosa: credeva veramente nell'*altro mondo*. Eccola, l'ho detta la differenza, è radicale e inconciliabile. Però l'ha detta Fabio e questo mi basta: è una roba seria.

Per me non esiste l'*altro mondo* dei religiosi, ma solo un *mondo altro* che possiamo determinare con le nostre azioni nel nostro tempo storico. Ecco, questo è il cinismo, questo è un «materialismo esistenzialista».

FG: La familiarità con la performance come pratica artistica viene dagli anni in accademia?

MF: È una tendenza che avevo già prima dell'accademia e viene dall'agire politico in quel contesto a cui accennavo prima. C'erano gli indiani metropolitani, non ne facevo parte ma le pratiche erano simili: spiazzamento, ironia, deriva, pratiche ciniche anche allora. Poi in accademia ha preso una forma differente, più strutturata all'interno dei linguaggi dell'arte e con aperture significative all'antropologia. Oltre a Fabio, un'altra figura di riferimento in

accademia è stata Tito Spini. Insegnava antropologia, un uomo di cultura sterminata. Aveva studiato a fondo e sul campo la cultura dei Dogon nel Mali, i suoi racconti affascinavano tutti. Ci portò a Cocullo, un paesino dell'Abruzzo, a studiare la *festa dei serpari* che all'epoca non conosceva nessuno: un intreccio interessante di religione cristiana e paganesimo, di madonne e di serpenti, con una potenza performativa e immaginifica pazzesca e che l'avvento del turismo di massa ha completamente cancellato.

FG: In certi lavori vi è una sensibilità per i temi della globalizzazione e della migrazione: *Bile d'Africa* (1994), *Gatekeeper* (1998), *Nove biografie curde* (1999) o *Tutto il resto rosolio* (2001), per fare qualche esempio. Si tratta solo dell'urgenza di tali tematiche nell'ambito degli attuali assetti capitalistici?

MF: Sì, certo, c'è l'urgenza politica e umanitaria, c'è il lavoro fatto con gli amici curdi e con le 47 donne emigrate e profughe che vivono a Roma, e poi ci sono anche frammenti di vita che mi riguardano. Te ne racconto uno capitato in Venezuela: mi trovavo in un paese al confine con la Colombia e ad un certo punto divenni un clandestino. Ero andato con un visto turistico che rinnovavo grazie ad alcuni amici che riuscivano a «corrompere» il capitano di polizia di un piccolo villaggio di montagna, un bonaccione appassionato di combattimenti tra galli, che metteva il timbro di rinnovo sul passaporto e firmava senza tanti problemi. La firma sul passaporto in cambio di una protesi di sperone in resina – si applica ai galli da combattimento – che realizzavo nel laboratorio dentistico dell'amico che mi ospitava. Tutto bene fin quando non si avvicinarono le elezioni politiche, anche lì e già a quei tempi il potere politico si giocava sugli ultimi, sugli emigrati. Le cose cambiarono: il capitano, terrorizzato per l'illecito commesso, mi mandò a Caracas e nel mezzo di una retata di polizia finii agli arresti e poi preso in consegna dal consolato italiano. Non ci pensavo neanche che un uomo bianco, occidentale, di nazionalità italiana potesse essere arrestato per questi motivi. Fu una vera sorpresa.

FG: In quali lavori risuona di più questa esperienza?

MF: Il primo è *Gatekeeper*, che feci alla A.A.M. galleria di Francesco Moschini, in collaborazione con Mara Coccia. Chiusi l'ingresso della galleria, come ho fatto anche al MLAC, con *Effetto kanban* (2002). *Gatekeeper* allude al muro che divide il Messico dagli Stati Uniti ed è costruito con i residuati bellici della prima guerra del Golfo, conflitto a cui ho dedicato diversi lavori, tra cui *Giornale di classe* (1998). Del muro di Tijuana mi colpiva anche il fatto che della guerra non si butta nulla, fino alla fine i residuati rimangono bellici. Ho costruito *Gatekeeper* con residuati bellici raccolti in mezza Italia... formalmente c'è qualcosa che fa pensare al *Muro Occidentale* di Fabio Mauri, qualcuno me lo fece notare. Ma perché no, il senso è lo stesso.

2017

Note alle immagini

Pagina 198 (in alto). *Lettere morte*. Lettere ricevute nell'arco di tempo che va dal 25 aprile al 10 settembre 2009, e mai aperte. È un'opera ispirata al racconto di Hermann Melville *Bartleby lo scrivano*. Tra le ipotesi avanzate dall'avvocato che cerca di spiegare l'esistenza e la morte di Bartleby ce n'è una piuttosto suggestiva, e cioè che egli fosse rimasto traumatizzato lavorando, prima dell'impiego come scrivano dall'avvocato, presso l'Ufficio delle Lettere Morte, cioè l'ufficio dove tornano le lettere mai giunte a destinazione. In questo luogo Bartleby le doveva catalogare per poi mandarle al macero.

Provate a pensare ad una lettera con dentro un anello di fidanzamento... questo anello a testimoniare la passione che nutro per te... amore mio aspettami a primavera ci sposeremo...

Ma questo messaggio per motivi estranei e imprevedibili non è mai arrivato al destinatario... e quelle due vite non si sono mai più incontrate: «Apportatrici di vita, queste lettere rovinano verso la morte. O Bartleby! O umanità!».

Esposta nel 2009 al Neus Kunstforum di Colonia nella mostra personale *Ohn-Machtspiele* a cura di Katja Lambert; nel 2013 a Spoleto Museo Case Romane, nell'ambito della mostra *Viaggiatori sulla flaminia*, a cura di Emanuela de Donno e Franco Troiani. Nel 2015 a Roma presso AuditoriumArte nella mostra *Pigs* curata da Escuela Moderna/Ateneo Libertario.

Pagina 198 (al centro). *Non è vero che non*. È una lastra di ottone con incisa la scritta «non è vero che non». Realizzata nel 2008 in occasione di un seminario in un liceo artistico di L'Aquila. Successivamente, nel 2014, esposto allo Space 4235 di Genova come opera unica dell'omonima mostra personale.

Dal testo di presentazione: «Un giorno Funes, l'uomo dalla memoria prodigiosa, si mise alla prova scrivendo tutto ciò che ricordava del giorno prima con il risultato che gli ci volle un giorno intero, tanto aderente era il ricordo agli istanti di tempo che furono. Funes, ci dice Borges alla fine del racconto, per via della sua memoria sempre in atto non era un uomo felice, non lo era perché incapace di pensare. Pensare, infatti, vuol dire pensare un'impotenza, vuol dire pensare nella mancanza, è nel segno negativo che il pensiero sorge, da una negatività originaria senza la quale non è possibile alcun esercizio cognitivo.»

Pagina 200. *Nachdichten*, 1994. Nasce da una notizia pubblicata in un quotidiano italiano relativa a un suicidio di massa, quello di 140 indios brasiliani della comunità Guarani Kaiowà di Jaguapire di São Domingos, nel Mato Grosso, alla frontiera con il Paraguay. La decisione estrema viene applicata il giorno lunedì 31 gennaio 1994 in seguito alla sentenza emessa dal giudice federale di lasciare la propria terra ai *fazendeiros*.

Nella comunità Kaiowà c'è una escalation di suicidi che non riguarda gli indios che vivono nella foresta (e quindi non hanno rapporti con i bianchi) né quelli più integrati che vivono nelle favelas o frequentano l'università, quanto coloro che intrattengono con i bianchi rapporti sporadici. Il fenomeno è riscontrabile tra gli adolescenti con un'età compresa tra i 10 e i 17 anni, momento di passaggio, di elaborazione del problema dell'identità che si pone ai Guaranì, oltre che da un punto di vista fisiologico, anche rispetto alla scelta di restare o uscire dalla propria tribù e affrontare la comunità.

L'adolescenza è l'età in cui la voce cambia, e la voce presso questi gruppi tribali è sinonimo di anima: la modalità del suicidio mediante impiccagione, asfissia, avvelenamento, concentrata dunque sulla gola, porta a considerare il legame profondo con il fiato, il respiro, l'aria, tema simbolico e archetipo.

In questo lavoro, ricorrendo ad una tecnica performativa, si instaura un legame stringente con il fatto di cronaca perché agisce sulla coincidenza, sulla contemporaneità, dando luogo a una congiuntura temporale che ne amplifica il senso profondamente tragico innestato sulla dimensione collettiva del qui e ora.

Nachdichten (che vuol dire traduzione) è una parola che designa un atteggiamento a cui alludeva Marina Cvetaeva a proposito di Reiner Maria Rilke, modello esaltante, incarnazione della vita spirituale e della poesia nella loro universalità. «E oggi ho voglia che Rilke parli – attraverso di me. Nel linguaggio comune questo si chiama traduzione, com'è più bello in tedesco – *Nachdichten*! Andando sulle orme di un poeta, aprire di nuovo tutta la strada da lui aperta.»

Il pavimento del cortile è occupato da due immagini di animali dislocate in prossimità dell'ingresso, un coccodrillo composto da oggetti vari che ne delimitano il profilo e un uccello nero di gomma che si srotola come un piccolo mandala da viaggio, animali scelti per la caratteristica simbolica di essere reincarnazioni e figure prescelte dagli sciamani.

Una persona situata all'interno della prima figura distribuisce fogli sui quali compare la scritta «oggi si uccidono 140 indios Guarani» mentre nella seconda figura, accanto a una stufa a gas e seduti a una piccola scrivania su cui si trovano un libro di poesie di Rilke (*Elegie duinesi*) e una macchina da scrivere, si avvicendano a distanza di 20 minuti l'uno dall'altro studenti di varie nazionalità che cercano di tradurre nella propria lingua frammenti di poesie.

Tutto si svolge in silenzio, nessuno parla.

Pagina 201. *Raafat Abdou Mohamed Shatta, ringrazia*, 2000.

L'intervento ha origine da un fatto realmente accaduto: Raafat Abdou Mohamed Shatta, trentanovenne egiziano di Porto Said, perde entrambe le gambe in un incidente ferroviario nel tentativo di sottrarsi al controllo del titolo di viaggio. Questo accadde circa due anni prima della performance nel tratto Foligno-Spoleto. Dopo oltre un anno di cure ospedaliere gli scadono i documenti, perde il lavoro e, non potendo continuare le cure, per lenire il dolore comincia a fare uso di eroina, cosa che lo condurrà in carcere per due volte. Il 16 marzo 2000 Raafat finisce la pena ma fuori dal carcere trova un decreto di espulsione che viene immediatamente eseguito.

«L'atto di informazione» ha luogo in due spazi distinti e si svolge nell'arco di una giornata: la mattina sul treno che percorre il tratto ferroviario Foligno-Spoleto e, contemporaneamente, sul treno che percorre lo stesso tragitto ma in senso inverso; nel pomeriggio ad Ararat, uno spazio autogestito dai curdi all'ex mattatoio di Roma, per consultare e visionare la documentazione prodotta.

Cosa accade: il treno percorre circa 30 chilometri e impiega dai 15 ai 20 minuti, il costo del biglietto è di 3000 lire. Tra i vagoni dei treni – coincidenti ma opposti – due performer offrono ai viaggiatori una cartellina contenente un biglietto da visita di Raafat con la scritta «Raafat Abdou Mohamed Shatta – ringrazia» e tre banconote da 1000 lire tenute insieme al biglietto da una graffetta, un breve testo poetico di Francesco Leonetti e una poesia di Vittorio Sereni, *Nel vero anno zero*. L'azione è stata registrata da diverse videocamere, quattro per ogni performer, che le «indossavano» sulla schiena e sul petto, sul braccio e sulla gamba, così da rendere esplicita una incontrollata soggettiva del corpo.

Questa azione è stata realizzata con la partecipazione di Vera Maglioni, Carol Walker, Daniele Zacchi e Valerio Marini, all'epoca studenti del liceo artistico di Roma di via di Ripetta.

Pagina 202. *La mano*, 2012.

Non ora. Non ancora
2014

Un signore dice all'altro: «Lei suona abbastanza male», l'altro risponde «Sì, suono male ma non voglio suonare bene», allora il primo risponde «Ah, se è così allora va tutto bene».

Non c'è un pubblico consapevole ma solo occasionale, può avvenire in un bar davanti al cassiere oppure in un autobus affollato, o ancora in un ufficio pubblico o nella sala d'attesa di un dentista. Ovunque può essere fatta, a patto che sia alla presenza di una terza persona estranea e non di parte.

Non è di facile esecuzione, ha dei tempi molto veloci e una ritmica che deve scorrere liscia come una melodia. È tutto nella normalità, non c'è alcuna enfasi, è la banale quotidianità, è l'indicibile contingenza, due persone si scambiano queste poche parole e finisce lì.

Questa performance è stata presentata per la prima volta a Genova nel 2013 nell'ambito della rassegna *FreeQ La dimensione dell'ascolto*, all'interno di un workshop condotto con Simona Barbera alla Galleria Comunale Villa Croce. In quella occasione, così come nelle altre successive, la performance ebbe un riscontro soddisfacente all'interno di un bar al momento di pagare il conto alla cassa. Il segno del successo fu un labile sorriso apparso sulle labbra del cassiere che, evidentemente, colse il motto di spirito. *Non ora. Non ancora* fu proposto alla Schloss Ringenberg, ad Hamminkeln (Germania) nel 2014 nell'ambito della manifestazione *We've got time*, curata da Stefanie Humbert e Sthefanie Noach. Il testo che segue fu scritto per quella occasione. Per ultimo la performance è stata presentata a Roma all'interno di *Naked Lights*, rassegna di performance curata da Gianni Piacentini e Ludovica Palmieri, al teatro Tordinona nel 2015. Il video è stato girato a Roma nel 2016, contestualmente alle riprese fotografiche del fotoromanzo, in piazza Perin del Vaga e all'interno del bar Due fontane, con la collaborazione di Luca Miti.

Non ora. Non ancora.[1]

Bartleby si patisce. L'incontro con questo minuto, educato e pacifico scrivano è una passione, è un incontro fatale le cui conseguenze non sono in alcun modo prevedibili. Avverto sempre gli studenti in anticipo, a mo' di scommessa,

[1] Testo scritto in occasione della performance *Non ora. Non ancora* per il seminario *We've got time*, a cura di Stefanie Humbert e Stephanie Noach, presso la Schloss Ringenberg, Hamminkeln (Germania) nel 2014. Al convegno si faceva riferimento alla celebre frase *I would prefer not* di Bartleby.

Non ora. Non ancora.
Fotoromanzo Motti di spirito n°0. Con Luca Mili. Foto di Marta Roberti (motto di L.Wittgenstein, Conferenza sull'etica.)

ogni volta che torno sull'esperimento impossibile di Bartleby, che stanno per ricevere in dono una ricca avventura amorosa. È così, ci si innamora di Bartleby al primo incontro, capita a tutti.

È come se la magica espressione *I would prefer not* ricadesse con tutta la sua pregnante inconsistenza sulla carne viva del lettore stesso, così come del resto, ci racconta Melville[2], capita all'avvocato e agli altri scrivani impiegati nell'ufficio legale allorquando si ritrovano inaspettatamente in bocca la strana proposizione di Bartleby. È un virus, indifferente al corpo che lo accoglie, indifferente persino con chi quell'asserzione l'ha coniata, ricade infatti anche su Bartleby che ad un certo punto, sembrerebbe per conseguenza logica, prende coscienza della potenza regressiva dell'enunciato e si rifiuta di proseguire la copiatura delle lettere: «Non lo vede da sé?» risponde Bartleby all'avvocato quando gli chiede conto della decisione di smettere di copiare. Fatto questo passo per lo scrivano non c'è più ritorno, a quel punto categorie come dovere o volere a cui si appella il buon uomo dell'avvocato non significano più nulla, superato il guado per lo scrivano è solo questione di potere, o meglio di potere-non: elimina il «*to*» alla fine di «*I would prefer not (to)*» perché residuale di una qualche volontà e smette di copiare.

Per ottenere indizi interessanti sulla parabola di Bartleby, il castello da espugnare sono due saggi raccolti nel libro *Bartleby la formula della creazione*. Nel primo, *Bartleby o la formula* Deleuze si concentra sull'analisi linguistica dell'apparente a-grammaticalità dell'enunciato, del potere destabilizzante che ha sulla referenzialità del linguaggio in quanto dice e chiama ciò che nega nello stesso movimento: dà a vedere una possibilità (*I would prefer*) ma nel farlo la ritrae (*not*), e la calza con la personalità dello scrivano che diventa l'uomo senza referenze, l'uomo senza qualità, l'uomo senza preferenze: «*I am not particular*»[3]. L'altro saggio, *Bartleby o della contingenza*, è di Agamben, che a partire dalla pagina lasciata in bianco dallo scrivano, un modo per rappresentare la potenza del pensiero che pensa la propria impotenza, ci accompagna per quel processo di *decreazione* che conduce Bartleby nell'esperimento di abitare una pura potenza.

Essere in potenza, è bene precisare che potenza e facoltà sono sinonimi così come lo sono cose quali la memoria o la forza lavoro, vuol dire avere una facoltà anestetizzata, una facoltà matura ma in stato di impotenza. Se dico: non posso camminare, sto dicendo che ho qualche impedimento a farlo, ho la gamba rotta per esempio, ma se dico posso-non camminare vuol dire che ho la facoltà di camminare così come di non camminare. La formula della potenza è: posso-non. È una impotenza. Il modo più perspicace di dire una potenza è impotenza. E questo è Bartleby.

[2] Herman Melville, *Bartleby lo scrivano*, Mondadori, Milano 1992.

[3] Gilles Deleuze, *Bartleby o la formula*, in Id., *Bartleby. La formula della creazione*, Quodlibet, Macerata 1993, p. 18: «Bartleby è l'uomo senza referenze, senza possessi, senza proprietà, senza qualità, senza particolarità: è troppo liscio perché una qualsiasi proprietà possa farvi presa. Senza passato né futuro, è istantaneo. *I prefer not to* è la formula chimica o algebrica di Bartleby, ma si può leggere, rovesciandola, *I am non particular*, non ho esigenze particolari, come il suo indispensabile complemento».

Per capire il livello raggiunto dallo *scriba* è utile paragonarlo con l'altro campione della regressione potente che è Beckett. Tra Beckett e Bartleby c'è una differenza di grado. Beckett si ferma alla *penultimità*[4], esaurisce tutto, esaurisce lo spazio, esaurisce le parole e le voci, esaurisce il soggetto in un percorso serratissimo di decostruzione di ogni linguaggio significante con l'obiettivo di ricondurci in una dimensione prelinguistica, finanche preumana, in quella dimensione cosmica dell'indistinguibile dove tutto torna ad essere possibile. Ciò nonostante, pure in *Film*, che forse è l'opera più radicale che testimonia, quasi come fosse il manifesto poetico/politico, questo processo di smembramento del soggetto e di sradicamento del linguaggio da ogni referente mondano, Beckett esaurisce tutto ma non giunge alla fine, deve fermarsi un attimo prima, giunge alla soglia che separa il penultimo dall'ultimo, giunge nel luogo privilegiato da cui è possibile guadagnare uno sguardo panoramico sulla miseria della condizione umana, ma ancora una volta non giunge alla fine. Non c'è abbandono nel vecchio Buster Keaton, persegue con determinazione il suo progetto di de-soggettivazione e fino all'ultimo leggiamo la volontà di raggiungere il proprio annientamento, si batte con tutte le forze al fine di eliminare ogni immagine/specchio di sé, ogni *immagine/affetto* che riconduca ad un residuo di soggettività, ma appunto c'è ancora una volontà e un progetto a guidare questo processo.

Bartleby è di altra natura, all'inizio prende alla lettera il bislacco enunciato come fosse un precetto ma alla fine lo incarna e così, facendosi gioco della volontà, oltrepassa quel confine indicibile precluso a Beckett, il suo regno è *l'ultimità*. Non c'è determinazione, non c'è volontà nello scrivano, è preso dentro il regresso potente che lui stesso ha innescato e da cui non mostra alcun interesse ad uscire: *si sente al sicuro qualsiasi cosa accada*. Bartleby ha osato tanto perché semplicemente non ha voluto, ed è per questo motivo che Agamben si azzarda nella magistrale distinzione tra la «*potenza absoluta*»[5] di Bartleby che può senza volere e la «potenza ordinata» di Dio che è sì onnipotente ma non ha potuto volere il male.

Bartleby non è annoiato. Altra analogia interessante per specificare il potere senza volere del copista è la noia. La noia è una passione e come sappiamo alle passioni non si comanda, si cade nella noia, come ci dice Heidegger, rimar-

[4] Gilles Deleuze, *Abecedario*, voce *Alcolismo*, DeriveApprodi, Roma 2005.

[5] Giorgio Agamben, *Bartleby o della contingenza*, in Gilles Deleuze, *Bartleby. La formula della creazione*, cit., p. 61: «I teologi medievali distinguevano in Dio una *potentia absoluta*, secondo la quale egli può fare qualunque cosa (anche il male), e una *potentia ordinata*, secondo la quale egli può fare soltanto quello che si accorda con la sua volontà. [...] Così, se è vero che Dio avrebbe potuto mentire, spergiurare, incarnarsi in una donna o in un animale invece che nel figlio, tuttavia egli non ha potuto farlo, né poteva volerlo, e una potenza senza volontà è del tutto ineffettuale, non può mai passare all'atto. Bartleby revoca in questione precisamente questa supremazia della volontà sulla potenza. Se Dio (almeno *de potentia ordinata*) può veramente solo ciò che vuole, Bartleby può soltanto senza volere, può solo *de potentia absoluta*. Ma la sua potenza non è, per questo, ineffettuale, non resta inattuata per un difetto di volontà: al contrario essa eccede da ogni parte la volontà (la propria come quella degli altri)».

cando il «sì» impersonale, perché è nelle prerogative dell'animale umano: non sono io che cado nella noia ma è la specie umana che è naturalmente soggetta a questo stato d'animo. Qui sembrerebbe che la volontà non abbia ragione, si cade e basta, ma la noia è interessante perché è rivelatrice di una potenza che il filosofo tedesco chiama addirittura ultrapotenza e senza la quale non sarebbe possibile alcun pensiero. È ultrapotenza perché nella condizione dell'incantamento e incatenamento, dal tempo che cessa di scorrere e dagli enti che non ci rispondono più, si giunge a quel punto di convergenza dove la massima chiusura al mondo coincide con il tutto aperto del possibile. Al culmine della chiusura c'è l'attimo della decisione ad agire, lì in quel preciso istante possiamo fare esperienza di una potenza che si accinge a passare all'atto. Ecco la differenza con Bartleby, nella noia potente deve intervenire un «ora basta» senza il quale si precipiterebbe nella psicopatologia mancando così la potenza, nello scrivano invece ciò non accade, non c'è nessun culmine, nessun attimo della decisione ad agire e pure nessuna sofferenza psichica. Nella noia profonda si precipita fin quando non interviene la volontà del «basta così», allo scrivano accade il contrario: la potenza rimane potenza-di-non passare all'atto.

È così, possiamo avvicinarci a Bartleby e sentirne le ragioni (è un sentire) ma mai eguagliarlo. Ho tentato varie volte, con *Noia*, con *Esodo*, con *Esausto*, con *Concerto per* flatus vocis, con *Dichiarazione di fallimento* e altre cose ancora, ma rispetto alla potenza disarticolante del *I would prefer not* non sono altro che delle parafrasi. Non si può che lavorare su delle analogie. Se ne colgono un paio, si tengono in tensione fin dove è possibile e poi si accetta ciò che ne viene fuori di differente.

La piccola azione che propongo per questa rassegna, azione che contempla la possibilità di fallire, è un gioco linguistico di Wittgenstein che trovo molto divertente, è un motto di spirito, si trova nella *Conferenza sull'etica* e lo presento leggermente modificato, nel testo c'è un giocatore di tennis qui c'è un musicista: «Un signore dice all'altro: "Lei suona abbastanza male", l'altro risponde "Sì, suono male ma non voglio suonare bene", allora il primo risponde "Ah, se è così allora va tutto bene"»[6].

Le analogie che si colgono con il ritornello di Bartleby sono diverse: *I would prefer not* ha una natura sfuggente, fosca, indeterminata, non ha un senso logico benché non mostri alcuna contraddizione, si è detto che racchiude in uno stesso movimento due fatti contrastanti cioè dice e chiama ciò che nega nello stesso momento, non c'è un prima e un poi, tutto si consuma nello stesso istante e quindi evidentemente non c'è il tempo necessario per organizzare una dialettica tra il preferire e il non preferire. Verrebbe da dire che somigli

[6] Ludwig Wittgenstein, *Conferenza sull'etica*, in *Lezioni e conversazioni*, a cura di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 2005, p. 8: «Supponiamo che io giochi a tennis e che uno di voi mi veda giocare, e dica – in realtà lei gioca abbastanza male –. Supponiamo che io replichi – lo so gioco male ma non voglio giocare meglio –; quell'uno di voi potrebbe allora soltanto dire – Ah, se è così va tutto bene –». Ho preferito usare la figura del musicista a cui lo stesso Wittgenstein aveva pensato e scritto tra i primi appunti di preparazione alla conferenza, da cui si evince che il termine *play* è inteso come suonare e non come giocare.

ad una tautologia per cui non essendoci contraddizione dice sempre il vero. «Mi meraviglio per il cielo comunque sia» ossia «mi meraviglio del mondo»[7] nella logica analitica di Wittgenstein non ha alcun senso, la tautologia è una forma di quel *linguaggio che va in vacanza* e che però dicendo sempre il vero è parte di quella prassi linguistica, vastissima, che non si discute perché manca di logica: Dio è Dio. Non si discute a questi livelli con il linguaggio cristallino, qui non funziona perché siamo nel campo dell'esperienza, dell'etica e dell'estetica e del religioso, siamo nel campo del *ciò che non si può dire meglio tacere*, vale a dire lì dove il linguaggio logico non può arrivare deve ritrarsi e lasciare spazio ad altre forme di linguaggio. Oltre ciò, ricorda il filosofo austriaco, tutte le proposizioni logiche così come l'insieme dei passaggi logici che descrivono l'insieme dei fatti che costituiscono il mondo sono delle tautologie.

I would prefer not è il *linguaggio che va in vacanza*, è *un gioco linguistico*, non appartiene alla polarità vero-falso, la elude completamente, non dice il vero o il bene da preferire, crea una zona di indiscernimento che non è la via di mezzo ma l'essenza a-significante della proposizione stessa. È sempre vera perché non è confutabile. Crea una sorta di sospensione simile per certi versi alla sospensione di giudizio degli antichi scettici i quali all'incertezza del giudizio di valore preferivano praticare l'*epoché*, non rifiutavano né accettavano, così come fa Bartleby a fronte delle richieste dell'avvocato. Eliminato il contraddittorio tra il musicista e l'antipatico interlocutore con una fulminante battuta di spirito si crea una condizione simile allo stato di sospensione del giudizio di valore che dice sempre il vero. Ci sono tre verità nel dialogo tra il musicista e il signore: la prima che è veramente un musicista, la seconda che suona veramente male e la terza che la musica prodotta è veramente come deve essere suonata, non c'è contraddizione perché dice sempre il vero e l'effetto che suscita è di sconcertante sospensione di senso. È la stessa sospensione di cui si parla, con altre parole, a proposito della potenza-di-non come facoltà silente che ha sospeso la possibilità di passare all'atto.

Forse il ritornello del musicista non è propriamente una tautologia, da cui, comunque sia, abbiamo arraffato l'immagine della sospensione e l'ancoraggio con i giochi linguistici, sul piano della prassi, è decisamente un motto di spirito che non si accontenta di sconcertare per mezzo della sospensione ma produce uno scarto, meglio, un ribaltamento repentino dell'ordine discorsivo. Una modalità tra gli infiniti giochi linguistici che può tornarci utile per leggere diversamente la relazione tra la *fallacia* controllata del musicista e quella non controllata di Bartleby. Del resto anche il *I would prefer not*, in un'altra ottica e in un diverso contesto può valere come un motto di spirito.

Virno ha scritto un libro sul *motto di spirito*[8] in cui, virando decisamente sul versante della prassi pubblica rispetto agli psichismi di Freud e seguendo

[7] Ivi, p. 12: per dire cosa intende per valore assoluto o valore etico, Wittgenstein richiama alla mente una sua esperienza, la sua *per eccellenza*: «Credo che il miglior modo di descriverla sia dire che, quando io ho questa esperienza, *mi meraviglio per l'esistenza del mondo*». E ivi, p. 14: «Mi sto meravigliando del cielo *comunque esso sia*. Si potrebbe essere tentati di dire che mi sto meravigliando di una tautologia, e cioè del cielo azzurro o non azzurro che sia, ma allora non ha senso dire di meravigliarsi di una tautologia».

[8] Paolo Virno, *Motto di spirito e azione innovativa*, Bollati Boringhieri, Torino 2005.

Wittgenstein sull'incommensurabilità tra norma e regole applicative, lo rileva come dispositivo linguistico efficace nell'azione innovativa, evidenziandone, nella possibilità di giocare con l'ambivalenza delle norme che informano e regolano le forme di vita, il potere deflagrante dell'ordine costituito.

Il gioco linguistico del musicista che vuole suonare male e dell'interlocutore ficcanaso è un motto di spirito, ma solo a condizione di essere un'azione pubblica, in quanto, per «funzionare» necessita la presenza di una terza persona esterna e non di parte: è un'azione pubblica irripetibile che coglie l'attimo offerto dalla contingenza e ne modifica i rapporti. È *un'azione innovativa* che sfrutta *l'arguzia* del locutore per mostrare in una frazione di tempo come «potrebbe essere se non fosse come è». L'arguzia ludica nel motto di spirito scardina le vecchie norme e ne impone di nuove per mezzo del controsenso e dell'assurdo, per la connessione di immagini e di logiche distanti, per gli slittamenti multipli di senso che illuminano vie traverse alla convenzione narrativa della *doxa*. Il motto di spirito espone la distanza tra il significato e il significante in modo peculiare, «perché – dice Virno – anzitutto, il suo contenuto metalinguistico concorre a eseguire un'azione pubblica: il "secondo livello di enunciazione" ha, qui, un immediato valore performativo. Inoltre, perché il motto è un discorso significante sulla crisi della significanza, dato che sottolinea sfrontatamente l'indipendenza dell'applicazione dalla norma, ovvero la distanza incolmabile tra semantico e semiotico»[9].

La traccia che ci lascia il filosofo sullo iato tra la norma e la sua applicazione è interessante perché ci rivela un legame con la formula di Bartleby nel senso che la norma è una di quelle istituzioni soggette al regresso che insieme alla possibilità di interromperlo caratterizzano il linguaggio verbale e di conseguenza la storia evolutiva dell'animale umano: l'impossibilità d'incontro tra regola e sua applicazione implica prendere una decisione a «troncare il regresso all'infinito cui è condannato ogni tentativo di fondare su una regola ulteriore l'applicazione della regola di volta in volta in questione»[10]. La regressione di Bartleby innestata dal gioco linguistico da lui stesso coniato evidentemente non ha incontrato l'attimo della decisione perché, come è stato detto, la veridizione dell'esperimento di abitare una pura potenza esclude tassativamente ogni atto volontaristico. Ciò che succede nello stato d'eccezione in cui si trova ad operare l'arguzia del motto di spirito è un ripercorrere a ritroso quelle pratiche ricorsive, che sono la base naturale del vivere assieme, fin dove l'attimo della decisione ferma la frana: lì nell'istante in cui avviene l'incontro tra regresso e reazione si situa il gesto innovativo che applica la sua regola alla norma. Il motto di spirito si situa nell'interspazio che separa la norma dalla sua realizzazione dando a vedere la molteplicità dei modi di applicazione della norma stessa[11].

[9] Ivi, p. 42.

[10] Ivi, p. 43.

[11] Ivi, p. 53: «Il motto di spirito dimora nella terra di nessuno che separa una norma dalla sua realizzazione in un caso particolare. Il punto d'onore dell'arguzia sta nel mostrare in quanti modi dissimili si possa applicare la stessa regola. Se si preferisce: nel mostrare che nessuna applicazione concorda con la regola, né del resto la contraddice, dato che tra l'una e l'altra sussiste un divario incolmabile».

Il motto di spirito sbaglia bersaglio, è fallace ma gioca con il suo stesso fallimento e per via di questa arguzia stabilisce un doppio piano di significanza che dà a vedere, in un lampo di tempo, come è e al contempo come potrebbe essere. Non è un lapsus ma la potenza di un gesto inconsulto e felicemente creativo con cui, a volte, riusciamo a districarci dai pasticci che ci combina la contingenza. Per finire, il motto di spirito è una forma di esodo che sfrutta la risorsa dell'arguzia *gioiosa* per uscire da uno stato di crisi – è il caso del musicista – o di un'arguzia impotente per oltrepassare lo stato d'eccezione fin dove spazio e tempo e soggetto semplicemente cessano di essere, e questo è il caso di Bartleby. Una nota (suggerita da Agamben) forse vale la pena aggiungere in chiusura e cioè che il racconto di Melville è del 1853 ed è ambientato nello studio dell'avvocato che si trova a Wall Street, forse questo aggiunge valore alla celebre proposizione «preferirei di no» di presagio e allo stesso tempo di esodo da ciò che nei tempi odierni pare essere la coazione degli stati d'animo e delle generiche facoltà a un automatismo riduzionista che rende abile alla produzione di capitale.

Ecco dunque per tagliar corto, dopo tante chiacchiere su alcune similitudini che abbiamo colto passando per la tautologia, per i giochi linguistici, per il fallimento, per l'esaurimento, per il motto di spirito e infine per l'esodo, non possiamo non prendere atto che nulla è stato aggiunto di significativo che ci permetta di comprendere più dappresso l'anima di Bartebly, tanto meno è stato possibile eguagliare, con altre parole, l'impotenza deflagrante della regola che ha assunto lo scrivano per scardinare, senza volerlo, l'ordine dei fatti.

Dunque non è servito a nulla tutto questo chiacchiericcio intorno alla stramba frase di Bartleby? Direi di no, si sono avanzate ipotesi, si sono ritrovate parole che mancavano e abbandonate delle altre, si sono tracciati dei sentieri di senso e immaginato un linguaggio per raccontare un'altra storia, e «immaginare un linguaggio significa immaginare una nuova forma di vita»[12].

Testo pubblicato in *Pigs*, a cura di Escuela Moderna/Ateneo Libertario, Milieu, Milano 2016, pp. 156-167.

[12] Ludwig Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1999, p. 17, § 19: «È facile immaginare un linguaggio che consista soltanto di informazioni e di ordini dati in combattimento. – O un linguaggio che consista soltanto di domande e di un'espressione per dire sì e no. E innumerevoli altri. – E immaginare un linguaggio significa immaginare una forma di vita».

Peggio tutta
Marta Roberti

Minus. Minus spectatum. Minus spectans. Minus spectatum minusque spectans cum verba adhibeantur quam cum non adhibeantur. Cum aliquo modo quam cum nullo modo. Acies verbis opacata. Umbrae opacatae. Inane opacatum. Opacitas opacata. Omnia ibi sicut cum verba tacent. Sicut cum nullo modo. Tantum omnia opacata. Dum nova fiat lacuna. Denuo nulla verba. Denuo nullo modo. Tum omnia perspicua. Acies perspicua. Omnia quae verba opacaverant (Samuel Beckett, *Peggio tutta*, in Id., *In nessun modo ancora*, Einaudi, Torino 2008, p. 83, capoverso 80; traduzione in latino dall'originale inglese di Giuliano Ranucci).

Folci ama muoversi nomadicamente e sconfinare in diverse discipline tanto da concepire come performance anche un concorso per comici di cui ha ricalcato gli elementi strutturali: l'apertura del bando, la scadenza per l'invio dei progetti, la selezione, la giuria e così via. Nel concorso *Peggio tutta* (2009) i concorrenti, comici, imitatori, cabarettisti, attori e gente comune, sono stati invitati a recitare, con l'espediente dell'imitazione di Papa Ratzinger, un capoverso di una poesia di Beckett, *Peggio tutta*, che l'artista ha appositamente fatto tradurre dall'inglese al latino dal latinista Giuliano Ranucci. La forma di questo concorso ha ricalcato solo in parte la struttura di un normale concorso rivolto a comici e imitatori. Le regole con cui i partecipanti si sono dovuti misurare hanno limitato inequivocabilmente la loro performance, perché negli abituali concorsi per comici non sono previste restrizioni così bizzarre. La pubblicazione del bando di concorso è avvenuta in siti internet disparati appartenenti al mondo dei cabarettisti e dei comici a cui Folci si è rivolto spiegando il senso della sua operazione. C'è stata una risposta entusiasta da parte di alcuni siti internet e anche di alcuni comici professionisti che hanno aiutato l'artista a diffondere il progetto nei canali più appropriati. Il bando è stato appeso nelle bacheche delle scuole per comici, imitatori e attori e distribuito anche come flyer in svariati bar di Roma, oltre che affisso ai muri delle facoltà della Sapienza. Era aperto a tutti, non solo ai professionisti. Ma la stranezza del progetto ha sollecitato la fantasia di un numero ristretto di persone e sono pervenuti solo nove progetti sia da parte di comici improvvisati che di comici professionisti e dilettanti, e la giuria ha quindi deciso unanimamente che tutti i candidati potevano partecipare alla serata finale.

Questo progetto aveva una struttura particolarmente articolata: è difficile definire quale sia l'opera pensando al processo che è stato messo in moto: lo spettacolo alla Sapienza è stato solo il prodotto finale di alcune tappe e di altre componenti funzionali. Penso ai video che sono stati caricati su youtube per poter apparire nel sito internet www.peggiotutta.it attivato per dare visibilità al progetto. Penso al sito stesso, al bando cartaceo e ai flyer. Per l'artista si è trattato

di amalgamare il dispositivo di un concorso vero e proprio con uno artistico concettuale e performativo, e per questo motivo elementi come il bando e i video hanno assunto un ulteriore significato innestandosi in un'operazione artistica determinata. La performance finale è stata messa in scena presso il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea della Sapienza ed è consistita in uno spettacolo di cabaret vero e proprio, dove una presentatrice professionista ha condotto mirabilmente la serata stabilendo l'ordine e la presentazione dei comici imitatori in una scenografia in certo modo straniante, perché confinata in una galleria dove normalmente si espongono opere d'arte. La giuria ha infine decretato come vincitore Iaon Gunn.

La scelta dell'università Sapienza come sede della serata finale del concorso non è stata casuale, ma fa riferimento all'episodio in cui il papa ha rinunciato a parlare in questa università in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico, a causa delle contestazioni di alcuni professori e studenti che percepivano nella presenza del pontefice un'offesa alla laicità dell'istruzione universitaria.

La fisionomia e la voce del Papa con cui la lettura della poesia di Beckett doveva combinarsi ha provocato un cortocircuito tra il determinismo della religione, che offre una protezione dallo spaesamento umano, e l'indeterminatezza sprovvista di rimedio e giustificazione della poesia del poeta irlandese. La figura di Beckett evoca immediatamente l'assurdo e una forma particolare di nichilismo. È il nichilismo il nucleo che ha generato la congiunzione che unisce e al contempo divide lo scrittore irlandese e il papa tedesco. Sempre più spesso il papa si riferisce alla nostra epoca e alla nostra società usando questo termine. Ma a smuovere l'attenzione di Mauro Folci è stata in particolare l'accusa che Ratzinger ha mosso a Nietzsche quando lo ha definito filosofo del male e causa del nichilismo. Solo una lettura superficiale e mistificante può ridurre l'opera di Nietzsche a questo significato. Il filosofo tedesco più che causa del nichilismo si può dire un attento analista della genealogia di questo fenomeno. Nietzsche è stato un paziente, un diagnostico e un terapeuta della perdita dei valori: ci ha indicato nello sprofondamento nichilista dello Zarathustra la radice della sua trasfigurazione nel fanciullo, o nel super-uomo, che è lo stesso, perché sono figure che dicono di sì alla vita. Nietzsche ritiene che il primo segnale della svolta del pensiero greco dalla sua originaria aderenza alla vita, e alla sua integrale accettazione, sia rinvenibile nel messaggio socratico che esorta alla cura dell'anima individuale, provocando così una disistima rispetto ad altre modalità dell'esistenza che hanno più a che vedere con il corpo. Di questo disprezzo del corpo si è appropriata tenacemente la tradizione cristiana.

Se Ratzinger ritiene che i solidi valori della fede e dell'obbedienza possono riscattarci dalla malattia nichilista, Nietzsche al contrario rileva che i valori del cristianesimo sono precisamente quelli che bisogna superare. I valori del cristianesimo sono quelli dell'asino, servili e sprezzanti della vita. È nota la triplice metamorfosi dello spirito che il filosofo descrive in *Così parlò Zarathustra*: l'asino

(o il cammello), il leone e il fanciullo. Questa triplice metamorfosi condensa la filosofia nietzschiana: solo quando l'asino, che trasporta il carico pesante di tutti i valori cristiani, si è trasformato nel leone, figura che critica e calpesta i valori passivi dell'asino, ma che è ancora nichilista anche se attivo, è allora possibile la metamorfosi che ci farà uscire dalla spirale nichilista. L'ultima metamorfosi è quella in fanciullo che danza e ama la vita tanto da desiderarne l'eterno ritorno. Il bambino sta per l'esistenza liberata dal giogo di una pretesa verità che offre riparo, e che preferisce ad essa la danza del funambolo sul suo filo sospeso nel vuoto. Nietzsche esorta a sostituire la necessità di un fondamento con il gioco, il dono e la creatività, che sono possibili in maniera autentica solo ad una vita che accetta se stessa come velamento del senso.

In *Peggio tutta* l'assenza del fondamento è evocata dalla poesia di Beckett, in essa lo scrittore irlandese ha esplorato l'assurdo che la mancanza di senso provoca. Beckett traduce il nichilismo in forma poetica e il papa invece ne invoca il contenimento anche attraverso il ritorno del latino nella messa. Folci ha amalgamato gli antipodi delle espressioni del nichilismo: ha unito il «non senso», che è la possibilità di una moltitudine di sensi, con il «senso unico» di cui il papa è ambasciatore.

Testo pubblicato in Marta Roberti, *Lavorare parlando. parlare lavorando. Il linguaggio messo al lavoro nelle opere di Mauro Folci*, Premio Terna, Roma 2010, pp. 46-51.

Note alle immagini

Pagine 217, 219 e 221. *Peggio tutta*, concorso per comici e imitatori, 2009.

Peggio tutta
Concorso per comici e imitatori
2009

Ai comici e imitatori concorrenti è stato chiesto di pensare un'opera comica che avesse come contenuto uno dei 5 capoversi della poesia di Samuel Beckett, *Worstward Ho!* tradotti in latino.

La traduzione dal testo originale in inglese è stata curata da Giuliano Ranucci.

Capoverso 5

Primum omnium corpus. Minime. Primum omnium spatium. Minime. Primum utrumque. Modo hoc. Modo illud. Taedio alterius alterum experiri. Taedio alterius rursum alterius taedere. Et sic identidem, aliqua deinceps ratione, dum utriusque taedeat. Cum evomitum sit eo abire, ubi neutrum. Dum eius loci taedeat. Cum evomitum sit retro redire. Rursum ad corpus. Ubi nullum corpus est. Rursus ad spatium. Ubi nullum spatium est. Iterum experiri. Iterum in irritum cadere. Impensius in irritum cadere. Immo, etiam peius. Rursum peius in irritum cadere. Rursum etiam peius. Dum aliquando taedeat. Aliquando tandem evomere. Aliquando tandem abire eo, ubi tandem neutrum sit. Aliquando tandem.

First the body. No. First the place. No. First both. Now either. Now the other. Sick of the either try the other. Sick of it back sick of the either. So on. Somehow on. Till sick of both. Throw up and go. Where neither. Till sick of there. Throw up and back. The body again. Where none. The place again. Where none. Try again. Fail again. Better again. Or better worse. Fail worse again. Still worse again. Till sick for good. Throw up for good. Go for good. Where neither for good. Good and all.

Capoverso 62

Peius minus. Nulla vi magis. Peius, cum melius desit, minus. Minus optimum est. Minime. Optimum est nihil. Optimum peius. Minime. Non optimum peius. Nihil esse non est optimum peius. Minus optimum peius. Minime. Minimum. Minimum optimum peius. Minimum numquam nullum erit. Numquam ad nihilum reddi. Numquam a nihilo posse nihil reddi. Minimum quod nihil reddi nequeat. Dicere hoc optimum pessimum esse. Minuentibus verbis dicere minimum optimum e peioribus esse. Quia peius peiore modo desit. Minimum quod minui non possit e peioribus optimum.

Worse less. By no stretch more. Worse for want of better less. Less best. No. Naught best. Best worse. No. Not best worse. Naught not best worse. Less best worse. No. Least. Least best worse. Least never to be naught. Never to naught be brought. Never by naught be nulled. Unnullable least. Say that best worst. With leastening words say least best worse. For want of worser worse. Unlessenable least best worse.

Capoverso 80

Minus. Minus spectatum. Minus spectans. Minus spectatum minusque spectans cum verba adhibeantur quam cum non adhibeantur. Cum aliquo modo quam cum nullo modo. Acies verbis opacata. Umbrae opacatae. Inane opacatum. Opacitas opacata. Omnia ibi sicut cum verba tacent. Sicut cum nullo modo. Tantum omnia opacata. Dum nova fiat lacuna. Denuo nulla verba. Denuo nullo modo. Tum omnia perspicua. Acies perspicua. Omnia quae verba opacaverant.

Less. Less seen. Less seeing. Less seen and seeing when with words than when not. When somehow than when nohow. Stare by words dimmed. Shades dimmed. Void dimmed. Dim dimmed. All there as when no words. As when nohow. Only all dimmed. Till blank again. No words again. Nohow again. Then all undimmed. Stare undimmed. That words had dimmed.

Capoverso 82

Lacunae in id paratae, cum verba evanuerint. Cum nullo modo porro. Tum omnia spectantur velut tum tantum. Non opacata. Omnia non opacata, quae verba opacant. Omnia sic spectata non dicta. Tum nulla. Nullum vestigium in molli cum ex eo iterum umor. In eo iterum umor. Umor ad hoc tantum, ad spectata velut cum umore spectata. Opacata. Nullus umor in eo, quod non opacatum spectatur. In id tempus, cum nullo modo porro. Nullus umor in id tempus, cum umor abiit.

Blanks for when words gone. When nohow on. Then all seen as only then. Undimmed. All undimmed that words dim. All so seen unsaid. No ooze then. No trace on soft when from it ooze again. In it ooze again. Ooze alone for seen as seen with ooze. Dimmed. No ooze for seen undimmed. For when nohow on. No ooze for when ooze gone.

Capoverso 89

Acies aciei fixa. Terga flexa sunt maculae in acie aciei fixa. Duo nigra foramina. Nigrum opacum. Penetrant per imum caput usque ad molle. Foras e molli per caput. Hiantia in ore non viso. Haecine rima? Rimam non esse? Conari, sive melius sive peius, in caput inserere. Duo nigra foramina in caput. Vel saltem unum. Conari, melius an peius eveniat, unum inserere. Unum nigrum opacum foramen in medio capite. In horrore omnium rerum. Extra horrorem omnium rerum. Eo melius ut nihil peius dicere posthac possim visum.

Stare clamped to stare. Bowed backs blurs in stare clamped to stare. Two black holes. Dim black. In through skull to soft. Out from soft through skull. Agape in unseen face. That the flaw? The want of flaw? Try better worse set in skull. Two black holes in foreskull. Or one. Try better still worse one. One dim black hole mid-foreskull. Into the hell of all. Out from the hell of all. So better than nothing worse say stare from now.

Smercio di monete false
2015-2016

Una performance proposta in diverse situazioni, la prima volta nel corso di un matrimonio. Tra gli invitati spacciavo banconote da 20 euro autenticamente false. Successivamente presentata a Genova allo Space 4235, nella mostra *Parakharattein to nomisma*. Poi a Modena presso lo spazio EinMal dove lo smercio è avvenuto in promiscuità con gli spacciatori. Infine a Roma nei pressi del Museo dell'Arte Classica dell'Università Sapienza, in occasione della mostra *Confluenze Antico/Contemporaneo* curata da Francesca Gallo e Nicoletta Cardano (foto alle pagine 225, 226 e 227).

Abbiamo simulato, a gruppi di due, tre persone per volta, una situazione sospetta, di illegalità, e con rapidi passaggi di mano abbiamo inscenato uno spaccio, lo smercio di banconote false da 20 euro. Che senso dare a questa azione? Il «falsifica la moneta», l'ingiunzione a cambiare effige alla moneta, va inteso innanzitutto come un invito alla sovversione dei valori dominanti, pertanto l'attenzione non va posta sulle banconote (realmente) false che si smerciano, quanto sull'atto in sé trasgressivo, fuorilegge, fuorviante ma esteticamente qualificante che denota un particolare atteggiamento, una singolare postura, una possibile forma di vita altra.

Il «falsifica la moneta» inteso come sovversione dei valori dominanti è, assieme alla cura del sé, al discorso parresiastico e alla vita altra, alla forma di vita altra che è anche figurazione di un mondo altro, il cardine della filosofia cinica.

Il «falsifica la moneta», che qualifica da cima a fondo il discorso parresiastico dei cinici è, allo stesso tempo, la coerente conseguenza della parresia ossia del parlar franco su se stessi e contro se stessi, sugli altri e contro gli altri.

Errata
1999

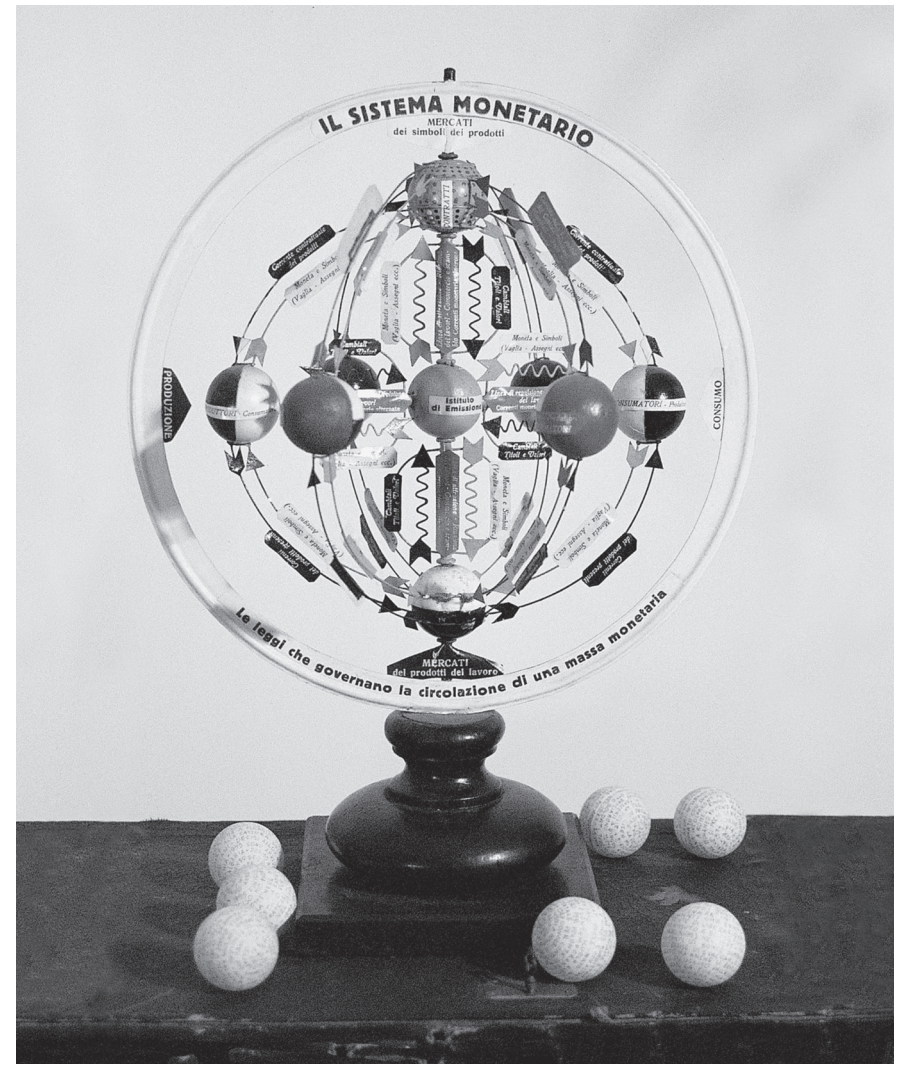
Dai sumeri ai ricercatori dell'Intelligenza Artificiale «forte» i numeri hanno sempre sollecitato un grande interesse sia prammatico che magico-religioso e anche creativo se si pensa che la maggior parte della produzione matematica contemporanea, non trovando un'applicazione tecnica, assume senso solo in ambito estetico. Quello dei numeri è certamente uno dei linguaggi che gli uomini conoscono meglio, ed è proprio a fronte di tanta conoscenza che risulta insopportabilmente odiosa l'indifferenza dell'opinione pubblica davanti ai 2.000.000 di civili iracheni morti a causa dell'embargo commerciale, al fatto che in Italia il rapporto di reddito tra un lavoratore di base e un dirigente è di 1 a 4 quando quello medio europeo è di poco superiore a 2, che solo 1/5 della popolazione mondiale consuma l'85 per cento delle risorse attualmente disponibili sul pianeta, o che il reddito di Bill Gates possa essere superiore al PIL di un paese come il Senegal, oppure, a chiusura di una lista infinita, di fronte agli oltre 30 milioni di curdi perseguitati dai governi dei paesi dove risiedono, assecondati dalla codardia e dalla complicità di molti stati dell'occidente democratico. Così nasce *Errata* (1998-99) che è l'ennesimo invito ad esercitare un pensiero critico contestuale, di relatività politica fatta di priorità e non di apparenze. *Errata* come errore e come errante: l'errore, il peccato originale della modernità che contrappone all'uomo sociale l'individuo, all'interesse pubblico quello privato, fino a farlo apparire come *Sistema Universale di Funzionamento*, unica chimera dell'umanità. Dovrebbe invece essere sufficiente sapere che, in epoca di computer, i 2/3 della popolazione mondiale non conosce o comunque non potrà mai usare un telefono, per ridicolizzare la pretesa del sistema capitalistico di ergersi a scienza esatta universale come i becchini della Banca Mondiale vorrebbero far credere: «Si dimentica spesso che le leggi dell'economia sono come le leggi dell'ingegneria: esiste un solo ordine di leggi e sono applicabili ovunque» (Lawrence Summers, economista Banca Mondiale). L'esistenza, al contrario, di moltissime realtà economiche e sociali diverse, che pure nei loro limiti funzionano da migliaia di anni, può suggerire la possibilità, se non necessariamente di un superamento del capitalismo, di una reale coesistenza delle differenze.

Di fatto la stragrande maggioranza della popolazione vive al di fuori di questo sistema, spesso violentemente esclusa come dimostrano gli effetti selettivi della globalizzazione che amplifica la diseguaglianza emarginando masse sempre più vaste anche all'interno dei paesi più ricchi.

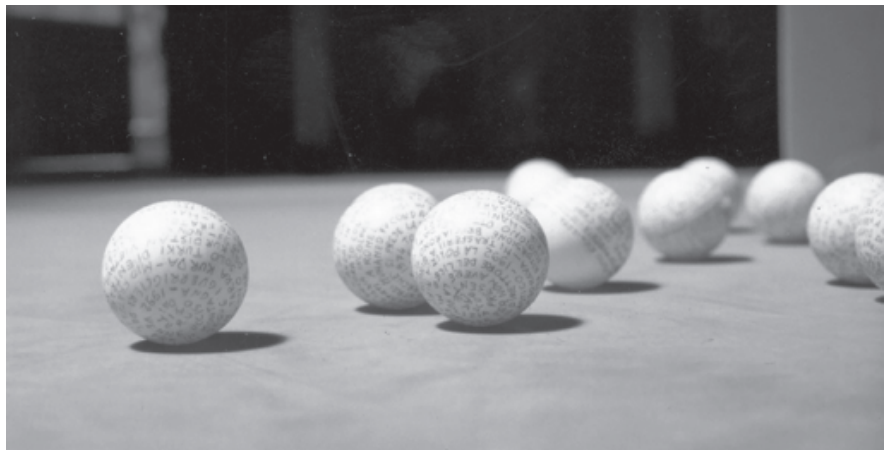
Ecco che accanto al *Sistema Monetario – le leggi che governano la circolazione di una massa monetaria* (il modello del sistema, riprodotto nella foto qui accanto,

è del 1930), ma fuori da esso, appaiono alcune palline da ping pong su cui sono state trascritte, in forma estremamente sintetica, le biografie di nove profughi curdi che attualmente risiedono a Roma, alcuni in centri di accoglienza, molti al parco di Colle Oppio.

Sono storie simili tra loro, storie di uomini e donne, di famiglie intere perseguitate dalla violenza fascista del governo turco, storie di case, terreni e animali bruciati, di torture, di umiliazioni, di morte, di privazione degli elementari diritti riconosciuti inalienabili dalla comunità internazionale. Un popolo costretto a un vagare senza fine, a un nomadismo che non gli appartiene, a un viaggio senza meta, coatto, il cui fine è la disgregazione di una grande e forte identità etnica.



Nove biografie curde
1998-1999



Tra il dicembre del 1998 e il gennaio del 1999 si presentò, in forma di emergenza umanitaria e di emergenza politico-diplomatica, il caso del popolo curdo in guerra per il riconoscimento della propria autonomia culturale, amministrativa e politica. Arrivò un numero spropositato di curdi di ogni età, per lo più giovani, che occuparono il parco di Colle Oppio e, in men che non si dica, realizzarono una vera e propria città fatta di cartoni, con tanto di bar, ristoranti, barbieri e quant'altro. Il parco fu rinominato «Cartunia» dagli Stalker, che ricordo con piacere, furono molto attivi e capaci. Collaborai con loro nell'occupazione e recupero di una torre dell'ex mattatoio per ospitare alcune famiglie curde. Fu un'esperienza molto ricca e credo lo sia ancora.

La speranza di una pace risolutiva che Abdullah Öcalan, leader del PKK, stava rilanciando con forza viaggiando per l'Europa naufragò ben presto con il rapimento e l'arresto, per opera dei servizi segreti turchi, e per il placido consenso di Massimo D'Alema, allora capo di governo.

Ciò che segue sono le biografie di 9 giovani curdi raccolte in quei giorni tra Cartunia e la stazione Termini (al McDonald's di via Giolitti), e successivamente trascritte a matita su palline da ping pong (foto qui sopra e a pagina 232).

Errata fu esposta nel 1999 alla mostra *Arte Contemporanea – Lavori in corso* alla Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, curata da Giovanna Bonasegale e Maria Catalano. Tutte le opere esposte nella rassegna furono acquisite per la collezione dell'attuale Macro, ma *Errata* non fu accettata dalla direzione e al suo posto andò una versione ridotta di *Gatekeeper*.

Yuce Yuksek, nato ad Antakia nel 1963

Vengo da una famiglia di coltivatori, sono arabo, non parlo turco anche se nelle scuole è obbligatorio. Ho fatto solo le scuole elementari. La famiglia era grande (10 persone) e così cominciai a lavorare che ero un bambino, lavori stagionali nei campi ma anche il pasticcere e il pittore edile.

1980 Avevo 17 anni quando conobbi il marxismo e per questo ho avuto divergenze con mio padre, ma io volevo impegnarmi per migliorare le condizioni dei lavoratori a partire dai tempi che erano in media di 15 ore giornaliere.

1981 Iniziai a far politica con il gruppo Deugeng (Giovani Rivoluzionari) e la prima volta che partecipai ad una manifestazione contro il governo fu il primo maggio a Mersin. Ci furono degli scontri con la polizia e molti del nostro gruppo furono fermati. Per fortuna uno dei nostri compagni era il figlio del capo della polizia di Mersin e così ci rilasciarono. Dopo questa esperienza sono entrato in un altro partito di cui preferisco non dire il nome, e per tre anni ho lavorato come istruttore di campo ma senza armi. Dovevo cambiare spesso il domicilio.

1984 Ho fatto il servizio militare solo per un mese grazie a un imbroglio che feci con un superiore dell'esercito. Mi fidanzai ma i genitori della ragazza mi chiesero delle garanzie per il matrimonio e così andai in Arabia Saudita per guadagnare e risparmiare i soldi che mi occorrevano. Ci rimasi per due anni e mezzo ma quando tornai la ragazza si era già sposata e aveva due figli.

1988 Ripresi a interessarmi di politica ma senza partito.

1993 Da quell'anno il governo Turco cominciò in Antakia la stessa politica che già attuava in Kurdistan. La stessa contro tutte le minoranze che abitano la regione: devastazioni, torture, umiliazioni; la stessa cosa che avevano fatto a Mars nel '78 volevano fare ad Alavin.

1997 Ho partecipato alla fondazione di un nuovo gruppo politico con un giornale che i compagni rimasti in Turchia riescono ancora a far uscire.
Un giorno arrivarono i guerriglieri del PKK e ci chiesero aiuto perché avevano intenzione di estendere la lotta armata anche ad Antakia. Chi lo fece fu torturato e tre persone rimasero uccise. Un compagno sotto tortura ci denunciò.

1998 Mi recai a Mersin dove mio fratello gestiva un bar. Era in corso una manifestazione con degli scontri molto violenti, mi diressi verso il bar e da lontano mi accorsi che c'era molta polizia dentro e fuori il locale, mi videro e mi inseguirono con i cani, riuscii a fuggire attraversando il fiume.
La paura fu tanta che decisi di lasciare la Turchia.

1999 Sono arrivato a Lecce dall'Albania. Dormo al parco di Colle Oppio. Penso sempre ai miei compagni rimasti in Turchia, vorrei poter lavorare in Italia anche per loro.

Hakim Cetin, nato a Mus (Erzurum) nel 1965

Ho sette fratelli e una sorella, abbiamo vissuto in un villaggio chiamato Boxce fino al '93. Non c'era la scuola in paese e per frequentare le elementari dovevo spostarmi in uno vicino. Non ho continuato con la scuola perché gli insegnanti di liceo erano tutti turchi e per decisione del Fronte di Liberazione era loro vietato insegnare in terra curda.

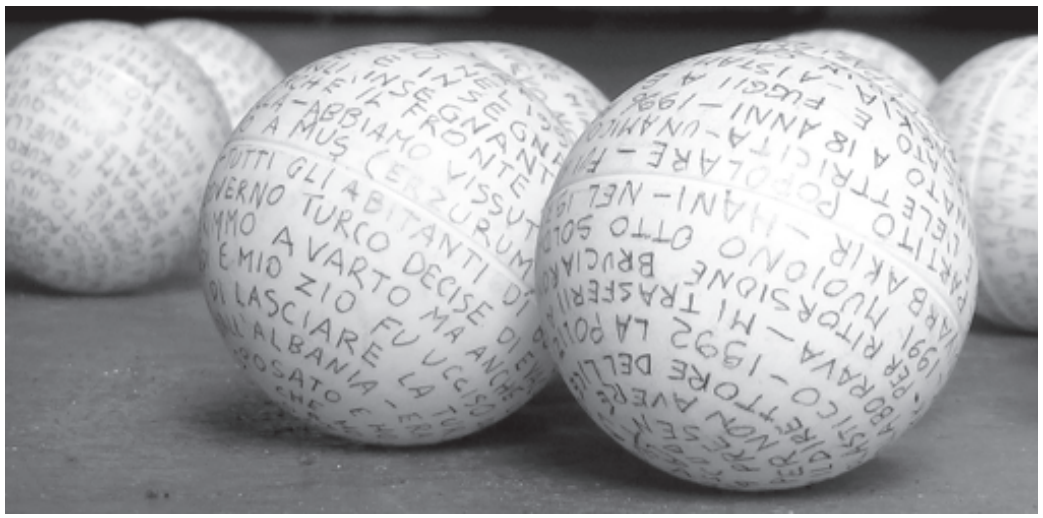
1991 Mio fratello lasciò Boxce per seguire i guerriglieri del PKK in montagna.

1992 Venne ucciso in uno scontro con l'esercito turco.

1993 Tutti gli abitanti di Boxce erano simpatizzanti del PKK così il governo turco decise di evacuarlo e successivamente di bruciarlo. Decidemmo di trasferirci a Varto dove abitavano alcuni parenti che potevano accoglierci. Arrivammo che era in corso un'operazione dell'esercito che bruciava le case dei curdi sospetti e durante uno scontro a fuoco rimase ucciso mio zio. Varto è una città importante e il governo non vuole i curdi che non collaborano.

1998 Decisi di lasciare la Turchia. Sono arrivato a Lecce con un battello dall'Albania. Era novembre.

1999 Sono ospite del centro di via Tiburtina fino ad aprile. Mi piacerebbe rimanere in Italia e lavorare in un grande mercato generale. Sono sposato e ho due figli che sono rimasti a Varto, ma quando due settimane fa ho provato a telefonare a mia moglie, mi ha risposto una voce sconosciuta. Poi ho chiamato mio padre che mi ha rassicurato dicendomi che si trovano a Mus anche se non sapeva dirmi precisamente dove.



Savas Genc, nato a Diyarbakir (Hani) nel 1977

La mia famiglia è simpatizzante del PKK.

1991 In uno scontro a fuoco tra guerriglieri del PKK ed esercito turco rimasero uccisi otto soldati turchi e per ritorsione l'esercito bruciò tutto il villaggio lasciando solo le case dei collaborazionisti. Ci trasferimmo a Bingol e io persi l'anno scolastico.

1992 Al liceo la polizia iniziò a controllarmi e anche a ricattarmi perché collaborassi con loro.

1995 Il direttore del liceo mi espulse dalla scuola perché non voleva problemi con la polizia che era diventata ossessiva nei miei confronti. Lasciata la scuola mi impegnai nella campagna elettorale per il Partito Popolare del Kurdistan, fui accusato di favorire il PKK e torturato con il coltello e l'elettricità. Un amico che per vendicarmi bruciò la macchina di un fascista del governo turco fu preso e condannato a 18 anni di carcere.

1996 La mia casa era ai margini della città e vicina alla montagna, così era facile che i guerriglieri del PKK transitassero di lì per raggiungere la città. Questo era il motivo per cui la mia famiglia era perseguitata dalla polizia. Quando arrivò la guerra lasciai Bingol e su consiglio di mio padre mi recai a Elazig dove seppi di essere ricercato.

1997 Decisi di lasciare la Turchia e mi recai con un mio amico a Istanbul dove lui decise di andare in montagna per combattere a fianco del PKK mentre io mi imbarcai sulla Ararat per arrivare in Calabria. Dopo quaranta giorni raggiunsi la Germania.

1999 Sono in Italia per chiedere asilo politico e quando l'avrò ottenuto tornerò in Germania.

Firat Digle, nato a Hines (Erzurum) nel 1966

Non lontano da Hines c'era una scuola elementare che serviva sette villaggi. Contemporaneamente frequentavo anche una scuola per gli studi islamici.

1980 Per volontà di mio padre lasciai la scuola statale per continuare con quella religiosa. Avevo 14 anni.

1987 Avevo 18 anni quando conobbi il marxismo-leninismo e di conseguenza lasciai gli studi islamici.

1991 Parte della famiglia si trasferì in Germania. Io e due fratelli rimanemmo a Hines. Provai a vivere a Istanbul dove conobbi una ragazza turca, mi piaceva molto ma alla fine mi rifiutò perché sono «un curdo delle montagne». Così tornai a Hines dove con altri compagni partecipai alla fondazione di una sede del Partito Popolare del Kurdistan (HEIP).

1992 Come tanti villaggi curdi anche Hines venne rasa al suolo e data alle fiamme insieme al bestiame e alle terre coltivate.

1998 Decisi di lasciare la Turchia. Da Istanbul raggiunsi l'Albania con un camion, da lì su un'imbarcazione fino a Lecce. Prima di toccare terra gli scafisti ci getta-

rono in mare e io, che non so nuotare, persi tutte le mie cose che si trovavano nelle valige.

1999 Ho chiesto asilo politico e sono in attesa di una risposta. Vorrei rimanere in Italia. Il mio sogno è scrivere per il teatro e il cinema le storie del mio popolo.

Resit Sahin, nato a Urfa nel 1975

Famiglia di nove persone, due sorelle e cinque fratelli.

1992 Ero studente di liceo quando per la prima volta venni arrestato. La polizia sapeva che la mia famiglia era vicina al PKK e cercava di ottenere notizie da me.

1993 Mio padre rimase ucciso in uno scontro con l'esercito turco; fui di nuovo arrestato e persi l'anno scolastico.

1995 Riuscii a finire il liceo ma subito dopo mi ritrovai in prigione, sempre a Urfa.

1996 Di nuovo in carcere ma questa volta a Antep.

1997 Decisi di lasciare il mio paese, arrivai a Istanbul e presi un battello che dopo cinque giorni di navigazione giunse a Lecce. Era gennaio. Senza difficoltà raggiunsi la Germania.

1998 Sono tornato in Italia per avere asilo politico perché è nel paese d'arrivo che devo farne richiesta.

1999 Sono in attesa di una risposta. Non intendo rimanere in Italia e quando lo avrò ottenuto tornerò in Germania dove mi aspettano due fratelli e altri parenti.

Sait Inang, nato a Mardin (30 km da Cilin) nel 1953

1962 Avevo 9 anni quando la casa di due piani dove vivevo con la mia famiglia crollò. Nell'incidente morirono mio padre, mia madre, un fratello e mia sorella. Ci salvammo solo in due, io e mio fratello più piccolo, e fummo ospitati e aiutati dal capo mussulmano del paese.

1966 Ho vissuto in casa del capo mussulmano fino all'età di 13 anni, poi andai a Izmir e ci rimasi per due anni.

1968 Avevo 15 anni e prima di lasciare Izmir per tornare a Cilin comprai una Jeep.

1969 A Cilin mi innamorai di una ragazza che era la figlia dello zio di mia madre. Il padre mi chiese 8.000 lire turche per l'impegno di matrimonio che io pagai vendendo la Jeep a 16.000 lire. Ero contento del buon affare e dopo il fidanzamento mi recai in Kenya per comprare un'altra Jeep con le 8.000 lire rimaste. Dopo qualche giorno venni a sapere che il padre della ragazza approfittando della mia assenza aveva venduto sua figlia a un uomo che con la violenza la costrinse a seguirlo. Così invece di comprare la Jeep con le 8.000 lire ci comprai un mitra e una pistola e tornato a Cilin uccisi il padre, l'uomo che la violentò e ferii molte persone che erano accorse in loro aiuto.

1970 Con mio fratello fuggimmo da Cilin. Io mi rifugiai in Libano. A Beirut ero a Telzater dalla parte dei palestinesi. Ci rimasi per tre anni e fui decorato con due stelline.

1973 Nel campo palestinese fu uccisa una spia dei servizi israeliani, io e l'amico Muhamed Salih che eravamo i principali sospettati fuggimmo ma ci arrestarono a Romel. Rimasi in prigione un anno mentre Muhamed, che si prese la responsabilità, fu condannato a 16 anni.

1974 Tornai in Turchia per costituirmi e ottenere i benefici dell'amnistia che in quell'anno rimise in libertà oltre 20.000 persone. In seguito partii per il servizio militare che in Turchia dura due anni.

1976 Alla fine del servizio militare andai a Istanbul e trovai lavoro come pittore edile.

1980 In quell'anno ci fu il colpo di stato e più di 10.000 sospettati finirono in prigione come me. Lì incontrai casualmente mio fratello che non vedevo da molti anni e dopo un mese ci rilasciarono. Mio fratello rimase ad Istanbul e io tornai a Cilin.

1981 Conobbi una ragazza che lavorava per il Partito Democratico Popolare e con pochi soldi riuscii a sposarla.

1986 Riuscii ad aprire due imprese, una di abbigliamento di cui si occupava mia moglie, e l'altra di edilizia. Stavo bene, avevo una famiglia, una macchina, una casa e dei soldi.
Avevo contatti con il PKK e divenni capo del Partito Democratico Popolare in una zona di Istanbul. La polizia mi controllava.

1990 Aprii altre due imprese in Russia, una in Siberia a Tumen e l'altra a Mosca. Al ritorno ad Istanbul fui arrestato e torturato.

1996 Mio fratello fu condannato all'ergastolo.

1997 La guerra arrivò a Cilin e molte case bruciarono. Fui accusato di essere un guerrigliero del PKK e costretto a fuggire di nuovo, riparai in Grecia e ci rimasi per 5 mesi.

1998 Dalla Grecia in Albania e da lì a Brindisi. Ho dormito una settimana al parco di Colle Oppio.

1999 Ho fatto richiesta di asilo politico e ora sono in attesa di una risposta. Non voglio rimanere in Italia. Ho tre figli, l'ultimo è nato mentre ero in viaggio verso l'Italia.

Sefer Remesan, nato a Sako (Iraq) il primo luglio 1970

Siamo 14 in famiglia. Quando ho lasciato l'Iraq erano tutti in salute ma adesso ho perso i contatti e non so dove sono e come stanno i miei genitori.
Ho fatto la scuola elementare per sette anni a Sako. Ho studiato l'arabo perché il curdo è vietato.

1989 Avevo 18 anni quando ho iniziato il servizio militare nell'esercito di Saddam a Mumussel.

1991 Quando il governo iracheno occupò il Kuwait e scoppiò la guerra del golfo, approfittando di una licenza disertai l'esercito per tornare in Kurdistan, nelle montagne. Durante la guerra gli americani ci difendevano e ci hanno aiutato anche a occupare qualche città fino a Kerkuk che si trova vicino Baghdad. Fu un'occupazione di popolo che coinvolse 600.000 persone.

Ma poi gli americani hanno concesso l'autorizzazione a usare gli elicotteri contro di noi e così siamo stati costretti ad abbandonare quelle città. Una parte è andata in Iran un'altra in Turchia.
Io sono andato in Turchia, prima a Sirnak e poi a Sloppie dove c'era un campo per i rifugiati; dobbiamo ringraziare solo i curdi della Turchia se siamo ancora vivi e non morti di fame.
1993 Quando la NATO impose la fascia di protezione al nord dell'Iraq sono tornato con altri a Sako dove sono rimasto per quattro mesi.
Ho lavorato per quattro anni nel trasporto del petrolio in Turchia.
1999 Sono arrivato a Roma da Istanbul circa un mese fa. Ho fatto richiesta di asilo e sono in attesa di una risposta.

Ahmed Kawa, nato a Kamishli (Siria) il primo giugno 1971

La mia famiglia è composta da padre, madre, nonna, sette fratelli e tre sorelle. Sono il quarto e non sono mai andato a scuola.
1981 Ho iniziato a lavorare a dieci anni in una officina meccanica e ricordo il pianto disperato della nonna quando portai a casa la mia prima paga che era di 10 lire (un dollaro). La mia famiglia era molto povera e non sempre era possibile fare la spesa.
1990 Ho fatto il militare due anni e mezzo a Damasco, lì ho conosciuto le violenze dei militari contro il popolo curdo. Cominciai a interessarmi di politica, ero simpatizzante del Partito dei Lavoratori Comunisti.
Avevo uno zio che è stato in prigione 19 anni per motivi politici,quando lo fecero uscire era ridotto uno scheletro, sembrava un bambino, dopo due anni morì.
Ho molti parenti nelle prigioni siriane ma non possiamo sapere niente di loro dalle autorità.
Per i curdi in Siria la vita non è facile. Il governo non fa come in Turchia dove bruciano le case ma per esempio a Kamishli che era una città curda al 70 per cento hanno imposto l'insediamento di una grande comunità araba.
1993 Avevo 22 anni quando lasciai la Siria. Ho lavorato nei ristoranti per due anni ad Atene e tre anni a Ulm una cittadina vicino Monaco dove ho chiesto asilo senza ottenerlo. Sono arrivato a Roma nell'agosto del '98, ho fatto richiesta di asilo e sono in attesa di una risposta.

Yusef Khosìhnav, nato a Erbil (Iraq) il primo settembre 1976

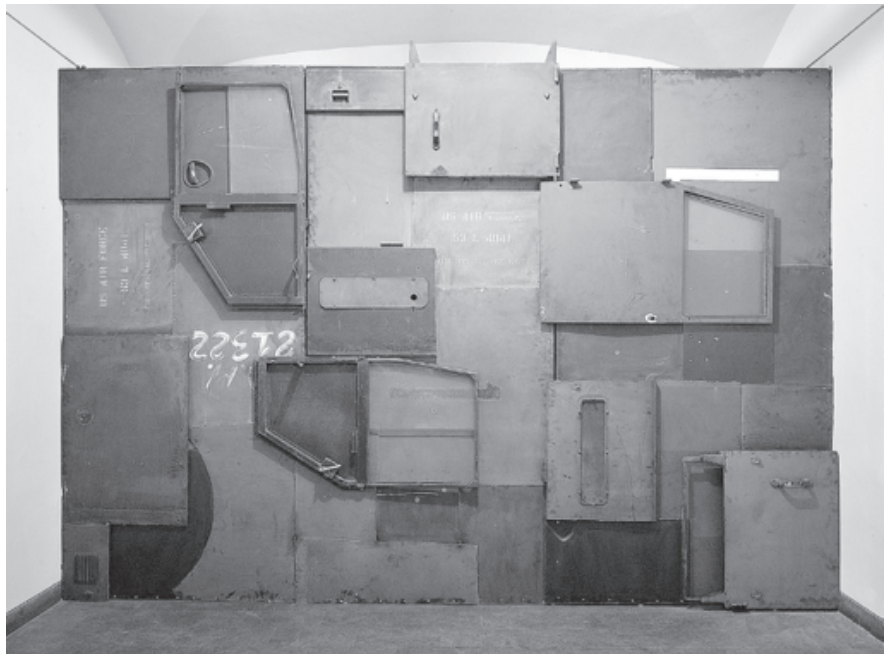
Ho cinque fratelli e tre sorelle, mio padre è un autista di camion.
Sono andato a scuola otto anni, mi mancava l'ultimo per completare il corso ma per colpa della guerra quell'anno le scuole rimasero chiuse.
1992 Iniziai a lavorare in un ristorante di Erbil e ci rimasi fino al 1997.
1996 Erbil fu conquistata dai talebani e ci rimasero fino al 31 agosto 1996 quando l'offensiva dei bazzani aiutati dall'esercito iracheno li costrinse a ritirare.

In quella terra è troppo difficile la vita, c'è sempre la guerra, quella dei talebani, quella dei bazzani, quella del PKK, quella di Saddam e quella del governo turco.
1997 Così mi decisi a lasciare il Kurdistan e con alcuni amici raggiunsi Istanbul dove rimasi per quattro mesi.
1999 Sono arrivato in Italia quattro giorni fa nascosto in un camion dalla Grecia.
Voglio raggiungere mia sorella in Svezia dove chiederò asilo. Non vedo al momento un futuro per il Kurdistan.

Gatekeeper
1998

L'ingresso della galleria fu chiuso con una muraglia ferrosa che imita per fattura il muro di Tijuana, che divide il Messico dagli Stati Uniti. Come quello delle americhe è stato costruito con i residuati bellici della prima guerra del Golfo – conflitto a cui ho dedicato altri lavori come *Giornale di classe* –, così questo l'ho costruito con i residuati bellici raccolti in mezza Italia. Del muro di Tijuana mi colpiva, oltretutto, il fatto che della guerra non si butta nulla, fino alla fine i residuati rimangono bellici.

Esposto unicamente alla A.A.M. galleria di Francesco Moschini, nella mostra omonima curata in collaborazione con Mara Coccia (foto qui sotto e a pagina 240).



Passaggi negati
Francesco Moschini

Il lavoro attuale di Mauro Folci, dopo alcune esperienze vistosamente segnate da accentuate prese di posizione di tipo politico, in cui l'opera diventava «trascurabile» nel suo porsi «antigraziosa», secondo un versante molto frequentato dalle avanguardie storiche ad oggi, si presenta ora come una sorta di ritorno all'opera che in questa particolare occasione si articola in tre lavori, riferenti al tema del «limite», dell'esclusione. Non è un caso che il lavoro più imponente, realizzato con frammenti di veicoli bellici, quello da cui prende il titolo la mostra: *Gatekeeper*, nella sua capacità di negare lo spazio stesso espositivo della galleria, si ponga come barriera invalicabile che impedisce qualsiasi attraversamento e nega, occultandolo, lo spazio stesso della galleria. *Gatekeeper* fa riferimento a quella sorta di muraglia di acciaio, lunga 22 chilometri, costruita con i residuati della Guerra del Golfo a segnare in maniera indelebile il confine tra la città messicana Tijuana e la ricca periferia californiana di San Diego. La stessa è stata costruita nel '95 e, visto il grande successo ottenuto nel contenimento degli immigrati, di recente, ne è stato proposto il raddoppio. Ma l'idea del limite, solitamente, trova una propria naturale continuazione in quella di *hortus conclusus*, inteso come luogo del bene, contrapposto ad un luogo «altro» vissuto come regno del male. Dalla tradizione iconografica medioevale, a quella rinascimentale, sino alla cultura contemporanea, con sorprendenti slittamenti dalla sfera orientale a quella occidentale, la contrapposizione dialettica tra luoghi diversi, rigorosamente delineati e segnati dalla «figura» del limite, ha sempre ammesso, al massimo, pochi e puntiformi punti di passaggio, ristretti spiragli di apertura, ponti, come unico momento di «ricongiunzione». Ora Folci, con la sua scelta di proiettare sulla ribalta visiva più ravvicinata e a contatto immediato con il pubblico, quasi a ridosso della porta di ingresso dello spazio espositivo, un frammento del proprio «muro», accentuandone l'incombenza visiva, intende sottolineare, proprio attraverso la messa a fuoco di un particolare, esasperato dimensionalmente, una sorta di invalicabilità dello stesso senza lasciar neppure intravedere che da qualche altra parte possano esserci punti di contatto, di interscambio. Anzi c'è in quest'opera una sottolineata ed esibita ieraticità data dai rigorosi reperti bellici, tutti ricondotti alla compattezza frontale della bidimensionalità, impreziositi dall'accurata e ritmata rivettatura, quasi a creare altre «misure» ed altre «figure» nello spazio dell'opera che pur sempre si presenta come tale. La compattezza e l'unitarietà dei pezzi coinvolti trasformano allora quell'idea di accatastamento, che sarebbe stato logico aspettarsi, in una sorta di sipario metallico, vero e proprio boccascena tagliafuoco, studiato appositamente per non far

comunicare, in caso di pericolo d'incendio o d'altro, spazi nati per riflettersi tra loro come in uno specchio, quali il palcoscenico e la platea. Non si tratta certo, attraverso questa ricercata teatralizzazione, di allentare la durezza dell'evidente ed esplicita presa di posizione politica, come sempre traspare nel lavoro di Folci, ma, al contrario, di lasciare quello spiraglio di libertà da ricercare solo attraverso la durezza dello «scavalcamento» di una dura messa a prova fisica e morale che ha già permesso a qualcuno, proprio attraverso l'arte, di ricavare dalla stessa occasioni reali di «evasione» e di libertà. C'è poi, in questo ricorso per la realizzazione dell'opera a materiali di scarto, non solo l'amara ed evidente riflessione sulla mostruosità dei materiali bellici, ma soprattutto sulle loro eccedenze, proprio in quanto si tratta di scarti, che rendono credibile persino il loro riutilizzo al posto dei materiali e delle tecniche tradizionali. Ma non c'è alcuna riconduzione all'idea dell'«addomesticamento» del materiale bellico in un'accezione ludico-ironica, come poteva proporre negli anni Sessanta Pino Pascali. Ora non più: i venti di guerra sono incombenti su troppi fronti e sempre più condivisi, accettati come normalità ineluttabile proprio per la loro spettacolarizzazione mass-mediologica che li rende occasioni di perturbante e perversa bellezza nella loro «geometrica potenza» dispiegata, da vivere per di più comodamente in poltrona per gli spettatori planetari che non li subiscono. L'arretratezza di questi materiali, che li rende tanto più quotidiani quanto più invecchiati e superati dalla modernità dei nuovi mezzi come memorie ripescate in soffitta, non deve trarre in inganno ma fornisce piuttosto una chiave di lettura senza equivoci. La bellezza ritrovata non è che un nuovo baudelairiano fiore del male dischiusosi e quasi conservato, appiattito come è, come tra le pagine di un libro, ma al suo riapparire, anziché devitalizzato come pura memoria si rappresenta nella sua inappagata voglia di continuità, a ribadire come ossessivo memento la propria voglia di esserci, ad esibire ancora e sempre la propria carica distruttiva. Ma non è soltanto una reiterata dimensione etica all'interno del lavoro di Folci a caricare l'opera di significati altri, anche perché il tutto si inscrive in una sorta di ricercata continuità rispetto al suo stesso esordio come artista. Per un artista cioè per cui l'opera è sempre stata evento visivo, accadimento in uno spazio puntiforme e discontinuo, in cui materiali più diversi si sono sempre equivalsi. Da qui il suo ricorso continuo alla manipolazione degli stessi senza riscattarli dalla loro dimensione di scarto e di degrado, secondo una tradizione tipica delle avanguardie ma anche senza quella corrosiva polemica del concettualismo pauperista, semmai quasi a sottrarre gli oggetti al divenire, trasformandoli in feticcio. In questo processo di stratificazione spazio-temporale l'opera si colloca non in una dimensione estetica ma in un ideale luogo della memoria collettiva dove soprattutto lo scarto acquisisce rilievo particolare, si riflette e teatralmente si esibisce. *Sibilla* è la seconda opera di Folci che compare sul limite tra interno ed esterno della galleria, ed è costituita da una seggiola su cui sono appoggiate, in ordine sparso, alcune foglie in cui sono ritagliate frasi riprese da un frammento del Robinson Crusoe, quello in cui è narrata la conquista della sicurezza da parte del protagonista, solo dopo aver costruito un solido ed invalicabile muro di recinzione. Senza titolo, ultima opera della mostra è connotata da una serie di penne lasciate sul libro che ospita le firme dei visitatori. In questo caso l'artista fa riferimento all'analisi che dello stesso Robinson Crusoe fa Jean Jacques Rousseau analizzando il testo di Daniel Defoe facendo notare come fosse impossibile una diversa reazione di Venerdì di fronte alla potenza «divina» del fucile di Robinson. Naturalmente è il significato traslato dal fucile alle penne in dotazione ai visitatori a fornire la chiave dell'opera stessa. È forse in queste due ultime opere che il lavoro di Folci si fa più riflessione sul simbolico e paradossalmente sul linguaggio. È qui che l'artista mostra più che altrove quella verità della ragione produttiva che, citando sue riflessioni, ha plasmato il mondo secondo le leggi delle merci che riconducono l'individuo a puro soggetto economico rispetto al quale l'arte, la creatività in generale sono oggi il supporto fondamentale. L'arte fuori dalla tradizionale e perbenista idea di «morte dell'arte» sta bene, gode comunque di ottima forma. Si è per così dire diluita nei meandri della comunicazione mercificata dove il pensiero astratto e quello simbolico, linguaggio della forma sono diventati il presupposto della produzione di merci. In queste opere più che altrove si sottolinea quella triplice dimensione di controllo che riguarda il controllo del codice, dei canali di circolazione dei messaggi e della stessa decodificazione ed interpretazione. Il tutto in nome di una vagheggiata riscoperta e riproposizione di quella condizione naturale per cui gli uomini avrebbero dovuto ritrovarsi liberi, eguali ed indipendenti, ma forse, come sembra indicare Folci, se non è più possibile in natura, in politica, come è già stato autorevolmente chiarito, perché dovrebbe esserlo nella sovrastrutturalità dell'arte, e del linguaggio in generale?

Testo di presentazione della mostra *Gatekeeper* pubblicato in Mauro Folci, *Gatekeeper*, catalogo dell'omonima mostra a cura di Associazione Mara Coccia e A.A.M. Architettura Arte Moderna, Roma 1998.

L'anello della condivisione
2005

Ricevetti la telefonata dell'amica Alessandra Onofri, all'epoca direttrice dell'Istituto d'Arte «Antonio Calcagnadoro» di Rieti, preoccupata per il comportamento irresponsabile di due classi, una quarta e una quinta, che per due anni consecutivi pensarono bene di allagare la scuola, con danni molto seri per i laboratori e le aule. Mi chiese aiuto, mi chiese di tentare con un progetto, con un laboratorio, con qualsiasi cosa che potesse aiutare quei ragazzi a risolvere diversamente le loro ansie adolescenziali. Accettai la sfida e ciò che segue è il risultato di quel laboratorio durato un anno: *L'anello della condivisione*. Un filo d'oro lungo un chilometro ottenuto con la fusione di un chilo e duecento grammi di oro offerto da centinaia di persone, di tutta la provincia di Rieti, che hanno contribuito generosamente con piccoli oggetti d'oro e con delle riflessioni sui temi che il progetto esplicitamente proponeva. Questo filo d'oro lungo un chilometro è stato successivamente donato, in segmenti di dieci centimetri, indifferentemente a diecimila persone. Il testo che segue racconta il progetto e i problemi che si sono presentati nel corso d'opera.

Un filo sottile, sottile, sottile

In questi ultimi anni abbiamo assistito a un crescendo d'interesse verso una dimensione «pubblica» dell'arte in cui il territorio, le relazioni, le alterità e le conflittualità sono gli argomenti maggiormente dibattuti. Non a caso, sia pur a volte strumentalmente al mainstream del sistema dell'arte, tantissime fondazioni, istituzioni e centri di studio stanno sostenendo questo tipo di ricerca.

Ciò risponde probabilmente al fatto che sempre più le città sembrano trasformarsi in laboratori multiculturali dove l'idea di comunità assume un'importanza decisiva. Del resto gli epocali flussi migratori hanno determinato un radicale ripensamento del concetto stesso di identità che sta alla base della cultura occidentale e imposto, quale figura emblematica della condizione tardo moderna, la «fluidità» del nomade. Intorno al clandestino si è andato formando un nuovo lessico che parla di diritto di cittadinanza, di reddito garantito, di multilinguismo, di memoria storica collettiva e ha preso corpo tutta una nuova grammatica della città e della moltitudine. Le città moderne hanno perso ormai quel carattere forte di «casa comune», questo vale per le grandi città e per le piccole come Rieti, tanto che oggi è più conveniente parlare di metropoli/mondo, o meglio di nuove forme di territorialità: Tokyo e Città del Messico sono dei distretti produttivi come il nord est italiano, il nord Reno-Westfalia, la Silicon Valley, o Melfi: la Punto assemblata alla Fiat di Melfi è composta di

12.000 pezzi la maggior parte dei quali arriva *just in time* da decine di paesi di tutto il mondo.

In concomitanza all'interesse rivolto agli attraversamenti multidisciplinari del territorio e alle nuove geocartografie, un altro tema correlato al primo – con il quale condivide la genealogia nelle avanguardie del secondo dopoguerra – sembra emergere con forza: quello relativo all'oralità.

A un'arte ormai «smaterializzata» che non propone più opere ma solo problemi, derive e situazioni non rimane che il corpo e la parola (parlata e scritta) che relaziona: il racconto, la narrazione, il c'era una volta. Davanti a «*Arbeit macht frei*» sappiamo bene dove ci troviamo ma per capire a fondo cosa sia stato realmente un campo di concentramento e l'olocausto dobbiamo ascoltare i racconti dei reduci, le loro storie.

Il passaparola, le storie, le chiacchiere... in effetti il linguaggio della rete informatica e della comunicazione multimediale, il passaggio dal testo all'ipertesto del www con l'uso massiccio di schemi «formulaici», sono tutti fenomeni che stanno ad indicare una nuova cultura dominata come suggerì Walter Ong «dall'oralità secondaria». Una oralità per molti versi vicina a quella aurorale per la sua «mistica partecipatoria, il senso della comunità, la concentrazione sul presente», per una spazialità plurisensoriale più tattile e meno visiva, più situazionale e meno contemplativa.

La parola detta, la voce, il fiato. È interessante questo aspetto tutto corporeo legato al suono e al tempo, ma anche allo spazio che riesce a misurare e mappare.

La città contemporanea certamente non corrisponde più alla «cultura della città» raccontata da Manford: la città antica non si sviluppava oltre i confini imposti dal corpo umano, oltre i limiti cioè raggiungibili con la voce o a piedi; era il corpo umano l'unità di misura spaziale e temporale di quella città ideale.

Ma oggi basta volgere lo sguardo ai corpi dei suoi nuovi cittadini per rendersi conto che è più corretto parlare delle «culture» della città postmoderna, perché sono queste che a tutti i livelli e con vigore ridisegnano ogni spazio fisico, mentale e anche cyber. Tuttavia l'immagine di una città come un unico organismo vivente le cui coordinate spazio-temporali sono determinate dalla corporalità della comunicazione orale, oltre che suggestiva, risulta per tanti aspetti efficace e pertinente alla contemporaneità dei molti e alle possibili strategie di resistenza.

Nuove territorialità e oralità sono le premesse a *L'anello della condivisione*. Pensato nei termini di un work in progress, a partire dall'oro e dall'anello come figure di un immaginario archetipo, con forti valenze antropologiche e filosofiche, e dalla distinzione tra l'oggetto d'uso e l'oggetto di scambio, si è sviluppato come un attraversamento multidisciplinare su nuove cartografie e nuove soggettività, nuove forme di comunicazione e nuove forme di aggregazione. Partito come laboratorio che integrasse una esperienza artistica a quella dell'oreficeria allo scopo di progettare e realizzare un gioiello, si è trasformato in un laboratorio ambulante aperto che ha coinvolto numerosi cittadini della provincia nella costruzione di un «evento partecipato», un chilometro di filo d'oro, ma soprattutto in una riflessione sul senso stesso di comunità e di identità.

Un progetto difficile, pieno di ambiguità e di micidiali trabocchetti. Sia nel contenuto (determinare spazi e luoghi mentali della condivisione) che nella forma e nella dinamica dell'evento (raccolta dell'oro e delle testimonianze scritte, fusione di un chilometro di filo d'oro, la nave dei folli sul fiume ormeggiata al confine della città e la «disseminazione» del filo a diecimila cittadini), il pericolo che si cada nella superficialità dei «buoni sentimenti» e del facile comunitarismo è altissimo. Il rischio banalità è stato sempre presente in *L'anello della condivisione*, ci ha accompagnato in tutte le fasi della progettazione e della realizzazione, è stato sin dall'inizio il problema ed è per questo che abbiamo cercato di problematizzare tutti gli aspetti lavorando molto sul significato paradossale che termini come «comunità» e «identità», «dono» e «oro», producono. Sulla comunità per esempio abbiamo detto anche del suo carattere fondativo che è di sangue e di esclusione di tutto ciò che le è estraneo; che alla nascita di una comunità c'è una ritualità violenta, fatta di sacrifici e di promesse di guerra: la guerra su base etnica nella ex Jugoslavia, o Bossi alla foce del Po col calice e la comunità *lumbard* sono in tal senso emblematici. Ma si è detto anche delle «comunità gruccia» come le definisce Bauman, quelle tipiche della «modernità fluida», multiple e a tempo come appunto la comunità di un pubblico teatrale.

Sull'identità, tra le altre cose, abbiamo parlato delle ragioni del sociologo polacco secondo cui non esiste concetto più nefasto in tutto il novecento. Sul tema del dono ci siamo valsi del contributo prezioso di Tito Marci (di seguito riportato) che evidenzia le leggi ferree a cui il dono come l'ospitalità e la stessa comunità sono sottomesse. Infine, per problematizzare l'oro e la rete attivata per la raccolta, abbiamo visto documenti filmati sul ricatto nazista dell'oro richiesto agli ebrei romani per evitare la deportazione come *Memoria presente, ebrei e città di Roma durante l'occupazione nazista* del regista Ansano Giannarelli per l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico. Abbiamo visto in diverse occasioni e proiettato pubblicamente poche ore prima dell'evento performativo, per contenerne in qualche misura l'effetto spettacolare, il film *L'oro di Roma* in compagnia del regista Carlo Lizzani al quale è stato chiesto di raccontare la sua esperienza come artista e come uomo (qualora ci fosse distinzione) di quel girato.

Che tipo di esperienza, di lezione ho personalmente tratto da questo progetto condiviso? Al momento in cui scrivo non posso dirla tutta, ma una cosa importante è già successa, dopo un anno di lavoro ho avuto un ripensamento, non sono più d'accordo con il titolo, come dire... non lo condivido più, ora preferisco dire *L'anello della coabitazione*. Un esito molto probabile quando l'arte lavora sulla «relazione» e sulla costruzione «situazionale».

Chiarito in sintesi che tipo di gestazione critica c'è dietro la realizzazione del progetto possiamo ora dire con più tranquillità che *L'anello della coabitazione* mira simbolicamente a determinare spazi e luoghi mentali in cui la società dei molti possa trovare espressione in forme e contenuti diversi dal dettato utilitarista. La partecipazione dei cittadini ha reso possibile che l'anello diventasse metaforicamente un piano d'immanenza in cui la realtà profonda, quella degli individui fatta di affetti, di aspettative, di dolori e passioni potesse

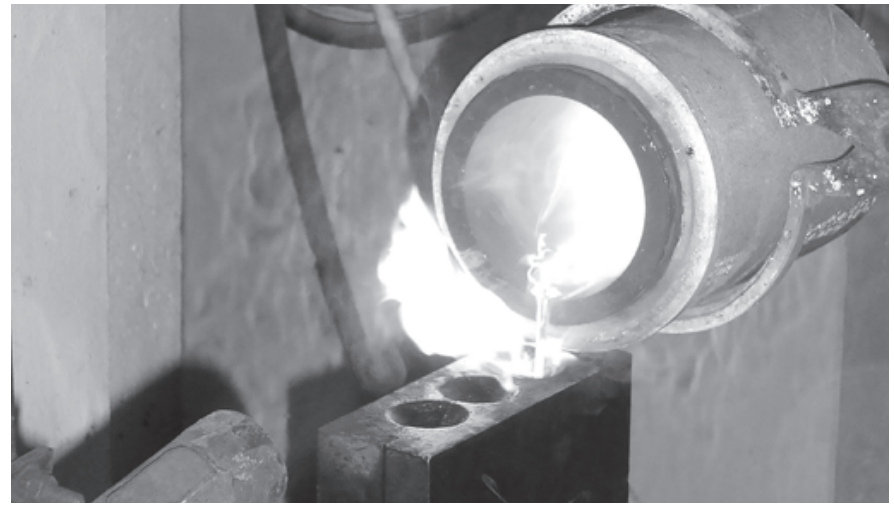
prendere voce per ripensare, nel tempo della globalizzazione e della tecnocrazia, un modo nuovo di coabitare il mondo.

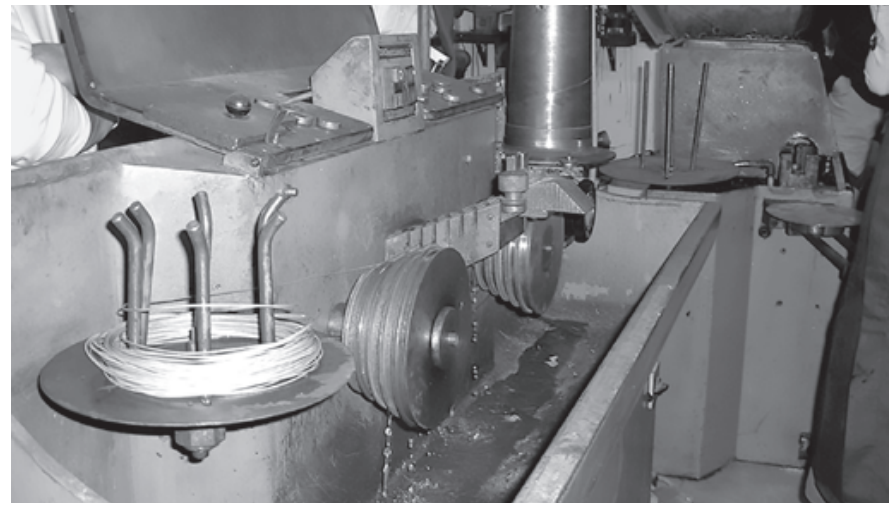
La metropoli è un testo semiotico e linguistico, quando si esce di casa facciamo esperienza del linguaggio tra le strade, con le scritte sui muri e i negozi cinesi, salutiamo Mohamed, Fathima e Caterina, prendiamo un caffè marocchino e mangiamo cous cous. Quando esco di casa il mio sguardo è rivolto essenzialmente alla lettura dei corpi, non (solo) ai corpi di una comunità determinata storicamente ma a quelli del nuovo soggetto politico e, va da sé, economico della moltitudine, e quello che vedo è una nuova, ma veramente nuova condizione di vita.

È ormai chiaro a tutti infatti la portata rivoluzionaria delle nuove tecnologie che hanno sconvolto ogni coordinata spazio-temporale e che insinuandosi fin dentro il biologico stanno ridisegnando la vita nella sua totalità. Così come è altrettanto chiaro che questi corpi, nella loro complessità psico-biologica, siano ridotti a pure funzioni di produzione e di riproduzione (di vita) capitalistica.

L'anello della coabitazione è (forse) un'azione artistica, abbiamo affrontato alcuni temi centrali del dibattito attuale nell'arte, ma non solo. Raccogliere frammenti d'oro e di parole tra la gente per costruire un'opera effimera e per testimoniare una generica coovisione vuol dire aver attivato una rete che, se pur fatta per lo più di chiacchiere, di modi di dire, di sensazioni e di ricordi, ha il merito di aver posto una serie di problemi, da quello identitario a quello della condivisione su di un registro linguistico quantomeno diverso da quello strumentale e, chissà, forse più libero da pregiudizi. Ha attivato cioè su temi di stringente attualità un linguaggio e un fare che è inusuale, più disposto all'ascolto delle ragioni dell'altro, di nuovo aperto alla meraviglia e alla sorpresa che «si può fare»; un linguaggio e un fare «strano», straniero alla logica calcolante, di funzioni e di ruoli. Difficile dire quanto *L'anello della coabitazione* sia riuscito effettivamente in questo, probabilmente sono discorsi di fantasia, ma in una società dove la vita stessa è posta nella sua complessità psico-biologica come una merce qualunque sfruttabile nelle proprie specifiche facoltà di linguaggio e di comunicazione, e dove gli spazi per un pensiero autenticamente «creativo» e una prassi di liberazione sono ridotti al minimo e costantemente minacciati, ogni tentativo per cambiare di segno il linguaggio «servile» deve essere fatto.

Questo è il dato più importante che deve uscire dalla lettura di *L'anello della coabiatazione*, non il filo d'oro né tanto meno il contenuto delle testimonianze scritte, ma il fatto che sia possibile attivare una comunicazione reticolare che fa uso di un linguaggio capace, nei modi e nei contenuti, di sottrarsi alla forza del «linguaggio messo a lavoro». Se questo è successo e in che misura non è facile dirlo, di certo a distanza di un anno si continua a parlare, a vociferare quasi come di un fantasma o di una leggenda metropolitana di un certo filo d'oro. Tuttavia, tengo a precisare, credo nella poetica del fallimento e nella generosità del tentativo non riuscito, mi interessa perché mostra sempre un carattere d'urgenza sia in arte che nella vita, e soprattutto oggi che conoscenze e saperi vengono espropriati in nome del diritto privato, frazionati e brevettati





secondo una logica tecno-scientifico-economicista, credo valga la pena tentare, tentare e ritentare di nuovo per sperimentare un linguaggio pertinente e resistente. Vale la posta perché la frattura dei mondi, il confine che separa la vita dalla non vita, la creatività dal niente passa proprio qui.

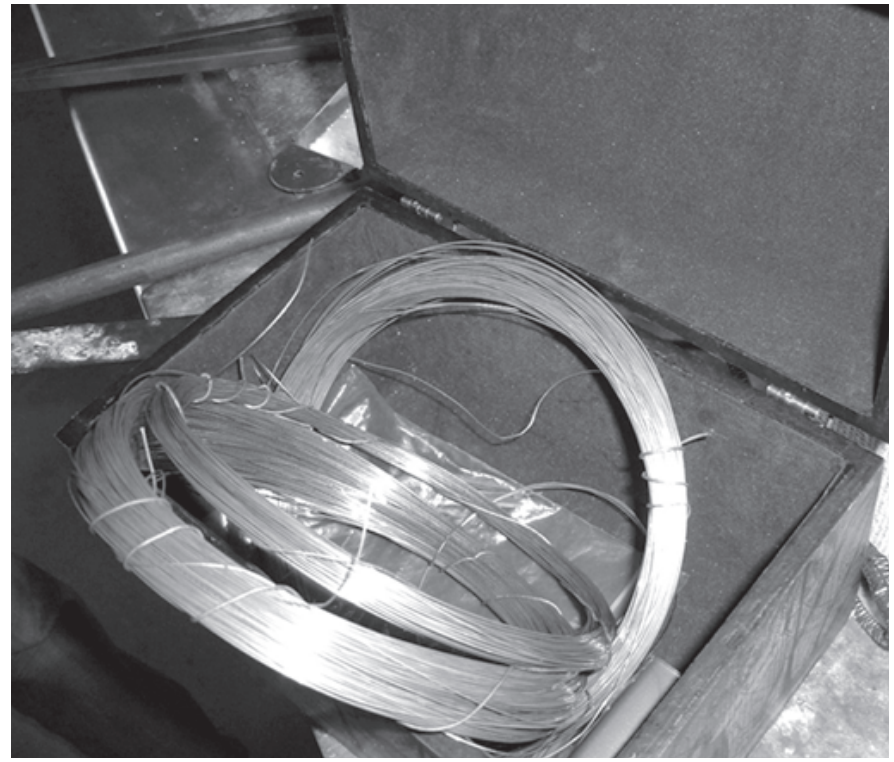
Se insisto sulla valenza linguistica di una comunicazione reticolare su base astratta e dal basso, è perché il connotato saliente della globalizzazione o meglio della new economy è l'aver messo a lavoro le stesse facoltà di linguaggio, le capacità relazionali, il linguaggio del corpo e il senso stesso dello stare in società. Gli economisti, ma non solo, ci dicono che oggi si «producono merci a mezzo di linguaggio», lo dicono non più nei termini comparativi di omologazione tra la produzione linguistica e la produzione di merci, ma nel senso che la struttura economica così pervasa e sorretta dalla grammatica dei segni verbali e non verbali, della forma e del simbolo, è una struttura comunicativa, è cioè, come già detto per la città tardo moderna, un organismo linguistico. La «poetica del tentativo» dunque indica l'urgenza di coniare una nuova grammatica nomade e resistente perché la tradizionale separazione tra sfera dell'agire comunicazionale e sfera dell'agire strumentale è venuta a mancare. Oggi si parla molto della natura cognitiva del lavoro post-fordista, un lavoro altamente comunicativo che necessita di un alto grado di capacità linguistiche per essere produttivo ma anche qualità attinenti l'uso di atti simbolici quali essi siano anche quelli puramente sensoriali e intuitivi, allora ciò significa, come sostiene l'economista Christian Marazzi, «che è nel processo produttivo medesimo che si insedia quella capacità di generalizzazione, quell'andar oltre il dato, oltre l'atto strumentale-meccanico, che il linguaggio permette di effettuare»[1].

L'anello della coabitazione arriva dal fiume, dalla terra di nessuno a bordo di una barca, è la nave dei folli. Riconosco tra i naviganti una splendida donnina, classe 1925, il suo nome è Caterina Addante, è mia madre. Ecco quello che racconta:

> La prima volta che ho impegnato la catena d'oro o forse era l'anello di mio marito con le iniziali incise ho pianto molto. Abitavamo a Porta d'Arce. Erano gli anni '60. La povertà era ancora quella del dopoguerra. Una volta soltanto una spilla non è stata più ritirata e quella volta piansi quando arrivò la scadenza del pegno. Da quella spilla avrei ripreso i coralli per farci degli anelli, ma se non ritiravi in tempo, pagando gli interessi, andava all'asta. Eravamo gelosi dell'oro al tempo, eravamo cence. Tanta gente *ce iea* [al pegno], *tuttu lu burgu*; certe fedi, le spille, tutto sparito. La fila facevamo. A Iride hanno preso tutto. Prima impegnavamo l'oro per le malattie, per portare un figlio a Roma; oggi non si fa più. Oggi c'è il benessere.

Testo pubblicato in *Anello della condivisione*, catalogo a cura dell'Istituto d'Arte «A. Calcagnadoro» di Rieti, 2005.

[1] Christian Marazzi, *Il posto dei calzini. La svolta linguistica dell'economia*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, p. 32.



L'anello della condivisione
Tito Marci

A qualcuno è certo capitato di osservare, magari dal vero, la raffigurazione pittorica delle *Tre Grazie*: quella del Botticelli o di Raffaello, ad esempio. Allegoria classica, archetipa, che rimanda alle immagini del mito. Simbolo arcaico di un'iconografia che ancora ritorna, se si fa bene attenzione, nelle pagine del filosofo Seneca, nel suo *De Beneficiis*. E vi torna proprio nelle sembianze della danza circolare, nel mobile intreccio che cinge con garbo i corpi danzanti: corpi *graziosi*, espressione, prima di tutto, di una *grazia* pittorica quale ideale di compostezza e armonia. Ma vi torna anche, e soprattutto, come «idea»: come concetto geometrico del cerchio, come nozione sociale della reciprocità, come concezione morale della comunità e come rappresentazione religiosa della trascendenza. Ecco, allora – ci suggerisce Seneca – la «natura» del *circolo*, l'etica del rapporto gratitudine-benefici (ben più essenziale di quel dispositivo economico che nel rapporto costi-benefici costituisce la razionalità utilitarista); ecco la circolarità del dare, ricevere e ricambiare (come più tardi avrebbe scoperto l'antropologia culturale); ecco la legge paradossale del dono.

Se ben ne intendiamo il valore entro l'ordine etico di una socialità costituita sul *riconoscimento* e la *riconoscenza* reciproca, possiamo, in effetti, riconoscere l'idea del dono al fondamento stesso del legame sociale. Di un legame non certo inteso come semplice espressione di un contratto o come risultato di una costrizione morale: non come libero accordo intrapreso da individui isolati (indipendenti e autosufficienti), né come mera coercizione di un «fatto sociale». Pensiamo, al contrario, a un legame paradossalmente fondato nel vincolo della gratuità, costituito, all'un tempo, sulla libertà e sull'obbligazione (che sorge sempre sul darsi della libertà). Poiché, ed ecco il paradosso, se la libertà è tale solo in quanto superamento della necessità, solo in quanto negazione di ogni condizione, solo in quanto infinità che ha inizio sullo sconfinare di ogni limitatezza, l'obbligazione è, al contempo, veramente tale (nella sua accezione etica più pura) soltanto in quanto condizione dell'autentica libertà (illimitata e incondizionata in se stessa), in quanto manifestazione della libertà nel suo essere proprio, in quanto riconoscimento del suo darsi originario. L'obbligazione nasce sul sorgere della stessa libertà: si costituisce entro il darsi della libertà come, allo stesso tempo, la libertà si inscrive sempre entro i margini di un'obbligazione.

Come in ogni rapporto essenziale, la costituzione è reciproca. La libertà, data oltre ogni termine e condizione, per esser veramente tale, effettuale e reale, pone necessariamente nell'obbligo il suo termine e la sua condizione,

così come l'obbligazione, se autentica, trova nel darsi stesso della libertà la sua costituzione, la sua ragione e la sua fonte morale. In altri termini, la libertà, pur oltre l'obbligo (ma, in realtà, in virtù di questa sua stessa eccedenza), si dà come obbligazione, e quest'ultima è tale solo entro il divenire della libertà.

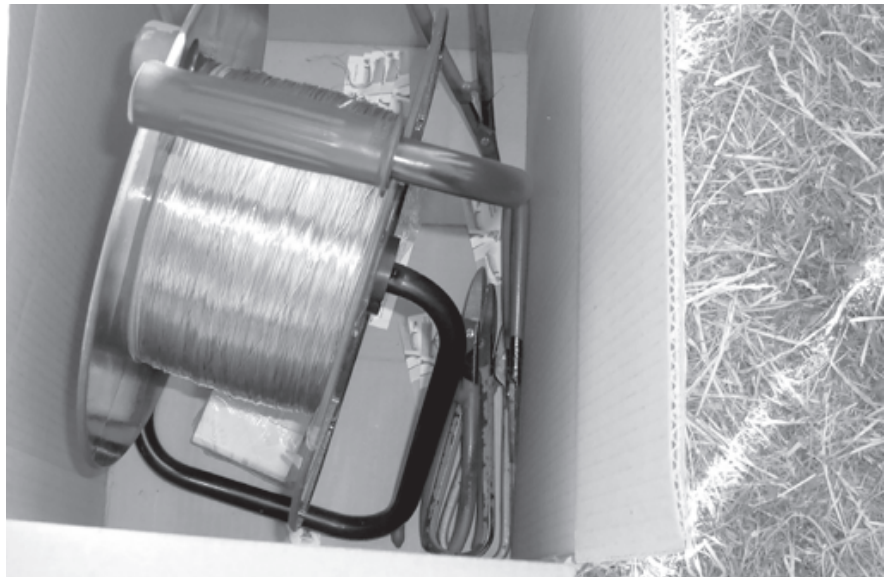
A ben vedere, per comprendere a fondo il senso di tale contraddizione, occorre ripercorre, in breve, la logica antinomica del dono.

Il merito dell'antropologia culturale è stato, senza dubbio, quello di richiamare all'attenzione degli scienziati sociali il paradosso del dono. Non si tratta certo di una vera e propria novità, quanto di una più modesta, ma quanto mai importante, riscoperta, se è vero che il motivo dell'ambivalenza del dono rimanda ad un orizzonte di pensiero ben più lontano che ci riconduce al nesso indissolubile *doron-dolon* (dono-inganno) già tematizzato nella tradizione mitologica greca, e al legame originario *gift-gift* (dono-veleno) sviluppato all'interno del folklore germanico. Da Omero ad Esiodo, da Eschilo a Platone l'idea del dono è sempre stata associata all'inganno (si pensi al cavallo di Troia), al danno (si pensi al furto del fuoco e ai regali prometeici), al tranello (secondo il mito di Pandora), e al veleno (come attestano le oscillazioni semantiche del termine *dosis*).

Comunque sia, gli studi antropologici sulle società tribali hanno confermato e sottolineato, a partire da diversi contesti culturali, il carattere paradossale del dono, descrivendo il fenomeno come una pratica, al contempo, spontanea e obbligatoria, gratuita e condizionata. I classici esempi etnografici del *kula* e del *potlach*, attraverso i quali Malinowski e Mauss hanno rispettivamente ricostruito il concetto di dono arcaico, restituiscono, in effetti, due immagini paradossali dei cosiddetti «vincoli gratuiti», che ogni ricerca sullo spirito e sul significato del dono al giorno d'oggi non può certamente ignorare.

Le prime indagini e riflessioni sistematiche sul «commercio circolare del *kula*», appaiono nell'opera fondamentale di Bronislaw Malinowski: *Argonautus of Western Pacific*, del 1922. Ne emerge, in sintesi, questa descrizione: il «*kula trade*» rappresenta un sistema di spedizioni annuali o biennali attraverso il quale i trobriandesi e gli abitanti di altre isole melanesiane si scambiano beni per mezzo di doni e contro-doni. Si tratta di effettivi «scambi naturali» aventi per oggetto beni preziosi trasportati dagli indigeni in un ampio cerchio di isole formanti un circuito chiuso. Siamo dunque in presenza di un vasto sistema di commercio intertribale e intratribale: norme e convenzioni (basate sul principio della reciprocità) regolano queste transazioni attraverso atti cerimoniali e rituali magici. Le comunità interessate sono interamente mobilitate e coinvolte: tutto circola grazie a un sistema di reciproca fiducia. Gli oggetti scambiati sono analoghi e standardizzati (bracciali e collane di conchiglie), e devono il loro valore simbolico al prestigio accordatogli dai partecipanti al circolo. Il commercio del *kula* rappresenta, dunque, un vasto complesso di rapporti sociali condotto esclusivamente sulla rete della reciprocità.

Non è, allora, un caso che proprio a partire dal sistema circolare del *kula* Marcel Mauss abbia ricostruito ciò che per lui delineava, pur rappresentandone



un'evidente contraddizione, il tratto fondamentale del dono arcaico: il «triplice obbligo di dare, ricevere e ricambiare», lo stesso che già molti secoli prima, nel trattato morale *De beneficiis*, il filosofo Seneca, come si è visto, aveva tematizzato ricorrendo all'immagine delle *Tre Grazie.* Se, infatti, nel *kula* il primo dono che apre la serie degli scambi reciproci, una volta accettato, impegna indecidibilmente il donatario a ricambiare, ciò vuol dire che la pratica del dono, pur conservando un aspetto essenziale di spontaneità e libertà, ricade inevitabilmente nella circolarità del debito. Il dono ricevuto deve essere immancabilmente ricompensato attraverso una nuova prestazione gratuita. Mai come in questo caso la reciprocità dei doni evidenzia una struttura obbligatoria: la gratuità del dono (non siamo in presenza di baratti) implica, paradossalmente, un'obbligazione (alla quale Malinowski riconosceva un valore propriamente giuridico). L'obbligo non esclude la generosità, così come la gratuità non esclude la costrizione[1]. La logica del dono si nutre di questa ambivalenza:

[1] Stupisce, a questo proposito, lo scarso rilievo che i giuristi hanno accordato al sistema del dono, specialmente in relazione allo studio delle obbligazioni. Solo sporadicamente i giuristi si sono interessati al fenomeno del dono, e se ciò è avvenuto si è trattato spesso di un'attenzione marginale riposta in opere che per lo più esulano dal campo propriamente giuridico. A parte gli studiosi che si sono occupati dell'istituto giuridico della donazione e dell'attuale regolamentazione in materia di donazione di organi e di sangue, dobbiamo soltanto all'interesse antropologico di Hans Kelsen (*Society and Nature*, The University of Chicago Press, Chicago 1943; trad. it. *Società e natura*, Boringhieri, Torino 1953 e 1992) una breve attenzione dedicata al *potlach* e ai fenomeni che riguardano il dono come sistema di prestazioni reciproche, o alla curiosità di Rudolf Von Jhering (*Das Trinkgeld*, 1882, tradotto di recente in Italia con il titolo *La mancia*, Nuova Editoriale Grasso, Bologna 1998) la singolare trattazione di un fenomeno particolare come quello della mancia. A tale situazione fanno eccezione pochissimi lavori, e tra questi va senz'altro ricordata l'opera del romanista Jacques Michel (*Gratuité en droit romain*, Université Libre du Bruxelles, Istitute de Sociologie, Bruxelles 1962) che

si deve *costringere* l'altro a donare di nuovo, ovvero, si deve spingere chi riceve a comportarsi altruisticamente.

Ciò che sostiene questa logica paradossale non è, in effetti, l'interesse economico come noi oggi lo intendiamo: non interessa acquistare, guadagnare, capitalizzare o produrre. I beni che circolano sono sempre gli stessi. Interessa, quindi, solo donare, per riconoscersi attraverso i doni e consolidare, per mezzo degli stessi, i legami sociali; interessa dunque, paradossalmente, «essere disinteressati». Non c'è calcolo: le motivazioni simboliche sono predominanti rispetto a quelle strettamente materiali. In questo senso il *kula* costituisce un esempio di scambio improduttivo non strumentale alla logica economica del capitale (non c'è accumulazione e produzione di capitale ma solo spostamento di ricchezze): si tratta, in effetti, di una pratica orientata all'affermazione sociale, al rango e al prestigio, e quest'ultimo è direttamente proporzionale alla capacità di donare, e quindi, alla capacità di dimostrarsi generosi e disinteressati.

Secondo le oscillazioni della sua legge paradossale, il dono, quanto più si presenta come evento gratuito, tanto più è capace di obbligare. Quanto più si presenta come gesto generoso e altruistico (come un dare incompensabile che non chiede nulla in restituzione), tanto più riesce a porsi come vincolo, obbligazione e legame. Accettare un dono, riconoscerlo nella sua gratuità, significa, infatti, cadere incondizionatamente sotto la sua legge, la stessa legge che ordina, immancabilmente, la sua restituzione (che è anche, a ben vedere una *re-istituzione* della stessa capacità di donare). Una volta donato e riconosciuto in quanto tale, il dono obbliga il destinatario a donare di nuovo, a farsi, a sua volta, donatore. Se il dono viene, infatti, riconosciuto come tale, questo semplice riconoscimento è sufficiente ad annullare il dono. Poiché il riconoscimento restituisce sempre un equivalente simbolico, restituisce sempre nella forma del «contro-dono» che, in quanto tale, assume l'aspetto di un «anti-dono».

Il dono, in effetti, si manifesta sempre con l'ambivalenza tipica dei «vincoli gratuiti». Pur nella gratuità si istituisce, per la sua stessa logica paradossale, come obbligazione. E tale obbligazione, vista nell'ottica della donazione, è proprio il tratto che ordina il dono alla sua necessaria sparizione; è proprio il momento paradossale di un riconoscimento che spinge contemporaneamente al dono e ad annullare il dono.

Ha dunque ragione Jacques Derrida nell'affermare che affinché ci sia veramente dono, non dovrebbe esserci riconoscimento di sorta. Il dono stesso, per essere tale, non dovrebbe apparire come dono; dovrebbe, al contrario, sfuggire alla sua stessa presentazione, alla sua stessa manifestazione. Poiché il suo farsi presente, la sua temporalizzazione, avvierebbe sempre un processo di distruzione del dono.

considera analiticamente il dono (e il fenomeno della gratuità in generale) come fatto sociale rilevante per il diritto. Eppure, oltre a Mauss e a Malinowski, numerosi sono gli antropologi che hanno associato, pur nelle relative differenze, il carattere obbligatorio del dono ai fondamenti elementari del contratto o che hanno genericamente assimilato il sistema del dono al sistema del diritto. Basti pensare, tra gli altri, al lavoro di E. Adamson Hoebel (*The law of Primitive Man*, Harvard University Press, Cambridge 1967; trad. it. *Il diritto nelle società primitive*, Il Mulino, Bologna 1979).

Dobbiamo riconoscere a Marcel Mauss il merito di aver per primo richiamato l'attenzione su questo paradosso. I suoi studi antropologici sul *potlach* (1923-24) evidenziano, in effetti, come il dono, pur in quanto evento spontaneo e gratuito, si iscriva sempre nel circolo del debito, nel circuito delle contro-prestazioni. Ad ogni donare corrisponde un dovere di ricambiare, poiché il dono vincola sempre il suo destinatario, lo obbliga a donare di nuovo, a restituire in eccesso quanto nel dono ha ricevuto, consumato o distrutto. Occorre sempre un «contro-dono» capace di distruggere (sovvertendolo) il potere istituito dal dono: su questa legge paradossale, che associa all'obbligo la libertà del donare, riposa il senso della reciprocità e il valore del legame sociale; la stessa solidarietà si fonda nel tratto di questa contraddizione, esponendo la gratuità del donare alla costrizione del vincolo che il dono stesso inaugura.

Non è allora un caso che Mauss abbia considerato il dono, in tutta la sua complessità, come un «fatto sociale totale», articolato sul costituirsi di tre momenti indissolubilmente collegati: il dare, il ricevere e il ricambiare. Ed è proprio a partire da questa premessa che si comprende la sua difficoltà nello spiegare il senso della gratuità dal lato dell'obbligazione. L'idea del dono, in quell'antropologia ormai classica che noi tutti conosciamo, rimane allora sospesa ad una trama paradossale: la libertà, la spontaneità, si manifestano soltanto entro la cornice di un vincolo, di un obbligo, di un legame rituale che è tale, a sua volta, soltanto esponendosi alla vertigine del gesto gratuito.

A partire, dunque, dal *Saggio* di Mauss – seguendo lo stesso Derrida – non possiamo non ripensare il dono che attraverso la sua fenomenologia complessa e paradossale: il dono, in quanto evento incondizionato e gratuito, scompare sempre entro l'orizzonte della sua stessa manifestazione. Ma, oltre Derrida, dobbiamo al contempo pensare che se vi è autentica obbligazione nei rapporti costituiti sulla libertà del donare, essa è tale solo al mostrarsi del dono nella sua incondizionata gratuità.

In altri termini, se il dono si annienta entro i margini della sua presentazione, è proprio attraverso il suo farsi presente che lo stesso si costituisce come «fatto sociale», come rapporto e obbligazione. Quanto più, infatti, il dono si mostra nella sua gratuità, tanto più è capace di obbligare; quanto più eccede la misura dello scambio e del contratto, tanto più è capace di porsi alla radice di un'obbligazione. Poiché se il dono obbliga, come ha visto giustamente Sartre, non lo fa per mezzo della violenza, quanto della generosità.

Quest'esposizione paradossale del dono, che vede nel momento del suo manifestarsi il tratto del suo stesso scomparire, mostra così, allo stesso tempo, il darsi del dono come vincolo sociale (come ciò che, appunto, permane nel tratto della sua stessa sparizione). Poiché, paradossalmente, è solo attraverso il suo riconoscimento che il dono, pur alterandosi nelle pieghe della reciprocità, si pone alla radice di un'autentica obbligazione morale, e ciò nel momento stesso in cui la sfera del *riconoscimento* si dispiega entro l'ordine etico della *riconoscenza*.

Da questo punto di vista, allora, non possiamo non considerare seriamente la presa del dono sul piano della reciprocità e, ancor di più, la sua permanenza entro lo schema etico della *riconoscenza*.

Ora, la riconoscenza, se è veramente tale, si dà soltanto – come ha sottolineato Georg Simmel – nel riconoscimento dell'incapacità di ricambiare, dell'impossibilità di restituire adeguatamente un atto gratuito offerto nella sua originaria e spontanea libertà. Se questa, pertanto, si pone alla base di un vincolo personale destinato a durare nel tempo, la stessa, al contempo, non è che l'espressione di un legame che è tale solo in quanto sospende e interrompe ogni possibile economia dello scambio.

Ciò che restituisce la riconoscenza – se mai questa restituisca qualcosa – non è certo interamente disponibile sul piano dell'equivalenza. Non vi è calcolo o misura che tenga. Vi è sempre il riconoscimento di qualcosa che oltrepassa la misura dello scambio, che eccede l'equità della compensazione. Vi è sempre il riconoscimento di un'alterità necessaria, di un dono originario che, come tale, non può essere in alcun modo restituito o scambiato. La riconoscenza, pertanto, non è mai ricompensa, ma solo attestato di un'impossibile compensazione.

In effetti, solo quando non c'è ricompensa adeguata, solo quando non c'è equivalenza, sorge, autenticamente, il vincolo della gratitudine. Vi è veramente gratitudine solo quando non c'è niente da dare in cambio, quando non c'è modo di riscattarsi, ovvero, quando ogni scambio è impossibile; e vi è, allo stesso modo, gratitudine nella permanenza del vincolo personale. È proprio questo il terreno dove l'obbligazione si fa più autentica e forte: non dove c'è lo scambio, ma dove questo è impossibile. Vi è una priorità ontologica nella relazione che non può essere compensata o annullata, uno scarto temporale che non può essere in alcun modo colmato.

Testo pubblicato in *Anello della condivisione*, catalogo a cura dell'Istituto d'Arte «A. Calcagnadoro» di Rieti, 2005.

Note alle immagini

Pagine 243,247,249,251,253 e 254. *L'anello della condivisione*, momenti del laboratorio e della performance finale.

Archivio Fausto Delle Chiaie
2000

Progetto presentato per il «*concorso per la riqualificazione di piazza Augusto Imperatore*» indetto dal comune di Roma, esposto al Palazzo delle Esposizioni nel 2000. Con un testo dell'architetto Stefano Boeri.

Il progetto consisteva nel lasciare tutto esattamente come è.

Per rendere accettabile la proposta avevo bisogno di trovare un motivo credibile, dapprima lavorai per sei mesi con un vecchio e straordinario botanico di La Sapienza – comicamente allergico ai pollini – per catalogare tutte le piante spontanee che crescono intorno al mausoleo. Il progetto, già in stato di avanzamento, fu abbandonato a favore di un artista, Fausto Delle Chiaie, che dal 1984 ha scelto piazza Augusto Imperatore come luogo di lavoro e spazio espositivo. La piazza, quella piazza è il suo studio. Il lavoro di Fausto si svolge all'aperto, a diretto contatto con la gente che ne riconosce le qualità artistiche, e in relazione, spesso ironica e spiazzante, con il contesto storico di una classicità ormai remota e con i resti riqualificati di una moderna quotidianità.

Il progetto intendeva istituire un luogo mentale per cui piazza Augusto Imperatore fosse dichiarata luogo di interesse pubblico in quanto studio e sala espositiva di un importante artista, che già solo con la sua presenza connota la piazza come luogo di produzione di «alta» cultura.

A testimoniare l'importanza della presenza di Fausto Delle Chiaie ho catalogato l'intero archivio dell'artista e l'ho esposto materialmente al Palazzo delle Esposizioni adoperandomi, come umile commesso di un negozio di stoffe, nel mostrarlo al pubblico.

(L'archivio è curato personalmente dall'artista e da Giuseppe Casetti che lo custodisce presso la sua libreria-galleria «Il Museo del Louvre» e che ringrazio per la decisiva collaborazione, foto alle pagine 259,261,264 e 266).

Descrizione

Armadietto metallico di colore marrone all'esterno e grigio all'interno. Le dimensioni sono 180 cm di altezza, 70 cm di lunghezza e 40 cm di profondità. Lo spazio interno è suddiviso da quattro ripiani che, con la base, formano cinque piani d'appoggio. Sopra l'armadietto sono stipate, in ordine decrescente, 5 valigie di varie dimensioni e colori.

Contenuto

L'archivio contiene documentazione bio-bibliografica, fotografie, disegni e opere dell'artista Fausto Delle Chiaie.

1° piano dal basso

Opera composta di otto libri denominata *Res Pubblica*: volume 1, piazza Augusto Imperatore, 1989-1990; volume 2, piazza Augusto Imperatore, 1991; volume 3, piazza Augusto Imperatore, 1991-1992; volume 4, piazza Augusto Imperatore, 1992; volume 5, piazza Augusto Imperatore, 1993; volume 6, piazza Augusto Imperatore, 1994; volume 7, piazza Augusto Imperatore, 1995; volume 8, piazza Augusto Imperatore, 1996.

Un libro telato bianco denominato *Galleria Sciarra – Guida Artistica – 1988*.

Un'opera in carta denominata *33 domeniche 1998*.

Un'opera in carta denominata *18 domeniche 1999*.

Un'opera denominata *Assenti e Presenti – in Galleria Sciarra – Roma anno 1987-8 / 1988-9*, libro in cartone invecchiato con scritta di colore rosso e nero.

Quadretto con cornice nera 38x53 cm contenente 2 fotografie B/N 20x25 cm, una busta postale, una lettera inviata a Fausto Delle Chiaie il 29 maggio 1997 da Koos Kroon di Amsterdam.

2° piano

Un libro *L'arte a Roma*, 1997. Una busta per lettere con negativi. Una tesi di laurea su Fausto Delle Chiaie di Domenico Levato. All'interno della tesi ci sono alcune recensioni di giornali. Una cartellina rossa con 46 fotografie a colori di diverse misure. Una busta per foto con 11 fotografie a colori 24x18 cm e 14 fotografie B/N 24x18 cm.

Una valigetta color giallo contenente: 16 fotografie a colori di varie dimensioni. Un contenitore per foto con 15 fotografie a colori di varie dimensioni. Un mazzetto di 14 fotografie B/N 6x4 cm. Un mazzetto di 15 fotografie a colori 10x15 cm + negativi. Una busta per lettere gialla con 14 fotografie B/N di varie misure. Una busta per lettere con 15 fotografie a colori 10x15 cm. Una busta per lettere con scritta «Ara Pacis» contenente negativi. 18 strisce di negativi (4 fotogrammi cadauna). 3 lettere indirizzate a Fausto Delle Chiaie. Un classificatore colore blu con alcune cartelline contenenti: 1. 13 fotografie B/N di varie misure e 1 a colori; 2. documenti personali dell'artista; 3. articoli di giornali sull'artista; 4. poesie di Fausto Delle Chiaie. Una cartellina portadocumenti con scritta «Libro guida/Guide book», book dell'artista con fotografie e appunti sulle proprie installazioni a piazza Augusto Imperatore e all'Ara Pacis. Una cartellina colore blu contenente: 32 cartoncini con 2 fotografie a colori 10x15 cm per foglio e scritti bio-bibliografici dell'artista.

3° piano

Una busta di plastica trasparente contenente documenti personali dell'artista (diplomi, attestati, certificazioni varie).

Una busta di plastica trasparente contenente quattro disegni su carta 35x25 cm denominati *Autoritratti 3/1/80*.

Otto cartoncini 40x30 cm con titoli di opere e annotazioni per anno, dal 1989 al 1996.

Una busta di carta gialla contenente due lastre radiografiche del torace dell'artista.

Nove cartoncini 35x25 cm con vari biglietti da visita.

Tre manifesti. Un libro con la copertina di plastica nera 42x32 cm contenente curriculum con annotazioni dell'artista e fotografie; cinque disegni a matita su carta 9x7 cm; 18 foto a colori e due B/N.

Un libro con la copertina di plastica nera 42x32 cm contenente ritagli di giornali e pubblicità. Un disegno a tempera su cartoncino 30x40 cm.

Un quadretto con cornice in legno chiaro 32x42 cm contenente 5 fotografie a colori più una lettera.

Un quadretto con cornice in legno chiaro 32x42 cm contenente 4 fotografie a colori più una lettera.

Un quadretto con cornice in legno nero 43x33 cm contenente 3 fotografie B/N più una lettera.

Un quadretto con cornice in legno nero 43x33 cm contenente 3 fotografie B/N più una lettera.

4° piano

Un album di fotografie denominato *Limerick-Irlanda* con 42 fotografie a colori. Un album di fotografie denominato *Antwerpen* con 29 fotografie a colori, 14 fotocolor, 7 fotografie B/N e 4 fotografie istantanee. Un album di fotografie denominato *Roma 1980-81 Roma 1985* con 117 negativi e 38 fotografie a colori di varie misure. Un album fotografico denominato *Posto al centro – vista da vicino* con 36 foto a colori. Un album di fotografie denominato *Vari luoghi 1988-89-90-91* con 65 foto a colori. Un album di fotografie denominato *Castel S. Angelo* con 26 foto a colori. Un album di fotografie denominato *Faccio l'indiano – P.A.I.* con 41 foto a colori, 1 B/N e 4 istantanee. Un album di fotografie denominato *Autoritratto P.A.I.* con 40 foto a colori e un'istantanea. Un album di fotografie denominato *Ara pacis* con 27 foto a colori e 17 B/N. Un album di fotografie denominato *Galleria Sciarra* con 28 foto a colori di varie misure. Un album di fotografie denominato *Milano – Scuola – Galleria dei Serpenti* con 25 foto a colori. Un album di fotografie denominato *Collezione Tuff (primavera-estate)* con 42 negativi e 48 foto a colori. Un album di fotografie denominato *Montegranaro* con 32 foto a colori e 4 istantanee. Un album di fotografie denominato *Pincio* con 31 foto a colori e 5 B/N. Un album di fotografie denominato *Clivo Venere Felice* con 51 fotografie a colori. Un album di fotografie denominate *Rue de la Victoir – Bruxelles* con 15 foto a colori e una B/N. Un album di fotografie denominato *Ghibellina (Sicilia)* con 39 foto a colori e relativi negativi. Un album di fotografie denominato *Chiuso per ferie – Butta la pasta* con 37 foto a colori. Un album di fotografie denominato *Poli – Mino's house – via G. Damaso* con 48 foto a colori. Un album di fotografie denominato *K.O.* con 17 foto a colori. Un album di fotografie denominato *Rue de Pavie 13* con 45 foto a colori e 26 provini. Un album di fotografie denominato *P.A. Imperatore* con 44 foto a colori. Un album di fotografie denominato *Foto scelte* con 44 foto a colori. Un album di fotografie denominato *Ara Pacis – Piazza Augusto Imperatore 1989 1990 1991* con 76 foto a colori di varie misure. Un album di fotografie denominato *Collezione Tuff (primavera-estate). Lavoro sui graffiti di Fausto Delle Chiaie* con 42 foto a colori.

Una fotografia B/N con cornice bianca cm 15x20. Una fotografia B/N con cornice bianca cm 15x20. Una fotografia B/N con cornice marrone e oro 28x22 cm. Una fotografia B/N con cornice marrone e oro 33x28 cm. Una fotografia a colori con cornice nera, filo elettrico rosso e soldatino, 23x16 cm. Un catalogo *Genazzano '86 Internazionale d'arte*. Un catalogo *EV+A Compendium 1994, 96, 98*.

5° piano

Una bacinella di plastica bianca 38x30x14 cm che contiene mazzetti di fotografie: 1. 133 foto a colori 10x15 cm, 5 istantanee (Ara Pacis – piazza Augusto Imperatore); 2. 5 foto a colori 10x15 cm, 6 B/N 10x15 cm (Ara Pacis – Augusto Imperatore); 3. *Camera con bagno*, 11 foto a colori 10x15 cm; 4. 4 foto a colori e 5 B/N 10x15 cm (Ara Pacis – Augusto Imperatore); 5. 47 foto a colori e una B/N 10x15 cm (Ara Pacis – Augusto Imperatore); 6. 16 foto a colori 10x15 cm (Ara Pacis – Augusto Imperatore); 7. *Listino prezzi* con 17 foto a colori (Ara Pacis – Augusto Imperatore); 8. *Self service* con 19 foto a colori (Ara Pacis – Augusto Imperatore); 9. *Bella in busta* con 27 foto a colori 10x15 cm (Ara Pacis – Augusto Imperatore); 10. 88 foto a colori e 4 B/N (Ara Pacis); 11. 69 foto a colori di Roma; 12. 270 foto a colori rilegate con spago nero e bianco, nel retro di una foto c'è scritto «San Michel in Taverna», una busta per lettere con 7 fototessere di una donna e un biglietto da visita, una tessera di Fausto Delle Chiaie del Museo Aperto; 13. 76 foto a colori 10x15 cm, istallazioni varie a piazza Augusto Imperatore; 14. 109 foto a colori (Ara Pacis); 15. 85 foto a colori 10x15 cm, 2 B/N e una istantanea; 16. 52 foto a colori 10x15, 21 foto a colori dentro un contenitore di plastica blu; 17. 153 foto a colori (piazza Augusto Imperatore); 18. 139 foto a colori e una B/N (piazza Augusto Imperatore); 19. 9 foto a colori e 6 B/N (Ara Pacis); 20. 43 strisce di negativi.

Una scatolina di plastica blu contenente pupazzetti di plastica – ciclisti. Una busta di plastica trasparente contenente documenti vari. Un quaderno a quadretti con appunti dell'artista. Un quadretto 20x15 cm con cornice in legno chiaro con foto B/N di un'opera con l'artista. Un foglio quadrettato con appunti di Fausto Delle Chiaie. 19 foto a colori di piazza Augusto Imperatore. Un pacchetto di 23 foto a colori di «Visitatori». 126 foto a colori e un B/N (Ara Pacis – piazza Augusto Imperatore). 9 foto a colori (piazza Augusto Imperatore). 20 foto a colori (piazza Augusto Imperatore – Ara Pacis). 63 foto a colori di installazioni varie in diversi luoghi di Roma. 44 foto a colori e 4 B/N (piazza Augusto Imperatore). 39 foto a colori e 2 B/N (piazza Augusto Imperatore).

Un contenitore per alimenti di plastica trasparente e coperchio blu con una scritta a pennarello: «foto 1998». Contenuto: un mazzetto di 71 fotografie a colori 10x15 cm. Un mazzetto di 51 fotografie a colori 10x15 cm di piazza augusto Imperatore. Un mazzetto di 58 fotografie a colori 10x15 cm. Un mazzetto di 82 fotografie a colori 10x15 cm (varie Roma). 51 strisce di negativi (4 fotogrammi cadauna).

Un contenitore trasparente per alimenti di plastica con coperchio giallo contenente: una busta per lettere con scritta «Villa Medici» con 10 fotografie a colori 10x15 cm; una busta per lettere con scritta «Piazza della Libertà» con 20 fotografie a colori 10x15 cm; una busta per lettere con la scritta «Limerick» con 4 fotografie a colori 10x15 cm; una busta per lettere con la scritta «Autoscuola» con 21 fotografie a colori 10x15 cm e 3 istantanee; 1 busta per lettere con la scritta «Clivo Venere Felice» con 19 fotografie a colori 10x15 cm; una busta per lettere con 4 fotografie a colori 10x15 cm di cui una piegata con la scritta «Ferma carte»; 17 strisce di negativi (4 fotogrammi cadauna).

Una scatola di cartone contenente cataloghi di artisti: 2 di Mark Dion, Fausto Delle Chiaie, Laurie Parson, Ann Veronica Janssens, Andrea Fraser, Zarina Bhimji, Bethan Huws, Eugenio Dittborn, Patrick Corillon, Maria Eichhorn, Sylvia Bossu, Luca Vitone, e due libri con testi critici: 1. *Tekstexts e Antwerpen 1958-1969*; 2. catalogo mostra *EV+A*, 1994.

Un'agenda denominata *Agenda dell'arte*, 1989-90. Un'agenda color marrone del 1978 con appunti dell'artista.

Un contenitore per alimenti di plastica trasparente con la scritta in pennarello «Forza Fausto» e «Doppione 1998» contenente 74 fotografie a colori 10x15 cm.

Una scatola blu contenente una targa di ringraziamento dell'associazione di strada «La Rotonda» a Fausto Delle Chiaie «per il suo intervento artistico svolto nelle strade dell'Associazione. Roma 23 giugno '94».

Una valigetta portaoggetti color nero contenente: 173 fotografie a colori 10x15 cm; un contenitore per foto con 20 fotografie a colori 10x15 cm con negativi; un contenitore per foto con negativi; una lettera privata per Fausto Delle Chiaie.

Descrizione e contenuto delle 5 valigie

Valigia colore verde 66x40x20 cm

Contenuto: opere dell'artista su carta (su rotoli di carta da parati): 1. disegno su rotolo di carta da parati *Venni... vidi... persi...*, 1987; 2. disegno su rotolo di carta da parati protetto in un tubo di cartone *Noi due*; 3. disegno su rotolo di carta da parati plastificata *Goollllll...*, 1987; 4. *Lotte intestine*, 1986, disegno su rotolo di carta da parati; 5. disegno su rotolo di carta da parati plastificato, senza titolo; 6. *Noi due*, disegno su rotolo di carta da parati protetto in un tubo di plastica giallo; 7. *Genesi*, 1987, disegno su rotolo di carta da parati protetto in un tubo di cartone; 8. senza titolo, disegno su rotolo di carta da parati; 9. senza titolo, disegno su carta da parati; 10. *La torre di Babele* disegno su rotolo di carta da parati protetto in un tubo di plastica gialla.

Valigia colore marrone 59x37x18 cm

Contenuto: tre fogli dattiloscritti di Fausto Delle Chiaie.

1. *Chi è senza peccato lanci la...*, 1986, disegno su rotolo di carta da parati; 2. senza titolo, disegno su rotolo di carta da parati plastificata; 3. senza titolo, disegno su rotolo di carta parati, 1985; 4. *Sotto la croce*, 1986, disegno su rotolo di carta da parati; 5. *Carcassa*, 1986, disegno su rotolo di carta da parati; 6. *Evaaaaaaa*, 1986, disegno su rotolo di carta da parati; 7. senza titolo, disegno su rotolo di carta da parati con una bacchettina di legno; 8. *Infrazione n. XXXVIII*, 1985, disegno su rotolo di carta da parati; 9. *Allegro ma non troppo*, 1987, disegno su rotolo di carta da parati; 10. *Tessuto Africano*, 1986, disegno su rotolo di carta da parati; 11. senza titolo, disegno su rotolo di carta da parati; 12. *Pasquetta*, 1985, disegno su rotolo di carta da parati.

Valigia colore nero 48x36x16 cm con la scritta «diapositive»

Contenuto: 4 videocassette di cui 2 con intestazione *Fausto Delle Chiaie – Multiculture*, 1992, e *Fausto's work*. Un visore per diapositive. 12 contenitori per diapositive di varie dimensioni: 1. *Gubbio 1999*; 2. *Villa Medici*; 3. sciarpa «Ponte S. Angelo»; 4. *Fausto*; 5. *Goooooo*; 6. *Venduto casa*; 7. *Cavalletto*; 8. *Perugina 1990*; 8. *Arezzo*; 9. *Luogo morto*; 10. *Montegranaro*; 11. *Piazza Adriana*.

6 contenitori per alimenti con diapositive e intestazioni: 1. *Miste*; 2. *Lavori vari*; 3. *Roma atelier*; 4. *Vari luoghi*; 5. *Soprattutto*; 6. *Diapositive casa*.

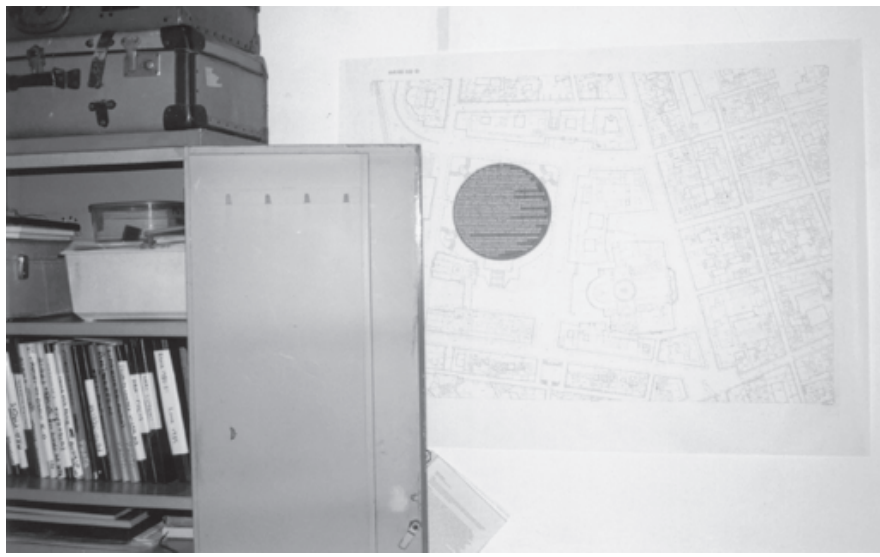
Un pacchetto di diapositive senza titolo. Una lettera privata inviata a Fausto Delle Chiaie.

Valigia colore marrone 43x32x7 cm con scritta «negativi foto»

Contenuto: negativi di fotografie.

Valigia colore marrone 40x27x13 cm con intestazione «documenti»

Contenuto: documenti personali, foto, scritti, lettere, disegni e ritagli di giornale.



Piazza Augusto Imperatore

Stefano Boeri

Ci sono spazi – in tutte le città italiane – che sembrano immuni da qualsiasi pianificazione. Spazi che nonostante progetti, norme, decreti, sembrano resistere a qualsiasi imposizione. Spazi che grazie alla loro indeterminatezza funzionale, anche se sono chiaramente segnati dalle pietre e dai muri, tollerano comportamenti e utenti diversi. Spazi imprevedibili, mutevoli nei costumi e mutanti nelle zone di maggior uso, che solitamente prediligono chi li utilizza temporaneamente.

Spazi-vassoio: il piazzale del Garibaldi-Repubblica a Milano, piazzale Kennedy a Genova, l'area della Mostra di Oltremare a Napoli.

Piazza Augusto Imperatore è uno di questi luoghi; la sua particolarità è che si trova in pieno centro storico. Passeggiando da piazza di Spagna o da via del Corso, improvvisamente ci si imbatte in un luogo impermeabile agli addobbi standardizzati dell'arredo urbano e inaccessibile alle squadriglie dei turisti.

Uno spazio generoso e scombinato, dove si mischiano le popolazioni e le culture, dove le rovine toccano i motorini, le macchine parcheggiano nelle aiuole e gli immigrati extracomunitari sostano accanto agli yuppies.

Piazza Augusto Imperatore è stata per anni il regno di Fausto Delle Chiaie. Nessuno meglio di lui poteva celebrare, con piccoli interventi mirabili, la generosa vaghezza di questa piazza dove accadono ancora storie impreviste, dove le cose e le persone più diverse e distanti sanno entrare in relazione, grazie ad una linea di gesso, un minuscolo specchietto, un pupazzo appoggiato ad una colonna.

Dedicare al lavoro di Fausto Delle Chiaie piazza Augusto Imperatore significa rifiutare programmaticamente ogni strategia di imbellimento e di armoniosa riqualificazione. Significa progettare il Nulla con la volontà che in piazza Augusto Imperatore – proprio nel cuore di Roma- continuino ad accadere cose strane.

Testo scritto in occasione del *Concorso per la riqualificazione di piazza Augusto Imperatore.*

Kadavergehorsam
2002

Un assessore della provincia di Rieti mi chiese un progetto artistico da realizzare sul territorio, un intervento possibilmente partecipato e che riflettesse sulla storia condivisa o dimenticata di quella comunità. Considerando il persistere al governo della città di una giunta di destra, specchio di un provincialismo satollo e conservatore, mi ero prefisso di cercare, risalendo nel tempo ma saltando il decennio 1973-1983, un personaggio che incarnasse un ideale incondizionatamente libertario, di toglierlo dal dimenticatoio della storia «minore», e usare questo scavo nella memoria come pretesto, come disinibente di un discorso «altro» assopito da troppi anni. Lo trovai in Florido D'Orazi (1881-1952), un socialista di prim'ora che molto fece per i contadini della piana e per l'abolizione della mezzadria. Leader indiscusso, fondò la camera del lavoro di Rieti e come militante antifascista e clandestino pagò con la prigione e la violenza fascista la sua determinazione per la giustizia e la libertà.

Il lavoro di ricerca storica è stato possibile grazie a Piero D'Orazi, nipote di Florido, che sapientemente e con passione mi ha condotto per i luoghi più significativi di vita e di lotta di quest'uomo generoso.

Il titolo *Kadavergehorsam* fa riferimento all'obbedienza cadaverica a cui si appellava Eichmann davanti alla corte di giustizia israeliana e che Hannah Arendt prende sul serio e ne scrive in *La banalità del male*. I volantini lanciati da tre donne dal balcone del comune riportano da un lato la scritta *Kadavergehorsam*, dall'altro l'ottavo capitolo del libro della Arendt (qui riprodotto a pagina 275) in cui si cita questa parola.

Kadavergehorsam è stato presentato nello stesso anno al MLAC dell'università Sapienza in una mostra curata da Domenico Scudero (*Effetto kanban*, 2002).

Note alle immagini

Pagine 269, 270, 272, 274, 276 e 277. *Kadavergehorsam*, 2002, intervento a Rieti. Le tre donne vestite di nero e di diversa generazione (nipote, madre e nonna) che lanciano i volantini sono: Caterina Addante, mia madre; Rosalba Folci, mia sorella; Elisa De Paola, mia nipote.

Pagina 275. Volantino lanciato dal comune di Rieti. Il testo riprodotto nel volantino è parte dell'8 capitolo di Hannah Arendt, *La banalità del male*, Feltrinelli 2001, pp. 142-144.

Pagina 280. *Kadavergehorsam*, 2002, Università Sapienza, Roma.

Pagina 283. *Kadavergehorsam*, 2002, intervento nella Città Universitaria di Roma, in occasione della mostra *Effetto kanban*.

Florido D'Orazi. L'incrollabile forza delle idee
Enrico Amatori

Nato a Rieti il 30 maggio 1881, da umile famiglia, autodidatta, meccanico di professione, aderisce giovanissimo al movimento socialista essendo entrato in contatto con l'organizzazione politica del PSI della vicina Terni.

La sua professione di meccanico e riparatore di macchine agricole lo porta a frequentare i contadini e i mezzadri della piana reatina, condividendo con loro disagi ed aspirazioni; nello stesso tempo la sua viva intelligenza lo spinge a stringere amicizia con gli intellettuali socialisti umbro-sabini come il professor Angelo Sacchetti Sassetti, o l'avvocato Giovanni Pozzi, tramite i quali affina e approfondisce il suo credo ideologico. Le lotte dei braccianti e mezzadri della piana reatina per ottenere migliori condizioni di vita e per il superamento dei patti colonici lo vedono sempre protagonista, dal 1912 in poi, tenacemente proteso nel dare un'organizzazione stabile e politica alle rivendicazioni contadine.

È del 10 dicembre 1912 la sua prima condanna per istigazione allo sciopero e alla lotta di classe.

Di ritorno dalla Grande Guerra, cui partecipa nell'arma della sanità, sull'onda emotiva delle promesse di terra ai contadini si impegna nelle costituzioni di leghe di braccianti in tutta la sabina.

Mod. 11 - P. 2.

Addì 20 Febbraio 1931

R. Prefettura di RIETI

N. 0548 Prot.

RISERVATA

02944 del Protocollo e data 4/8/30 del precedente modulo B inviato allo stesso

OGGETTO

Notizie per il prospetto biografico di

(1) D'Orazi Florido di Cesare da Rieti Socialista massimalista ex confinato politico.=

DATA	CENNO
20/2 1931 (IX)	Durante il decorso semestre, non ha dato luogo a rimarchi con la sua condotta in genere. E' inscritto nell'elenco N°3 delle persone pericolose, da arrestare in determinate circostanze. E' inscritto al N°18401 della rubrica di frontiera. E' sempre vigilato.=

26 FEB. 1931 Anno IX

Direz. Gener. della Pubblica Sicurezza
Servizio schedario

IL PREFETTO
Palumbo

ROMA

(1) Nome, cognome, soprannome, paternità e luogo di nascita; partito cui è iscritto.

NB. — I moduli B vanno spediti senza lettera di accompagnamento e devono avere ciascuno un numero diverso progressivo. È raccomandata la massima chiarezza nella trascrizione dei cognomi e nomi, e si richiama l'attenzione dei compilatori, sulle norme prescritte a pagina 6 seguenti della Circolare N. 5343 del 1° giugno 1891 sul servizio schedario.

Diviene ben presto leader indiscusso dei contadini reatini, tanto che nel 1919, alla fondazione della Camera del Lavoro, con il fattivo contributo di Socialisti umbri quali Arduino Fora e Tito Oro Nobili, viene nominato per acclamazione segretario provinciale.

È tuttavia nel giugno del 1920 che la pianura reatina diviene un nuovo epicentro di lotta. La Federazione Umbra dei Lavoratori della Terra rivendica una sostanziale modifica migliorativa dei contratti tra mezzadri e proprietari. Florido D'Orazi è l'organizzatore e il promotore dello sciopero e dell'abbandono

del bestiame da parte dei mezzadri. Tutto il bestiame bovino della pianura reatina viene condotto il 20 agosto 1920, dai coloni, nella città. Le bestie vengono legate in parte lungo le mura mediovali e in parte agli alberi che costeggiano viale Maraini. Rimangono senza foraggio per tre giorni vigilate a distanza giorno e notte dai contadini.

Il tentativo dell'autorità governativa di favorire un accordo è interrotto il 24 agosto dalla proclamazione di uno sciopero generale per il fatto che Florido D'Orazi viene ferito durante un diverbio con la controparte. Solo il giorno successivo le commissioni di proprietari e contadini raggiungono un accordo che accoglie in larga parte le rivendicazioni mezzadrili. Due mesi dopo questo successo, alle elezioni amministrative a Rieti il partito socialista riporta una schiacciante vittoria ed Angelo Sacchetti Sassetti viene eletto sindaco. Tuttavia la reazione padronale e squadrista non tarda a farsi sentire. D'Orazi viene di nuovo processato nel 1921 daI Tribunale di Roma per istigazione sovversiva, contravvenzionato di L. 1000 per comizio non autorizzato.

Squadristi fascisti della «Disperata» di Perugia assaltano e distruggono le Camere del Lavoro di Rieti e Poggio Mirteto, invadono il Comune di Rieti, dileggiano il sindaco e picchiano selvaggiamente alla stazione delle FFSS il deputato socialista Tito Oro Nobili. Florido D'orazi si rifugia a Roma e solo agli inizi del 1922 riesce a riunire contadini e braccianti, prima in case private, poi nella ricostituita Camera del Lavoro di Rieti.

L'avvento della dittatura non ferma la sua attività politica, che diventa però clandestina e, col passare degli anni, sempre più pericolosa.

Dal PSI gli viene affidato il compito di organizzare leghe segrete di artigiani e contadini nel circondario di Rieti. Arrestato a Narni nel 1926 insieme ad un gruppo di socialisti e comunisti umbri per aver promosso una riunione celebrativa dell'anniversario della Rivoluzione di Ottobre sovietica, viene condannato dal Tribunale speciale di Roma a 5 anni di confino nell'isola di Lipari, condanna successivamente ridotta a 3 anni che sconta virilmente e gli permette di avvicinare e conoscere personalità politiche antifasciste come Carlo Rosselli, Romita ed altri.

Tornato a Rieti viene continuamente sorvegliato, schedato dalla polizia come sovversivo, ma non piega mai la testa, rifiutandosi ostinatamente di prendere la tessera fascista. Una grave malattia iniziatasi a manifestare nel 1940 lo inchioda in una infermità che non gli permette di essere nuovamente protagonista nel periodo della Liberazione e della ricostruzione organizzativa del PSI a Rieti.

Muore nel 1952 ed il professor Sacchetti, suo amico e compagno di tante battaglie politiche, nell'orazione funebre lo ricorda con orgogliosa enfasi: «Un grave lutto ha colpito la famiglia dei socialisti reatini. Florido D'Orazi è morto. Egli vive ancora e vivrà a lungo nel cuore di quanti conobbero e apprezzarono quel che fece per la causa dei lavoratori e dei contadini».

Testo scritto in occasione della mostra *Kadavergehorsam*.

Kadavergehorsam, scheda etimologica
Giuliano Ranucci

Questo vocabolo è in tedesco un sostantivo di genere maschile, risultante dalla composizione di due altri sostantivi, entrambi di genere maschile: *Kadaver* (che nel composto ha funzione secondaria, in quanto determina l'altro sostantivo, quello principale) e *Gehorsam*: una traduzione approssimativa in italiano suona «obbedienza passiva e totale come quella di un cadavere».

Gehorsam è parola a sua volta composta da un prefisso (*Ge-*), una radice (*hor-*) e un suffisso (*-sam*).

Il suffisso *-sam* compare frequentemente in tedesco nella formazione di nomi e aggettivi: più interessante appare invece analizzare le due altre componenti della parola in questione.

La radice *hor-* è la stessa che compare nel verbo *hören* = «ascoltare». Allo stesso modo, in latino, il verbo *oboedire* (= «obbedire») è una forma parallela di *obaudire*, termine composto dalla preposizione *ob* e dal verbo *audire* = «ascoltare». In sostanza, l'obbedienza è sentita, in tedesco come in latino (e nelle lingue da esso derivate: cfr. l'italiano «obbedire», il francese «obéir» ecc.). come conseguenza dell'aver bene udito l'ordine ricevuto.

Il prefisso *ge-*, in tedesco, dà ai sostantivi significato collettivo o iterativo (cioè di ripetizione). Nel caso di *Gehorsam* il valore del prefisso appare essere iterativo: l'obbedienza è dunque vista come un «ascoltare ripetutamente» o «abitualmente» gli ordini che si sono ricevuti, eseguendoli ogni volta.

Il vocabolo composto *Kadavergehorsam* non è una rarità in tedesco, tanto che il dizionario Bidoli-Cosciani (ed. Paravia), nella sezione tedesco-italiano, lo inserisce tra i lemmi (dato che in tedesco i possibili vocaboli composti sono praticamente infiniti, la scelta di inserirne uno in un dizionario è indizio che il suo uso è relativamente frequente).

Questo vocabolo è entrato nella lingua tedesca certamente per influsso della locuzione latina *perinde ac cadaver* (= «allo stesso modo di un cadavere») che i gesuiti usavano per definire con quale sottomissione un sottoposto deve obbedire al suo superiore. A loro volta, i Gesuiti mutuarono la similitudine da un passo della vita di San Francesco scritta da Tommaso da Celano (parte 2, cap. 112): il Santo, richiesto di un paragone che definisse il suo concetto di obbedienza, aveva citato l'esempio di un corpo morto.

È curioso come la lingua tedesca, per indicare un'obbedienza assoluta, abbia privilegiato la metafora del cadavere, mentre l'italiano ha scelto quella del cieco (il cadavere compare invece in altre similitudini più pertinenti, come per indicare il pallore, l'immobilità ecc.): noi diciamo «obbedienza cieca» (e, analogamente, i francesi parlano di «obéissance aveugle» e gl'inglesi di «blind obedience»).

Capitolo ottavo

I doveri di un cittadino ligio alle leggi

Eichmann ebbe dunque molte occasioni di sentirsi come Ponzio Pilato, e col passare dei mesi e degli anni non ebbe più bisogno di pensare. Così stavano le cose, questa era la nuova regola, e qualunque cosa facesse, a suo avviso la faceva come cittadino ligio alla legge. Alla polizia e alla Corte disse e ripetè di aver fatto il suo *dovere*, di avere obbedito non soltanto a *ordini*, ma anche alla *legge*. Eichmann aveva la vaga sensazione che questa fosse una distinzione importante, ma né la difesa né i giudici cercarono di evidenziare tale punto. I lugubri temi degli "ordini superiori" oppure delle "azioni di Stato" furono discussi in lungo e in largo: essi già avevano dominato tutti i dibattiti al processo di Norimberga, per la semplice ragione che davano l'illusione che fatti senza precedenti potessero essere giudicati in base a precedenti e a criteri già noti. Eichmann, con le sue doti mentali piuttosto modeste, era certamente l'ultimo, nell'aula del tribunale, da cui ci si potesse attendere che sostenesse queste idee e impostasse in altro modo la propria difesa. Oltre ad aver fatto quello che a suo giudizio era il dovere di un cittadino ligio alla legge, egli aveva anche agito in base a ordini -preoccupandosi sempre di essere "coperto"-, e perciò era si smarrì completamente e finì con l'insistere alternativamente sui pregi e sui difetti dell'obbedienza cieca, ossia dell' "obbedienza cadaverica", ***Kadavergehorsam***, come la chiamava lui.

La prima volta che Eichmann mostrò di rendersi vagamente conto che il suo caso era un po' diverso da quello del soldato che esegue ordini criminosi per natura e per intenti, fu durante l'istruttoria, quando improvvisamente dichiarò con gran foga di aver sempre vissuto secondo i principi dell'etica kantiana, e in particolare conformemente a una definizione kantiana del dovere. L'affermazione era veramente enorme, e anche incomprensibile, poiché l'etica di Kant si fonda soprattutto sulla facoltà di giudizio dell'uomo, facoltà che esclude la cieca obbedienza. Il giudice istruttore non approfondì l'argomento, ma il giudice Raveh, vuoi per curiosità, vuoi perché indignato che Eichmann avesse osato tirare in ballo il nome di Kant a proposito dei suoi misfatti, decise di chiedere chiarimenti all'imputato. E con sorpresa di tutti Eichmann se ne uscì con una definizione più o meno esatta dell'imperativo categorico: "Quando ho parlato di Kant, intendevo dire che il principio della mia volontà deve essere sempre tale da poter divenire il principio di leggi generali" (il che non vale, per esempio, nel caso del furto o dell'omicidio, poiché il ladro e l'omicida non possono desiderare di vivere sotto un sistema giuridico che dia agli altri il diritto di derubarli o di assassinarli). Rispondendo ad altre domande, Eichmann rivelò di aver letto la *Critica della ragion pratica* di Kant, e quindi procedette a spiegare che quando era stato incaricato di attuare la soluzione finale aveva smesso di vivere secondo i principi kantiani, e che ne aveva avuto coscienza, e che si era consolato pensando che non era più "padrone delle proprie azioni", che non poteva far nulla per "cambiare le cose." Alla Corte non disse però che in questo periodo "*di crisi legalizzati dallo Stato*" – così ora lo chiamava – non solo aveva abbandonato la formula kantiana in quanto non più applicabile, ma l'aveva distorta facendola diventare: " agisci come se il principio delle tue azioni fosse quello stesso del legislatore o della legge del tuo paese", ovvero, come suonava la definizione che dell' "imperativo categorico nel Terzo Reich" aveva dato Hans Frank e che lui probabilmente conosceva: "agisci in una maniera che il Führer, se conoscesse le tue azioni, approverebbe" (*Die Technik des Staates*, 1942, pp. 15-16). Certo, Kant non si era mai sognato di dire una cosa simile; al contrario, per lui ogni uomo diveniva un legislatore nel momento stesso in cui cominciava ad agire: usando la "*ragion pratica*" ciascuno trova i principi che potrebbero e dovrebbero essere i principi della legge. Ma è anche vero che l'incomprensibile distorsione di Eichmann era in armonia con quella che lo stesso Eichmann chiamava la teoria di Kant "ad uso privato della povera gente." In questa versione ad uso privato, tutto ciò che restava dello spirito kantiano era che l'uomo deve fare qualcosa di più che obbedire alla legge, deve andare al di là della semplice obbedienza e identificare la propria volontà col principio che sta dietro la legge, la fonte da cui la legge è sostenuta. Nella filosofia di Kant questa fonte era la *ragion pratica*; per Eichmann, era la volontà del Führer. Buona parte della sgraziata precisione con cui fu attuata la soluzione finale (una precisione che l'osservatore comune considera tipicamente tedesca e comunque caratteristica del perfetto burocrate) si può appunto ricondurre alla strana idea, effettivamente molto diffusa in Germania, che essere ligi alla legge non significa semplicemente obbedire, ma anche agire come se si fosse il legislatore che ha stilato la legge a cui si obbedisce. Da qui la convinzione che occorra fare anche di più di ciò che impone il dovere.

Hannah Arendt *la banalità del male*

KADAVERGEHORSAM

Kadavergehorsam
Tito Marci

Kadavergehorsam, «obbedienza cadaverica»: non vi è forse migliore espressione, allusione, stigma o segno, per nominare ciò che Hannah Arendt definisce *La banalità del male*. Specialmente in un tempo sciaguratamente «banale» quale è il nostro – quale è dato alla nostra epoca –, dove proprio quel segno mortale – quel «marchio» oseremmo dire – si dilata e stravolge la propria storia, torcendosi e ripiegando – sì banalmente ma, ancor più, brutalmente – nel tratto indicibile e inconfessabile del suo contro-valore (o disvalore).

«Obbedienza cadaverica», dunque, questa strana espressione che il tedesco congiunge in una sola parola. Parola ossimorica che sembra ancora, inesorabilmente, evocare (e non più soltanto prefigurare) un bio-potere paradossale (se così possiamo ancora definire il potere) che non produce e disciplina più «corpi docili», ma «corpi cadaveri». Poiché qui non si tratta, o non soltanto, di una politicizzazione della nuda vita (più non siamo, in realtà, nell'ordine della bio-politica); non si tratta di definire politicamente la vita (evento decisivo della modernità). Si tratta, piuttosto, di determinare politicamente la vita in forma (o funzione) cadaverica. Condizione, pertanto, paradossale, ma altrettanto funzionale alle esigenze inconfessabili di un potere che si organizza e si esercita sul valore di un'obbedienza assoluta; di un'obbedienza al suo stadio ottimale: un'obbedienza cadaverica, appunto.

Il cadaverico, allora: il «cadavere» elevato a categoria del politico (una «cadaverizzazione» della politica potremmo, ancor meglio, affermare). Cadavere ipostatizzato (o meglio, ipostatizzazione cadaverica). Occorre ancora riflettere sul carattere ambiguo di questa paradossale obbedienza. E cosa vi è di più inerte, di più ostinatamente obbediente, di un cadavere? Il cadavere ridotto a simulacro di vita (al quale ancora, paradossalmente, è concessa la volontà di ubbidire), elevato a segno che non significa nulla (sia anche la morte), che rimanda soltanto al tratto opaco ed inerte della sua superficie politica, della sua piena (ma ancor vuota) presenza sociale, della sua totale immanenza ai dispositivi di comando e controllo. Vi si inscrive tutto il rituale un'obbedienza meccanicizzata, regolata e ordinata alla funzione riproduttiva di un potere «democratico» consensualmente assoluto. Perché il cadavere esprime sempre, e in ogni caso, un consenso totale: un consenso, per altro, alla sua defezione assoluta.

Ma occorre ancora distinguere: occorre distinguere il senso «insensato» del cadavere da quello sacrale della morte. Nel cadavere esposto alla sua mera fatticità (alla mera fatticità del politico e del sociale) non vi è più in gioco il senso sacrale della morte; non vi opera alcuna trascendenza, alcuna estraniazione, alcuna sottrazione, alcuna possibile alterità.

La morte, a ben vedere, è sempre un paradossale tratto dell'inappartenente: è sempre sottrazione, sparizione, espropriazione. E ciò che si sottrae al presente, alla mera presenza, è ciò che si ritrae dall'ordine dell'immanenza: è l'inaccessibile, l'inappropriabile, l'inassimilabile, l'impresentabile. Non ci si può appropriare della morte come ci si appropria di un cadavere. La morte eccede sempre ogni possibilità di assimilazione. È ciò che necessariamente mi accade pur non appartenendomi, è l'evento che non mi appartiene pur accadendo alla mia singolarità. È ciò che mi avviene e di cui non posso fare, comunque, esperienza: è l'esperienza impossibile.

Pur riguardandomi come soggetto (in quanto essere per la morte), pur accedendo alla mia finitezza, la morte è ciò a cui non posso, quale soggetto, avere accesso; è ciò di cui non posso disporre, di cui non mi posso appropriare; anzi la morte è sempre ciò che mi espropria della mia proprietà più propria, della mia stessa soggettività.

Il cadavere, al contrario, è un corpo muto in cui non vi è più opera della morte. È un mero fatto, un dato disponibile alle operazioni del tempo. È solo ottusa presenza, piena appartenenza, immanenza che espone soltanto la sua nuda e ineluttabile esposizione. Il cadavere è immanente all'ordine sociale, al politico, al sistema economico dei segni, senza possibilità di ritrazione, senza capacità di rimandare ad altro che non sia la sua superficie di segno, senza possibilità di sottrarsi all'ordine simbolico che esso stesso contribuisce a produrre. È ciò che, in tal senso, rimane funzionale al potere, assimilabile all'ordine dell'integrazione. Non vi è in gioco la morte (la sottrazione, l'alterità, l'estraneità, l'improprio), perché il cadavere, in quanto tale, non ha più possibilità di morire. Di qui, ancora, la sua totale, inerte (nonché perpetua, nella simbolica temporalità del politico), obbedienza.

È a partire proprio da queste considerazioni che dobbiamo, allora, considerare la Kadavergehorsam come la condizione ottimale, esemplare, ideale, di una prassi politica dispiegata al di là del politico, al di là di quella epicurea «città senza mura» che in quanto mortali (e riguardo alla morte) dobbiamo abitare: città ancora aperta, ospitale, disposta all'estraneo, all'inappartenente. Ma non è certo la morte (il mai assimilabile) ciò che adesso dispone, nel senso indicato, l'orizzonte sociale delle prassi politiche. È, al contrario, il cadavere, il «cadaverico», il nostro destino: ultima (ed estrema) condizione del politico.

Ora, Hannah Arendt rilegge l'obbedienza cadaverica come una condizione storica, una dimensione tipica delle esperienze totalitarie. Ma non è difficile, per noi, scorgervi anche una categoria politica, anzi, una cifra esistenziale, nella misura in cui la stessa *Kadavergehorsam* sembra proprio connotare una modalità dell'esserci, un modo di essere-al-mondo. Modo, però, inautentico quanto impersonale, modulato entro un'inerzia perpetua e necessaria. E in tale perpetuazione non gioca più l'idea moderna dello stato-nazione o l'ideologia politica medievale del corpo immortale del re. Vi domina, al contrario, l'ideologia del corpo morto del sociale: «corpo-cadavere» appunto, corpo inerte e perpetuo.

Il tratto, allora, eccede il suo significato storico originario, la sua epoca, la sua periodizzazione: si estende, si estranea fino a coinvolgere il senso incon-

fessabile delle nostre democrazie. Banalità del male, appunto, banalità dell'odierna democarazia!

Testo scritto in occasione della mostra *Kadavergehorsam*.

Kadavergehorsam
Fabio Mauri

Cito da me stesso: (*Der Politische Ventilator*), 1973, stampato in gotico tedesco:

> la storia che nel 1925 si costituisce, negli anni successivi si costruisce, e chiude nel '45, è uno di quei tempi che avendo toccato punte massime di sconvolgimento, di caos e di indecifrabilità, si richiude con un finale a cerniera: i conti tornano, si raffigura il bilancio sotto le due voci estreme di Bene e di Male. Forse è stata la storia più moderna di questo secolo. Un primo saggio in cui gli errori e le virtualità di una cultura hanno trovato circostanze per un'espressione, diciamo integrale, di se stessa. Nessuno storico potrebbe accettare una visione così datata della storia: gli antecedenti e ciò che segue costituiscono a lui materia della medesima trama.
> La mia nascita e giovinezza coincidono con questi eventi: dal punto prospettico dell'esperienza forniscono un modello certo di vicenda tipo: il comportamento presente dei fatti vi trova riscontro. Ne ricavo una luce di intelligenza quasi infallibile, fino ad oggi. Come se un film, di cui conosco il finale, fosse girato due volte. Nonostante i rimaneggiamenti, distinguo bene i ruoli, l'intreccio e le conclusioni, che sono, oltre ai suoi significati particolari, quelli della vita, in generale, l'arte non esclusa.

Faccio uso della grafia del gotico tedesco dal 1971.

In questa lingua e nella sua antica grafia riconosco le basi del «pensiero creduto» contemporaneo.

In filosofia, nella scienza fisica, nella teoria politica, nell'analisi della psiche, nella incarnazione letteraria, nella religione. Lutero, Kant, Goethe, Hegel, Nietzsche, Marx, Engels, Freud, Jung, Planck, Einstein. Si sono espressi in lingua tedesca. Il pensiero profondo di una lingua e di una passione razionale.

La frode nasce come insidia aberrante sul *corpus* di un pensiero intessuto di intelligenza e realtà.

Una fascia di incultura, di lettura omissiva, di manipolazione, è il territorio di allevamento dell'opinione falsa, e dell'utilizzazione ideologica di un pensiero. La scienza vi diviene solo una metafora, arbitro improprio di passioni bieche.

Per significare questo, nel 1972, ho esposto in «*Warum ein Gedanke einen Raum verpestet?*» (Perché un pensiero intossica una stanza?) 40 piccoli schermi. Ogni titolo, in gotico, era impresso nel singolo quadro. Rappresentavo l'insieme di una cultura centrale, coniugabile fino al dettaglio, in cui la cultura tedesca, non a caso, era indicata come radice determinante del pensiero europeo.

Ebrea, *Che cosa è il fascismo*, *Ideologia e Natura*, *Oscuramento* nel 1971, 1972 e 1975, coprono questa riflessione come altrettanti «esercizi spirituali» in cui il lettore, il pubblico, «*perinde ac cadaver*», secondo la dizione ripresa dai mistici medievali da Ignazio di Lojola, come ubbidienti cadaveri subiscono l'ordine

impositivo del messaggio che coinvolge l'emozione. Va bene, se è Dio che parla, è devastante se a parlare è il Demonio. È una versione giansenista, lo so.

Il metodo permane efficace, ma anche fatale, quando il dettato, epurato di critica, viene promulgato come suprema indiscutibile voce del padrone.

Nel 1976 ho ripreso il simbolo della *Deutsche Gramophone*: un cane che ascolta la pura «Voce del padrone». Ho allestito la mostra *Dramophone*. Contro l'autorità dello Stato Assoluto, e una condizione statutariamente impotente di ascolto. Aderisco volentieri al lavoro di un artista che stimo, Mauro Folci, che riaffronta questi temi. Un discorso utile non va mai abbandonato, anzi. Va sostenuto se altri lo riprendono, anche se con implicazioni personali e in conclusioni, probabilmente, dissimili.

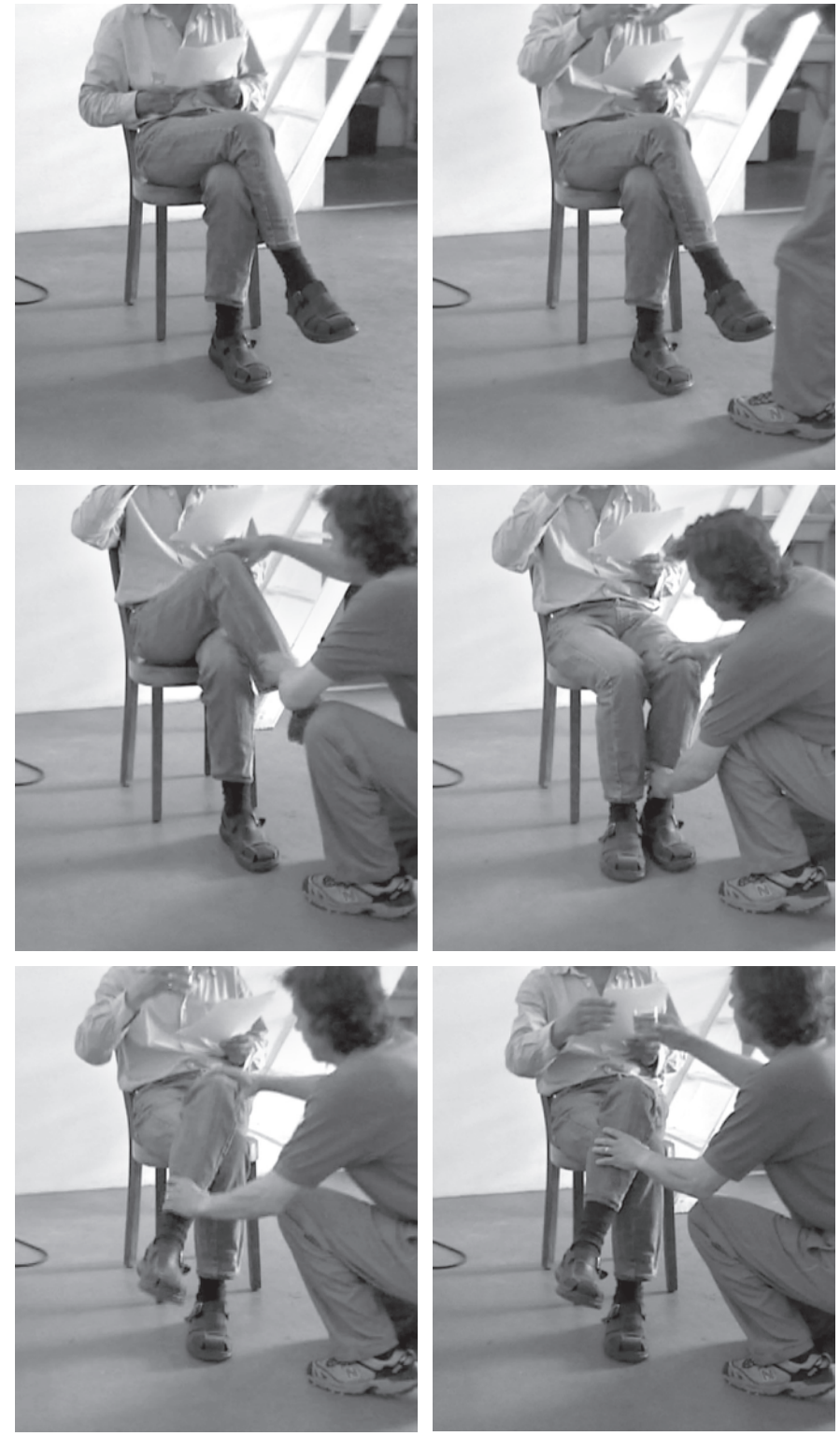
Testo scritto in occasione della mostra *Kadavergehorsam*.

Kadavergehorsam (Tutto il resto rosolio)
2001

È il primo dei lavori sulla *Kadavergehorsam*, è costituito da una performance e da un video della fine del 2001 (foto qui accanto). Cosa succede: un signore è seduto con le gambe accavallate, non ne vediamo la testa ma tra le mani tiene dei fogli dattiloscritti, c'è da credere che li stia leggendo. E invece ascoltiamo una voce di donna fuori campo, che legge il testo che segue con un chiaro accento tedesco (Mariette Schiltz). Ogni tanto un uomo entra in campo con un bicchiere di acqua in mano, lo porge all'acefalo e poi si inginocchia per distendere e riaccavallare le gambe dell'uomo seduto. Riprende il bicchiere vuoto ed esce di scena.

Questa scenetta beckettiana racconta un particolare della vita di Florido D'Orazi: quando, malato e costretto su una sedia, il nipote Piero, con amore, per dargli un po' di sollievo, gli distendeva e riaccavallava le gambe e gli offriva acqua da bere.

Ci sono alcune parole che indubbiamente posseggono un peso specifico di senso aggiunto, capaci più di altre di raccontare storie, evocare narrazioni, dire: *Kadavergehorsam*, grazie anche ad un'ammaliante estetica fono-grafica, è certamente tra queste. L'analisi etimologica è uno storyboard della civiltà cristiana e occidentale: dall'obbedienza come quella di «un corpo morto» di San Francesco (Tommaso da Celano) che risponde alla Legge di Dio, al *perinde ac cadaver* («allo stesso modo di un cadavere») di Sant'Ignazio in riferimento all'ordine gerarchico ecclesiastico (controriforma), fino all'«obbedienza cadaverica» di Eichmann che descrive lo stato di «cieca obbedienza» del popolo del terzo Reich alla Legge (di Hitler). Un percorso che mostra come il processo di secolarizzazione abbia trasformato un concetto appartenente alla sfera spirituale o religiosa in categoria politica, o meglio, per essere più aderenti alla contemporaneità, lo abbia trasposto in categoria economica. In un mondo plasmato dalla ragione produttiva, dalle leggi del mercato che riducono l'individuo a soggetto economico, in un contesto di liberalizzazione del mercato del lavoro e di competizione selvaggia, l'essere obbediente corrisponde a una condizione senza la quale si è privi dell'accesso. Il nuovo layout del sistema di produzione, in cui l'informazione assume un ruolo strategico, impone strutturalmente la flessibilità e di conseguenza la precarietà, e ciò vuol dire non più conflittualità ma collaborazione e fedeltà all'impresa secondo una logica servile. Un aspetto servile del lavoro che identificandosi con quello comunicativo fa sì che il tempo di lavoro non sia più circoscritto e separato dal resto delle attività ma invada l'intera esistenza, dove il «lavoro morto» ha totalmente assorbito a sé il «lavoro vivo», mettendo all'opera tutte le «risorse umane», la creatività, la vita. È il linguaggio della forma, lo stesso dell'arte, a organizzare



la produzione e la distribuzione delle merci. Le immagini, le parole, sono diventate mezzi di produzione, capitale fisso e circolante come le sensazioni, le emozioni, gli affetti; «i tribunali – scrive Robert Reich[1], consigliere economico e ministro del lavoro per Clinton, – si trovano sempre più spesso di fronte a contenziosi su chi ha inventato che cosa e quando. Calvin Klein, per esempio, afferma che il profumo Romance di Ralph Lauren imita la sua acqua di colonia Eternity. Ma cos'è esattamente un aroma, ed è possibile possederne uno? Un profumo è anche uno stato d'animo, un'immagine, uno stile. Come estrarlo da tutto ciò che lo circonda e trasformarlo in una proprietà?». Il *general intellect*, quella conoscenza diffusa, che alimentandosi di solo lavoro vivo si sottraeva alla cristallizzazione in capitale fisso, oggi è capitalizzato, ridotto a lavoro morto non fissato nelle macchine ma nella comunicazione trasformata in una sorta di catena di montaggio linguistica. Oggi si producono merci a mezzo di linguaggio, meglio, si produce ricchezza a «mezzo di comunità» perché essa si identifica con il concetto di lavoro linguistico; ma se il carattere di feticcio della merce è dato, come nell'analisi marxista, dal nascondimento, dall'invisibilità, nello scambio delle cose (merci), dei rapporti sociali di produzione, e se oggi è la stessa comunità, la società dei cittadini-consumatori che creano e veicolano valore in quanto parlanti, allora sono gli stessi rapporti sociali ad avere il carattere di feticcio. Ecco, *Kadavergehorsam* è l'immagine mortifera di una comunità linguistica che riproduce se stessa in quanto società inesorabilmente capitalistica, è una *direct* sul pensiero unico, un fotogramma neorealista che descrive un paesaggio desolante, antibiotico, un frame che testimonia l'assoggettamento cadaverico alla logica economicistica. Un grido d'attenzione perché il progetto neoliberista ha raggiunto una sofisticazione tale che ai più sfugge il carattere totalitario e ideologico così mistificato da una presunta naturalità del linguaggio. *Kadavergehorsam* è un segno per non dimenticare mai che il capitale ha un unico impulso vitale, quello di generare plusvalore, di assorbire la più grande massa di plusvalore che sia possibile attraverso il lavoro morto sottratto (al lavoro vivo) alla vita. Ripeto alla vita.

Kadavergehorsam è un canovaccio situazionista che aspira a essere stimolo di riflessione, di ricerca e d'azione in una prospettiva necessariamente rivoluzionaria della «trasformazione della quantità in qualità», che tenga sempre in mente l'essenza ultima dell'umano che è quella della «libera creazione», ri-pensando quella «natura umana» che non può essere solo «economica», ri-partendo dall'unico elemento utopistico del marxismo e scopo della rivoluzione: emancipare l'uomo dal lavoro. La-liberazione-dal-lavoro appunto, il solo capace di connettere un pensiero critico, pertinente e libertario da troppo tempo in stand by, l'unico capace di prospettare un mondo nuovo, sociale e creativo... Tutto il resto è rosolio.

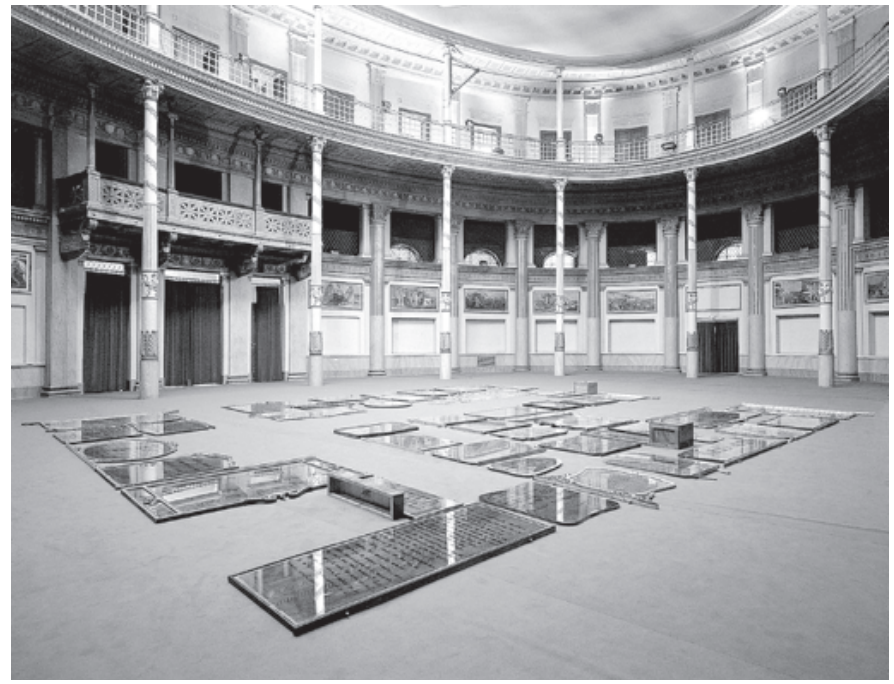
[1] Robert Reich, *L'infelicità del successo*, Fazi, Roma 2004.

Tutto il resto rosolio
2001

Mostra presso l'Acquario Romano, a cura di Nicoletta Cardano, Francesco Moschini e Annarita Sordini.

È una installazione composta da 47 specchiere su cui altrettante donne, emigrate e profughe che vivono a Roma, hanno scritto nella propria lingua una lettera d'amore. Una lettera d'amore indirizzata a una persona reale, una lettera autentica per un amore impossibile, grande quanto grande e doloroso è il distacco, la lontananza, la perdita. Una frase forte e vissuta capace di esprimere il paradosso dell'amore come armonica/caotica sintesi totale. Ma il tema di *Tutto il resto rosolio* non è l'amore bensì la differenza, che, a partire da un sentimento comune, non è più esclusione e misconoscimento ma ricchezza.

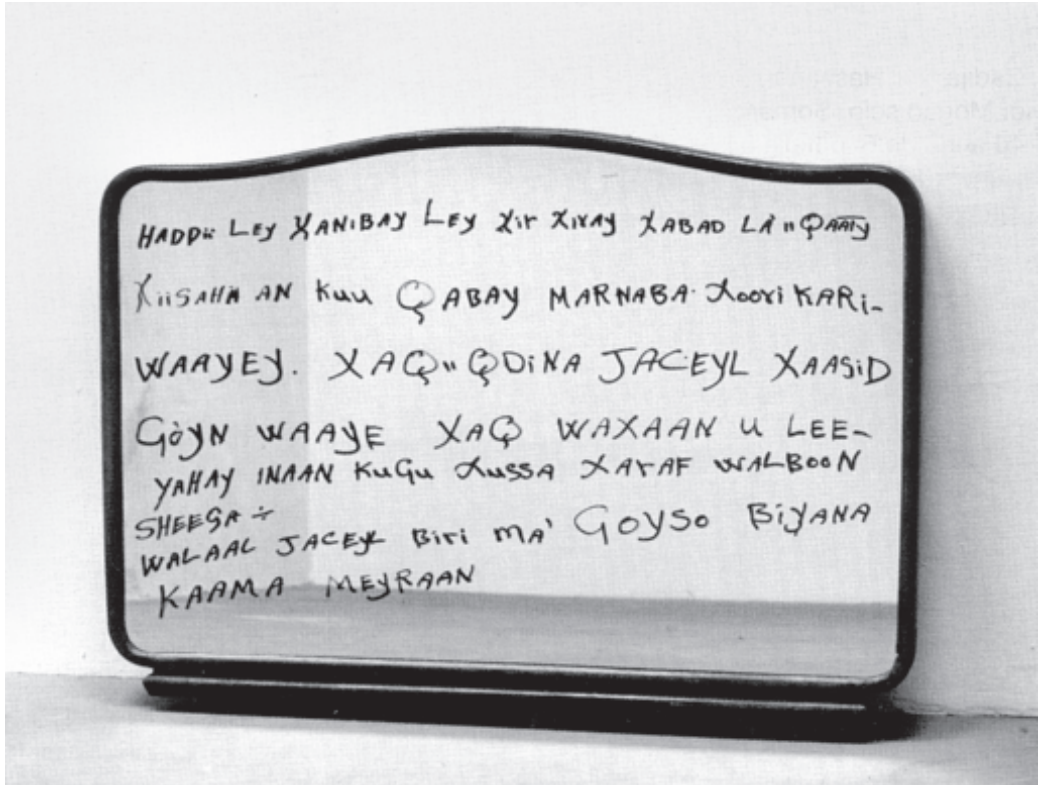
Inutile dire quanto il processo che ha condotto a questa formalizzazione sia stato enormemente più ricco ed emozionante, per me e per loro allo stesso modo.



La lettera sullo specchio (qui di seguito) è una straordinaria poesia di Cadija Nur Hassan, una giovane donna somala fuggita dalla guerra. Ciò che impressiona è la forza espressiva di un linguaggio di guerra (sangue, coltello, nemico...) traslato in passione amorosa.

O in prigione o con un'arma alla
tempia, non potrò mai dimenticare
quello che provo per te.
Nessun nemico potrà mai distruggere
quello che io sento.
In ogni parola che dico ho il dovere
di ricordarmi di te.
Amore mio chiunque proverà con un
coltello a tagliare e con l'acqua a lavare
il mio amore non ci riuscirà.

Cadija Nur Hassan
di Mogadiscio, Somalia. 40 anni, da 6 in Italia.
Lingua: somalo.



L'esperienza dello specchio
Kalthoum Ben Soltane

L'esperienza dello specchio è stata emozionante. Era sconvolgente vedere riflesse, attraverso queste parole scritte, esperienze di tante donne partite contro o seguendo la propria volontà, lasciando dietro di sé legami vitali, luoghi e terre abbandonate ma tanto amate. E poi partorire io stessa da un pensiero nato dall'istante, con tutto quello che può avere di rivelatore un tale percorso. In effetti il mio specchio mi ha assalita per tanti giorni: avrei dovuto parlare di un amore difficile o impossibile, di separazione. Ho cominciato a parlare di un sogno, di una partenza, di una nascita e ho concluso con la mia condizione di emigrata: «Siamo solo emigrati, per loro, per gli altri». Questa frase, la cui eco ancora mi ossessiona, fu una rivelazione. Confesso che non me l'aspettavo. Per una semplicissima ragione: ho sempre rifiutato di considerarmi una emigrata, come ho sempre rifiutato il concetto che esprime.

Ho accettato di scrivere sullo specchio perché il progetto mi ha presa, mi ha contaminata la passione laconica e silenziosa delle persone che l'hanno ideato. L'entusiasmo era tale che spontaneamente mi sono proposta di riempire certe pagine bianche del libro che avrebbe accompagnato la mostra. Pagine, del resto, aperte a tutte le riflessioni.

Subito dopo, e certamente a causa di questa rivelazione rispecchiata e non del tutto attesa, il mio entusiasmo si è spento. Improvvisamente tutto mi pareva vano. Erano e saranno solo parole, impotenti, incapaci di cambiare la realtà delle cose.

Tuttavia, passata la forte emozione e riflettendo, ho deciso di coprire lo spazio bianco in attesa, ho ristabilito quella verità cui ho sempre creduto: le parole, le idee, a forza di essere scritte, proclamate, finiscono per arrivare da qualche parte e avere eco, risonanza. Le mie si propongono come la somma di una riflessione sull'*emigrare*.

Un tentativo come un altro.

L'emigrato viene definito comunemente dalle istituzioni come una persona che lascia il proprio paese per un altro solo alla ricerca di una vita migliore, di un lavoro. Ed è sempre un sogno!

In passato questo era realizzabile e gli emigrati erano richiestissimi. Penso alla generazione di mio padre, in tanti partirono: chi in Francia, chi in Germania, chi in Italia... tanti erano analfabeti e al costo di innumerevoli sacrifici e di un lavoro estenuante nei cantieri e nelle catene della Fiat, della Renault sono riusciti a vivere decentemente, a integrarsi.

Questo fu l'emigrato tipico, il cui sogno è stato trasmesso alle generazioni future. Sogno che idealizzava, enfatizzava l'Europa, isola felice dove i soldi si

raccoglievano a palate. Ed è su questo sogno che si è fatto e si fa tutt'oggi, il lavoro subdolo e discriminante delle istituzioni per legittimare o meno l'accettazione di un emigrato.

Risalgo a tempi molto lontani. Tempi in cui la gente viaggiava con le carovane. Andavano da un paese all'altro scambiandosi idee ed esperienze. Percorrevano lunghissime distanze per raggiungere le città più note della cultura e delle scienze. Era bello!

Qualcuno era considerato uno straniero ma nessuno era un emigrato o lo era nel senso latino del termine. Perché, allora, il diritto di conoscenza era concesso a tutti gli uomini, e questo diritto non conosceva frontiere né ostacoli.

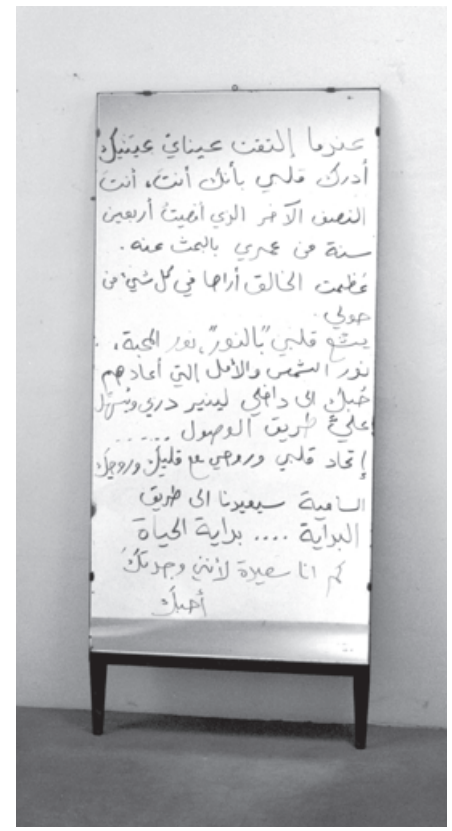
Penso ad un passato più recente. Penso alla mia generazione... Il mondo fremeva di idee nuove, di cambiamenti, di rivolte e rivoluzioni, di guerre... tutti partivano da tutte le parti del mondo verso altre destinazioni.

Faccio parte di questa generazione di partenti. La partenza ha alimentato gran parte dei nostri sogni di gioventù. Sogni d'utopia, dove l'Europa era diventata l'emblema della libertà e della democrazia.

Penso ai rifugiati, agli apolidi, agli artisti, ai sognatori. Penso a loro e a tante altre figure e mi chiedo dove la mettiamo questa categoria dei partenti sognatori, che non è partita alla ricerca di un lavoro, di una ricchezza ma che pure ha lasciato il conforto, l'affetto, la sicurezza, per seguire un progetto, un sogno diverso da quello dei padri.

Oggi nuovamente tutto è cambiato: le frontiere e le divisioni sono più presenti che mai, più marcate che mai. Una parte del mondo, quella più ricca, si è resa inaccessibile e al tempo stesso ha globalizzato il sogno degli emigrati, lo ha limitato riducendolo a un meccanismo controllabile dagli stati e dai loro organismi, meccanismo che esprimendosi in termini di cifre, di percentuali, di capacità di accoglienza, lo ha spogliato della sua diversità, dei suoi aspetti più singolari e dunque più umani.

Sono nata in una parte del mondo dove non ci è concesso di andare da nessuna parte. Da nessuna parte siamo i benvenuti. Una generazione privata del sogno di partire, di conoscere, di scoprire. Una generazione colpevole di essere nata nel terzo mondo.



Se ai nostri giovani fosse concesso di partire, viaggiare, e non fossero costretti a fare file inumane davanti ai consolati per ottenere quei famosi visti subendo le peggiori umiliazioni; se avendoli ottenuti non si trovassero spesso rimpatriati, perché non si dispone di mezzi di sostegno sufficienti... Se non gli venisse negata la convinzione che il mondo può appartenere a loro, e ad ognuno dei loro sogni, tanti non sarebbero morti annegati, tanti non sarebbero finiti sui marciapiedi o nei vicoli scuri a spacciare veleno.

Crescere e sapere che non puoi andare da nessuna parte. Crescere e sapere che parte del mondo, che scopri e conosci nelle lezioni di storia e di geografia e in seguito attraverso i libri e gli scritti ti è impedita. Crescere con questa frustrazione fa sì che quando riesci a partire non vuoi più tornare e fai di tutto per farcela, per rimanere, accettando le condizioni più inumane. Crescere e scoprire tutto ciò, e la partenza diventa suicidio, morte.

Io sono riuscita a partire. Mi sentivo tra gli eletti. Mi sentivo soprattutto piena e fiera del mio bagaglio culturale, dei miei diplomi, della mia grinta... non sono partita per lavorare. Non sono partita con l'intento di rimanere per sempre. Sono partita per conoscere, per scoprire, per scambiare, per misurarmi con le differenze, non vedevo l'ora di tuffarmi nel mio sogno.

Ho lasciato un paese che mi sembrava piccolo per il mio sogno. Altri paesi più grandi me l'hanno divorato.

Chi sono? O chi sono diventata?

Una semplice emigrata schiacciata dal peso della burocrazia e di una politica che mi riduce ad un semplice reddito. Lavorare doveva essere il modo di realizzare gli altri scopi della mia partenza, è diventato lo scopo primordiale. Ovunque vado mi chiedono il reddito e deve pure essere fisso: per affittare una casa, per comprare qualsiasi bene, per il permesso di soggiorno... per tutto.

E corrono corrono gli emigrati per assicurarlo il reddito, e sudano a non farcela più, per dimostrarlo questo maledetto reddito.

Dov'è il sogno della partenza? Che ne resta? Dov'è la vita in tutto ciò? Dov'è la dignità se sei solo un reddito fisso che ti permette di rimanere in una società che vede in te essenzialmente quello che può pulire le case dei suoi autentici cittadini e guardare i loro bambini, e che al primo crimine commesso, alla prima rapina grida «Fuori gli stranieri». Bella contraddizione, strana società!!!

«Partire è un po' morire». Qualche anno fa avrei risposto: partire per rinascere perché partire è un atto di coraggio di chi accetta di diventare cittadino del mondo o di una parte del mondo diversa da quella dove si è nati, dove si sa chi sono e dove hanno già fatto le loro prove, le loro esperienze.

Oggi mi rendo conto che non si rinasce. Si muore a fuoco lento. Si dimentica il progetto iniziale, il sogno crolla sotto il peso delle responsabilità. Si deve rispondere a tante cose in una volta: il vivere, il sopravvivere, il divenire, l'identità, la verifica dei valori ricercati... troppe cose per una sola partenza. Troppa dispersione. Nessuno ha mai potuto combattere su diversi fronti contemporaneamente, neanche un emigrato sognatore.

Non ci sono emigrati!!! L'emigrato è la nuova razza col marchio inventata dai nostri tempi. Il terzo millennio dell'Europa che ho sognato ha messo in moto tutta una politica, peggio di una guerra, per sterminare questa razza.

Testo pubblicato in Mauro Folci. *Tutto il resto rosolio*, catalogo mostra a cura di Nicoletta Cardano, Francesco Moschini e Annarita Sordini, Roma 2001.

Note alle immagini

Pagine 287-292. *Tutto il resto rosolio*, 2001.

Specchi diasporici
Massimo Canevacci

Lo specchio ha una natura ambigua. Apperentemente rimanda la «tua» identità, mentre in realtà riflette qualcosa di simmetrico e che spesso sembra confondere piuttosto che identificare. È esperienza alquanto comune, quando ci riflettiamo in specchi improvvisi e imprevisti, sentire come un senso di dislocazione. «Non posso essere io quello...»

Eppure... fraintendere – *specularmente* – la propria identità può aiutare a capire chi veramente siamo o che potremmo essere, oppure terrorizzarci. Se, per caso, non siamo diventati un altro. O solo *altro*. Altro da quello che eravamo abituati a immaginare. Specchi alteranti. Sentire un proprio altro vicino, di lato e persino contro l'abituale sé. Un sé alterato e mobile. Vedere un mio io speculare come anche un possibile altro.

Per questo dentro lo specchio scorrono riflessioni che vanno contro ogni possibile affermazione di realtà. Lo specchio è irreale. Molte culture altre, cioè delle nostre alterità interne e delle molte esterne, vedono proprio in questa ambigua riflessione speculare una molteplicità di pericoli (o di desideri?) pronti a saltarci addosso, non solo quando – rompendosi – lo specchio moltiplica le nostre identità. Lo specchio pare volerci condurre dentro una cornice – iconica e antropologica – di essere uno, «realisticamente» sempre e solo uno, ma nello stesso tempo ci trascina oltre i confini della cornice e ci fa immaginare molteplici.

Così la tradizione psicologica basata sull'identità fissa – unitaria e compatta – viene sfidata di fronte ad ogni specchio. E allora tradizioni popolari, visioni etniche, romanzi d'avanguardia cercano di controllare o di liberare le molteplici possibilità dell'io che nessuno specchio può imprigionare.

Per capire queste ambiguità dello specchio e del linguaggio, è sufficiente fare un semplice paragone. Il linguaggio iconico trascritto da ciascuna delle 47 donne sullo specchio è polifonico. Già la scrittura, anzi – devo imparare a pensare e a scrivere al plurale (contro le mie tradizioni logiche e sintattiche) – *le* scritture utilizzate già di per sé costituiscono grafismi che configurano estetiche decentrate, particolari, differenti e proprio per questo multiple. A partire dalle forme degli specchi e delle loro cornici – tutte così differenti nel loro disperato tentativo di circoscrivere e uniformare la realtà – ciò che le tante donne vi hanno inscritto è qualcosa di difficilmente trasportabile su carta. I grafismi, le frasi, le scritture, gli alfabeti e gli ideogrammi, i disegni, le cancellature, le frecce: tutto parla in un modo polifonico irriducibile ad una identità linguisticamente unitaria.

Così, quando leggiamo le stesse (almeno in apparenza) frasi riportate su carta siamo presi da ansia: scopriamo che non sono la stessa cosa. Il trasloco

dalla scrittura su specchio a quella su carta ha appiattito il molteplice e lo ha frastornato in monologismo.

La complessità dei codici si è ridotta ad uno, unificato in ogni senso: quello della scrittura lineare. Autoritaria. Mono-logica. Mono-identitaria.

Penso a me che guardo le frasi allo specchio e a un altro «mio» me che legge le stesse (stesse?) frasi su carta. In qualche modo – un ambiguissimo modo – anche io entro dentro alla cornice del testo. Le frasi d'amore mi riguardano. Mi guardano. Mi guardo. L'amore attraverso la diaspora che normalmente mi passa accanto, sfuggente e distratto, ora coinvolge anche me. Un mio-me. Accanto ad altri miei differenti «me».

La diaspora dell'amore allo specchio mi ri*guarda*.

Spesso la diaspora è parola segnata dallo sradicamento violento, dal dominio eurocentrico, dalla perdita. Ma, fuori da questa sua condizione storica, la diaspora può diventare un concetto liquido, se usato contro la sterilità di una condizione immobile, contro la miseria di un ruolo e di uno status finalmente raggiunto che ci accompagna per tutta la vita come un'impronta digitale. Invisibile e oppressiva. La diaspora può essere una scelta, forse anche una necessità desiderante verso il transito, lo sconfinamento. Diaspora contro i confini. Diaspora come desiderio di modificarsi negli spazi altri, negli spazi altrui, tra psico-geografie mobili. Diaspora contro l'ordine monologico tutto-razionalizzato, tutto-illuminato.

Una *diaspora alterata e liquida* può muovere in modo imprevedibile il senso della parola di origine greca: un inseminare qua e là, un fecondare dispersivo, un disseminare disordinato. Questa nuova diaspora – dalla forzosa migrazione che ha costretto milioni di esseri umani a diventare alieni in terre sconosciute – offre un disordine seminale doloroso ma anche ricco dove questo concetto può essere rifecondato.

E questa sarebbe la mia dichiarazione d'amore per tutte le quarantasette donne.

Questa diaspora altra può favorire sincretismi comunicativi, ibridazioni visionarie, meticciati alterati. *La diaspora è la matrice di ogni sincretismo contro le identità sedentarie. Identità sedute*. Essa è l'alleata del *trasloco*. Il traslocare non coinvolge solo mobili e suppellettili: esso stravolge l'ordine percettivo delle cose e, in tal modo disordinante, anche del proprio sé. Nel trasloco di 47 vecchie specchiere si può affermare il desiderio di non ripetere l'ordine domestico, l'ordine di mobili addomesticati e perciò fissi, fissati, mobili-fissazioni: trasloco contro l'ordine domestico, contro la sua stantia normalità, contro la sua prevista solidità.

Immagino, a questo punto, le donne che – mentre scrivono sulle specchiere – si guardano e mi guardano. Come se il loro sguardo fosse in qualche modo

ancora catturato dal potere mimetico e liscio dello specchio. E allora capisco la connessione possibile tra loro ed una fermata d'autobus per nessun passeggero. Anche la pensilina che non andrà mai nello Zaire riflette. Nel suo corpo sospeso tra zone senza traffico – povero corpo di una biografia interrotta e tornata a vivere grazie a un segno dislocante – vi è narrata l'attesa per nuovi possibili amori. Qualcosa che ri*guarda* non solo le 47 donne allo specchio, ma anche altri 2005 esseri umani dispersi. Rimanere in sosta per loro, in attesa del loro arrivo: questo il senso possibile della fermata.

Nel museo dedicato alla cultura ebraica di Berlino realizzato da Daniel Libeskind, che rifiuta conciliazioni e intona dissonanze, sono elencati lungo due divergenti gallerie tutti i nomi degli ebrei berlinesi – anzi, di berlinesi ebrei, ma forse ancora meglio o più spesso berlinesi improvvisamente costretti ad essere solo ebrei, mentre erano tante altre cose – che sono stati uccisi durante il nazismo. Racconta l'architetto che, nel realizzare l'opera, chiese e ottenne dalle locali autorità l'elenco di tutte quelle vittime. L'elenco che ho ricevuto da Mauro Folci sui tanti morti, persone che cercavano di trovare nuove biografie attraverso la diaspora e invece hanno trovato le più disparate e disperate morti, questo elenco, proprio nella sua brutale apparente asetticità, riesce a distruggere ogni piatta statistica. E ancora una volta mi hanno rimesso di fronte ad altri specchi. Una pensilina di specchi.

Sosterò alla fermata di un autobus che non arriverà mai per attendere – anche solo per pochi minuti – l'arrivo di questa assenza.

Testo pubblicato in Mauro Folci, *Tutto il resto rosolio*, catalogo mostra a cura di Nicoletta Cardano, Francesco Moschini, Annarita Sordini, Roma 2001.

Note alle immagini

Pagina 295. *Fermata d'autobus*, 2001. Nel parco dell'Acquario romano era stata installata una vera fermata d'autobus progettata e realizzata da un'officina metalmeccanica romana per conto del governo dello Zaire e finanziata con i fondi per la cooperazione internazionale. Dopo la prima consegna di 300 pezzi su oltre 1500 la transazione si interruppe per via della guerra che vide impegnato il paese africano.

Pagina 296. *Radio Clandestine*, 2000. Un'installazione sonora che coinvolgeva l'intero perimetro del parco dell'Acquario romano e di conseguenza le vie del quartiere Esquilino limitrofe: dall'alto delle fronde degli alberi si diffondevano voci di radio clandestine monitorate in tutto il mondo.

Ghost buster
1993-2013

Ghost buster è un libro bianco con centinaia di schede che documentano, con i soli dati biografici in possesso, il decesso di 5017 profughi e immigrati che hanno perso la vita nel tentativo di raggiungere l'Europa di Schengen (foto qui sotto e alla pagina accanto). Fu presentato la prima volta nel 2001 alla mostra *Tutto il resto rosolio* con un solo volume.

Il lavoro è proseguito per 20 anni dal 1993 ad aprile 2013 con la realizzazione di 28 libri e circa 20.000 schede dattiloscritte personalmente con una macchina Lettera 22, di colore rosso. La battitura lascia un rilievo sulla superficie della carta. Posso dire che li conosco tutti questi dannati della terra, sfortunate compagne e compagni di viaggio. Il database dei 20.000 decessi viene da United for Intercultural Action (http://www.unitedagainstracism.org/).

Ghost buster non potrà essere più esposto, troppa la retorica borghese e dissuadente che caratterizza il mondo dell'arte.

Dallo schedario dattiloscritto Simona Barbera ha tratto una partitura musicale (pagina 300) da cui sono stati prodotti un cd e due concerti dal vivo (foto a pagina 301), uno la sera dell'inaugurazione di *Tutto il resto rosolio*, il secondo nel 2002 al Rialto Occupato a Roma.

Found dead / number / name / country of origin / cause of death /
24/II/ I Alfa Biyao Sabi suicide in JVA Lorrach (D) fearing
1996 Tourè (30 years) Togo deportation and persecution

source /S / hit by train / frozen / minefield / poisoned / hungerstrike / hanged /starvation / plane / boat / stowaway /
pro Asyl/MNS x

car / suffocate / drowned / no medical help / HT / murdered / FP / P / IP / set a fire / deportation / detention centre / border crossing / I / RF /
x

3

October 95
Djemal Flissa
Algeria died from weakness after hunger strike and being deported (GB)

1 Amar Tair Algeria
suicide in detention centre in Germany after interview with Algerian Consulate

29/6/94 1 **Moussa Daoudi (28 years)** Algeria
suicide in foreigners office Homberg (D) after asylum application was rejected

19/6/00 1 **Lin Yi Hua** China
suffocated in sealed trailer of a truck on ferry from Zeebrugge (B) to Dover (GB)

19/6/00 1 **Gao Jun Wei - Zheng Bo Ying - Lin Guo Liang - Cao Xiang Ping** China
suffocated in sealed trailer of a truck on ferry from Zeebrugge (B) to Dover (GB)

19/4/00 1 **Kalin Mohammed Fati (26)** Iraq
Kurd, drowned when smugglers tried to escape border police near Italian coast

19/12/00 1 **Rasoul Nayalt**
suicide, hanged himself after having received deportation order (NL)

1997 1 **Reza Hashemy** Iran
died after deportation in a car accident in Iran under suspicious circumstances

17/6/95 1 **Dalb Abad** Iraq
stowaway, forced to leave Cypriot ship and presumed drowned (E)

stowaway, forced to leave Cypriot ship and drowned near Alicante (E)

28/11/00
Samtiel Bardhi
(7 month) Kosovo
died of pneumonia in Kärnten (A), dispute of responsibility within government

8/7/00
Negmiye Beraj
(10 month) Kosovo died, left alone on Italian shore by smuggler during approaching police

June 95
Khalid Moufaghid
Morocco drowned in the river Murazzi (I) after beating by club bouncers

23/10/94
Joseph Nonlue
Nigeria
died falling from 4th floor in London (GB) during immigration control raid

22/1/96
Mohammed Chetef
Nigeria suicide in Norway, being held 9 months by police doubting his identity

30/8/94
Kola Bankole 30 years Nigeria died because of medical treatment at Frankfurt airport (D)

Ghost Buster 29'59"
Simona Barbera / Mauro Folci
Presentazione di Flaminio Gualdoni

«Flusso di suoni come ombre, il lavoro di Simona Barbera e Mauro Folci dice perdite, derive, assenze. Dal punto di vista modale, esso assume una responsabilità assai alta e precisa nel campo delle contaminazioni disciplinari, espandendo l'originale operazione di Folci sino a convocare una sorta di pronuncia minimale del delirio, del male attraverso i suoi detriti, e insieme della sua lugubre ordinarietà. Esso, tuttavia, può anche essere inteso come momento autonomo di ascolto, prescindendo dalle integrazioni visive, come una sorta di rapsodia asttratta, aspra, ove avverti il tempo scorrere come il sangue che i «ghosts» un tempo hanno avvertito scorrere nelle vene, e hanno versato in un tributo del quale resta il silenzio, cadenzato dal gelo di queste schegge.»

Elenco delle opere in ordine cronologico

Mal detto, 2017
Zoe, 2017
La fine della storia, 2017
Vacanze, 2016
Fotoromanzi, Motti di spirito, 2015-17
Smercio di monete false, 2015-16
Antonio Caronia, filosofo canino, 2015
Il pollo, 2015
Il ritornello, 2014
Qual è la parola, 2014
Cavallinità, 2013
Non ora. Non ancora, 2013
La mano, 2012
Esodo, 2011
Lettere morte, 2009
Noia, 2009
Peggio tutta, 2009
Penultimità, 2009
Non è vero che non, 2008
Caduta, 2006
L'esausto, 2007
Caterina e Elena. Vittoria e Albena, 2005
Concerto transumante per flatus vocis, 2005
L'anello della condivisione, 2005
Chiacchiera, 2003
L'ameno appena in tempo, 2003
Effetto kanban, 2002
Kadavergehorsam, 2001-02
Lavoro morto, 2001
Fermata d'autobus, 2001
Radio clandestine, 2001
Tutto il resto rosolio, 2001
Ghost Buster, 2001-13
Archivio Fausto delle Chiaie, 2000
Sciopero, 2000
Raafat Abdou Mohamed Shatta, ringranzia, 2000

Errata, nove biografie curde, 1999
Gatekeeper, 1998
Giornale di classe, 1998
Economia di guerra, 1996
Future, 1996
Non comprate questo libro, 1996
Pianoforte preparato di casa Mastella, 1996
Nachdichten, 1994

Finito di stampare nell'agosto 2018
presso O.GRA.RO., Roma