

L'inappropriatezza dell'anarchico

Per una lettura critica dei primi tre capitoli di *Creazione e anarchia* di Giorgio Agamben¹
di Giorgio Astone*

ABSTRACT

In this article we will discuss the main topics of the first three chapters of Giorgio Agamben's *Creazione e anarchia*. After a short introduction, in the second paragraph our analysis will focus on a new interpretation of the Aristotelian concept of 'actuality' by the Italian philosopher, whereas in the third paragraph we will pay attention to the dichotomization of power into two different categories, the power-of and the power-of-not. In the end, the fourth chapter will be based on three elements that the Italian philosopher has recognized as 'un-appropriable': body, language and landscape.

_ Contributo ricevuto su invito il 07/04/2018. Sottoposto a peer review, accettato il 13/09/2018.

I _ Introduzione – Una discesa verso l'Ade

Una *Pathosformel* tanto classica quanto misteriosa della tradizione occidentale è sicuramente quella della *κατάβασις*. Si tratta di una discesa verso un sotto, nell'accezione più banale il regno dell'Ade, insieme al tentativo di una risalita. Eppure, è possibile vedere altro nei cammini che molti miti ci portano ad immaginare: Orfeo riesce parzialmente a salvare Euridice, la donna amata che immagina seguirà la sua direttiva, ipotizzando di ritrovarla esattamente come l'ha conosciuta, uguale a se stessa. Il suo svanire nell'essere a causa di uno sguardo inappropriato

è anche il simbolo di un *disconoscimento*, oltre che una mera esternazione della *ὑβρις*. La discesa negli inferi non può lasciare immutato nessuno, nemmeno un eroe o un concetto. Sono molte le opere dell'ultimo Agamben che attuano un simile processo filosofico e poetico: non ne è esente *Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalistica*, il volume del 2017 del filosofo italiano ove il ribaltamento di concetti come *proprietà ed opera* non lascia spazio per una rassicurazione ed un ritrovamento dell'identico. Il percorso di Agamben potrebbe portare, con determinati sforzi, alla scoperta di un operare che non è più una *ri-scoperta né* un qualcosa di totalmente nuovo. Se l'età

* Sapienza – Università di Roma.

della *religione capitalistica* benjaminiana altro non è che il presupposto del nichilismo che il pensiero odierno abita, in che modo possiamo rapportarci al *creare* e al *creato* nel contemporaneo? Come spiegare la paradossale presenza del bisogno di creare all'interno di un panorama nichilista? Il *metodo* di Agamben – che non è esente, a livello compositivo e letterario, dall'influenza del decostruzionismo francese e dell'archeologia foucaultiana, pur distanziandosi da essi nei contenuti e nelle proposte concettuali – si compone di una 'discesa' archeologica rivolta al passato e di un' 'ascesa' di significati dimenticati e lasciati inespresi nei significanti: è in questo particolare dinamismo che anche una riconfigurazione dell'*opera* è possibile, tale da permettere all'*im*-proprio e all'*in*-appropriabile di essere conosciuti come un qualcosa di più che semplici deficienze. Nella prima parte del nostro percorso ci occuperemo di circoscrivere il concetto di 'opera' nelle sue molteplici accezioni a partire da una libera interpretazione di passi aristotelici, laddove nella seconda cercheremo di rendere conto di come le stesse opere possono dirsi 'impotenti' nel giudizio del filosofo romano. Prima di trarre delle conclusioni generali in merito alle linee generali della filosofia politica di Agamben che possono essere tracciate a partire da *Creazione e anarchia*, ci occuperemo nell'ultima sezione di quanto può essere assunto come sostanzialmente inappropriabile (il corpo, il linguaggio e il paesaggio) e per quali motivi.

2 _ Opere come energie inesauribili

L'impulso che segue Agamben per dare il via alle sue riflessioni riguarda un rapporto col passato che solo l'europeo può avere. Il primo capitolo del lavoro – che s'intitola *Archeologia dell'opera d'arte* – non solo presenta contemporaneamente la scelta del metodo archeologico foucaultiano come privilegiato, ma sottolinea la sua specificità storica nell'alveo della cultura europea tramite un confronto, ripreso nei termini di Kojève, con l'animalità poststorica dell'*american way of life* e lo snobismo rituale giapponese. È pur vero che solo nel presente il passato *avviene*, nonostante il futuribile sembri ridursi in scelte filosofiche di tal fatta ad un adattamento ed un'articolazione possibile di elementi già manifestatisi, in modo diversi, nell'addietro. Che si eluda o si riconosca una siffatta 'riduzione' che il metodo archeologico compie, è innegabile che il filosofo italiano attribuisca al rapporto con il passato dell'europeo una natura propriamente 'veritativa'; si legge infatti nelle prime righe che «l'uomo europeo [...] può accedere alla *sua verità* solo attraverso un confronto col passato, solo facendo i conti con la sua storia» (p. 9).

La chiave di lettura che Agamben intende suggerire riguardo a determinate incrinature di questo rapporto, quali possono essere lo «smantellamento» delle istituzioni universitarie e la «museificazione» (terminologia e tema così caro ad autori della *Social Acceleration Theory*

come Hermann Lübbe) della cultura. Università e musei sono diventati «luoghi problematici» (p. 10) per molteplici cause socio-politiche e, per quanto solo i primi capitoli del volume agambeniano siano più strettamente estetici, il sintagma *opera d'arte* sul quale s'intende esercitare lo sforzo archeologico ha in sé una tensione profonda e complessa che probabilmente precede una crisi di tal specie di millenni.

Opus è un lemma dal potenziale filosofico innegabile, considerato nella sua accezione di prodotto del pensiero, del lavoro e dello sforzo umano; sembra trattarsi *prima facie* d'un prodotto di un operare o un *atto*, seppure il legame con l'arte abbia da sempre creato molti interrogativi rispetto al *soggetto* di tale operare, alla *compiutezza* o meno dell'azione dell'opera e ai *fini* della stessa. Già nella possibilità ermeneutica doppia del genitivo esposto in 'opera d'arte' iniziano a sorgere dubbi ed interrogativi:

Persino da un punto di vista grammaticale il sintagma *opera d'arte*, che usiamo con tanta disinvoltura, non è facile da intendere, poiché non è affatto chiaro se si tratti di un genitivo soggettivo (l'opera è fatta dell'arte e appartiene ad essa) o oggettivo (l'arte dipende dall'opera e riceve da essa il suo senso). In altre parole, se l'elemento decisivo sia l'opera o l'arte, o un loro non meglio definitivo miscuglio, e se i due elementi procedano in armonico accordo o siano piuttosto in una relazione conflittuale (p. 11).

Chi opera, come e perché? L'arte (nel suo darsi in quanto 'storia', più precisamente) nella sua forma classica ha indubbiamente riconosciuto *nelle* opere i suoi oggetti. Il pensiero filosofico, d'altro canto, ha sempre messo in discussione una simile semplificazione, aggiungendo nell'equazione il ruolo dell'artista sin dai tempi di Aristotele. È il libro Θ della *Metafisica* il primo riferimento di Agamben, che in rapporto all'opera d'arte sceglie il neologismo *ἐνέργεια* in contrapposizione a *δύναμις* per indicare questa specifica forma di *atto*.

Il filosofo greco apre il potenziale delle opere d'arte e sfuma i loro limiti in quanto atti compiuti semplicemente con la scelta di un termine innovativo: «*Opera, attività* si dice in greco *ergon*, e l'aggettivo *energos* significa *attivo, operante: energieia* significa allora che qualcosa è *in opera, in attività*, nel senso che ha raggiunto il suo fine proprio, l'operazione a cui è destinato» (p. 14). Ogni opera è, dunque, un «essere-in-opera» (p. 15), il *risultato* di un agire ma *contemporaneamente* un agire, un'operazione, un *che* di eternamente attivo e vivo come nell'accezione moderna della parola *energia*. Ci troviamo all'interno del solco di una delle prime interpretazioni di 'opera d'arte' che attribuisce, nella triade Uomo/Artista-Processo Creativo-Opera/Atto della creazione, poca importanza al primo elemento e molta all'ultimo.

Aristotele, in quanto lucida espressione della cultura greca nella sua peculiarità, ricorda che gli artisti sono solamente

tecnici e solo nelle proprie opere assumono un'*attuazione* di sé, a differenza dei pensatori che mirano al possesso entelecheico del loro pensare. Per quanto ciò producesse anche effetti positivi per un artista, come il non essere ingabbiato in scadenze e tempi di consegna (le *deadline* di oggi) e legato solamente al compimento di un'opera a lui commissionata, emerge un'aporia tendenzialmente schizoide per cui un artista «è un essere che ha il suo fine, il suo *telos*, fuori di sé, nell'opera» (p. 16). I problemi che sorgono fra l'artista e la sua arte, perciò, nascono sin dal principio come metafisici più che meramente estetici.

L'antica Grecia è solo il primo movimento dei tre ripercorsi da Agamben, che giunge fino ai *ready made* e alla *performance* contemporanea e descrive il mondo artistico odierno come «ritorno in forme patologiche del rimosso *opera*» (p. 13). Un radicale cambio di paradigma verrà alla luce col Rinascimento, in quell'apoteosi ben descritta da Panofsky che porta all'equiparazione dell'artista alla divinità in quanto soggettività creatrice che possiede le proprie idee (o meglio, se ne appropria contemplandole in una visione carica di desiderio di dominio) già nella mente e le traspone demiurgicamente fuori di sé (Agamben cita più volte, a tal riguardo, la tradizionale metafora del dio-architetto). Acquisizioni e perdite ne scaturiscono: «L'artista non è più un *banauos*, costretto a inseguire la sua compiutezza fuori di sé, nell'opera, ma, come

il teoreta, rivendica ora la padronanza e la titolarità della sua attività creativa» (p. 18) da un lato, mentre l'opera perde il suo valore vivificante e di messa-in-opera, divenendo «in un certo senso accidentale, si trasforma in un residuo in qualche modo non necessario della sua attività creativa» (p. 20) dall'altro.

Agamben ritiene che vada preservato un equilibrio specifico, qui simboleggiato dal *nodo borromeo* e sussunto nella formula della «macchina artistica» (p. 20), fra artista, creazione e opera; in realtà è evidente, a parere di chi scrive, una maggiore *συμπάθεια* verso il lascito inesperto della speculazione aristotelica se paragonata al modello teologico-estetico dell'artista-creatore: questo passaggio teoretico altro non è che una «sciagurata trasposizione» (p. 19) nell'ottica dell'unico valore che il libro sembra lasciar trasparire, quello dell'*im*-proprietà e dell'*im*-proprio².

A questo riguardo la prospettiva di Agamben risulta ambigua e sfumata; l'arte performativa, che a dispetto delle previsioni benjaminiane vive di un'*aura* e prende forma nell'esser eseguita nell'*hic et nunc* dall'artista, è in un certo senso l'anello mancante rispetto al primato dell'opera aristotelico e a quello del creatore rinascimentale. È il processo creativo che viene qui fatto esplodere con maggiore potenza, obliando la sclerotizzazione in oggetto e soggetto. Il caso storico scelto dall'autore è quello del Movimento Liturgico di Odo Casel, monaco renano che

pubblica nel 1923 *Die Liturgie als Mysterienfeier* (p. 21). Il Movimento Liturgico non si distanzia, per forma e modalità, dalle altre avanguardie della prima metà del XX secolo; ciò che maggiormente lo caratterizza è però quella svolta ermeneutica offerta, decisamente eretica, rispetto al vero fulcro del cristianesimo, qui accordato alla *liturgia* in quanto *mistero*: «Alla base della dottrina di Casel sta infatti l'idea che la liturgia (si noti che il termine greco *leitourgia* significa *opera, prestazione pubblica*, da *laos*, popolo, ed *ergon*) sia essenzialmente un *mistero*» (pp. 21-22).

Nell'intenzione di Casel di restituire la centralità perduta al mistero cristiano prende forma un'idea molto vicina a quella della *performance* e del *mettersi-in-opera* dell'opera: la ritualità della messa, ad esempio, ed il sacramento eucaristico con l'attimo della transustanziazione, non hanno a che fare né con una trasmissione di dogmi da accettare né con una serie di informazioni discrete che vengono ricordate e ribadite, quasi che la partecipazione ad un rituale fosse un debole ricalco di un'acquisizione e di un assenso conoscitivo. La *Heilstat* (azione salvifica) del Messia è destinata ad essere ripercorsa ogni volta, tramite una partecipazione che si rivela esser più d'un mero esser-presente del credente, in modo da – alla stregua degli eretici perseguitati del *donatismo* – liberare il potenziale dell'atto performativo da qualsiasi limite giuridico o morale:

Il cristianesimo non è pertanto una *religione* o una *confessione* nel senso moderno del termine, cioè un insieme di verità e di dogmi che si tratta di riconoscere e di professare: è, invece, un *mistero*, cioè una *actio* liturgica, una *performance*, i cui autori sono Cristo e il suo corpo mistico, cioè la Chiesa. [...] [L]'azione liturgica agisce, come si dice, *ex opere operato*, cioè per il fatto stesso di essere compiuta in quel momento e in quel luogo, indipendentemente dalle qualità morali del celebrante (anche se questi fosse un criminale – se, ad esempio, battezzasse una donna con l'intenzione di farle violenza – l'atto liturgico non perderebbe per questo la sua validità) (pp. 22-23).

Non sembrerebbe in alcun modo che una simile concezione dell'agire artistico non compiacca il giudizio di chi la ripresenta: un annichilimento *del* presente (inteso come sostrato ontico vincolante di condizioni storico-materiali e fattuali) *nel* presente si connota in *Creazione e Anarchia* tutt'al più come un terreno estremamente fertile per la pensabilità di un avvenire diverso³. Se si vuole, però, considerare nella sua interezza il giudizio riguardante le forme artistiche moderne e contemporanee che il pensatore italiano muove è necessario dare conto di un deterioramento rispetto al darsi della *performance*: l'arte smette di arricchire una ricerca esistenziale nel momento in cui le gesta dei suoi artisti fluiscono verso un percorso chiuso in sé, comunicante solo con i criteri delle mode che si susseguono,

come può essere quello di una catalogo di valori e *dis*-valori molto lontani dall'*uso* di un supporto e scritto tramite una certa 'storia' (dell'arte o in generale⁴).

Agamben, in quella che sembra essere una lettura rischiosamente superficiale, sferza un aspro attacco nei confronti di Duchamp e della sua scuola, distanzandosi enormemente dalla filosofia estetica che in questa figura vede una chiave di volta per il sentimento poststorico (come il Danto di *The Transfiguration of the Commonplace*). Il motivo per cui Duchamp *non* sarebbe un artista, così come la corrente di arte performativa che prende ispirazione da quest'ultimo non avrebbe nulla in comune con l'abbandono ad una modalità di *operare* filosoficamente rivelatoria, è legato alla chiusura delle loro creazioni al ristretto perimetro del mondo degli intenditori e alla loro volontaria 'auto-museificazione'. Solo in dei «templi dell'assurdo» (p. 26) come i musei trova posto la celeberrima *Fontana*, a cui l'autore non riconosce nessun valore eversivo e politicamente oppositivo: passato lo sbigottimento e il riflesso ilare, la *Fontana* non mette in opera nulla fuorché se stessa. Più che reazionaria, essa finisce per produrre indifferenza e, ciò che più è dannoso, spinge lo spettatore in una direzione fatta di rimandi, didascalie ed opposizioni che mantengono un legame troppo sottile con la vita vissuta fuori dalle mostre: «Il *ready-made* non ha più luogo, né nell'opera né nell'artista, né nell'*ergon* né nell'*energeia*, ma soltanto nel museo

che acquista a questo punto un rango e un valore decisivo» (*ibidem*).

3 _ Grande l'opera, grande la sua impotenza

Il capitolo seguente di *Creazione e anarchia* è dedicato al tema della potenza e si pone esplicitamente in una forma di continuità con alcune dichiarazioni di una conferenza tenuta nel 1987 del filosofo francese Gilles Deleuze a Parigi, da cui il titolo scelto *Che cos'è l'atto di creazione?* Il passaggio deleuziano che colpisce maggiormente Agamben è quello che riguarda la concezione di ogni atto di creazione come un *resistere a qualcosa*; Deleuze, in questa equivalenza fra atto di creazione e atto di resistenza, conferisce ad un tale resistere un valore oppositivo rispetto a potenze 'ostili' come la morte e, soprattutto, il «paradigma dell'informazione» (p. 31), qui sullo stesso piano della comunicazione funzionale e atta a dei fini pratici. Nel momento propedeutico alla problematizzazione e all'ulteriore articolazione di questo binomio, Agamben rende partecipi i lettori del suo rapporto con l'opera di Deleuze e con le opere filosofiche in generale, fornendo un'esemplificazione coerente delle conseguenze deducibili dal capitolo precedente. Nelle sue parole:

L'elemento genuinamente filosofico contenuto in un'opera – sia essa opera d'arte, di

scienza, di pensiero – è la sua capacità di essere sviluppata, qualcosa che è rimasto – o è stato volutamente lasciato – non detto e che si tratta di saper trovare e raccogliere. [...] Perché se si segue fino in fondo questo principio metodologico, si arriva fatalmente a un punto in cui non è possibile distinguere fra ciò che è nostro e ciò che spetta invece all'autore che stiamo leggendo. Raggiungere questa zona impersonale di indifferenza, in cui ogni nome proprio, ogni diritto d'autore e ogni pretesa di originalità vengono meno, mi riempie di gioia (p. 32).

Se andiamo alla ricerca degli aspetti più pratici che una teoria estetica anarchica, come quella proposta dal lavoro che stiamo analizzando, comporta, non è possibile ignorare che la gioia scaturita da quell'indistinzione degli autori, o meglio, dalla perdita di qualsiasi forma di 'autorialità' – e sarebbe possibile anche interpretare letteralmente queste riflessioni in riferimento alle *royalties*⁵ – rientra indubbiamente nell'essere operante delle opere, nel loro eterno attualizzarsi e soggettivarsi in coloro che ad esse fanno abbandonarsi (compreso Agamben stesso nei confronti di Deleuze ed il lettore agambeniano rispetto alla stessa *Creazione e anarchia*).

È aggiunto, immediatamente dopo, lo stimolo che spinge il pensatore italiano nell'addentrarsi nel tema: ciò che non soddisfa pienamente è l'eteronomia dell'atto del resistere, il suo sussistere come difesa o attacco rispetto ad un *fuori* del processo

creativo. Il resistere sembrerebbe più endogeno all'operare per il filosofo romano ed è di primaria importanza procedere con più lentezza ed applicare una lente di ingrandimento che individui momenti e successioni dell'estrinsecazione della potenza nell'atto: «Penso, tuttavia, che la potenza che l'atto di creazione libera debba essere una potenza interna allo stesso atto, come interno a questo deve essere anche l'atto di resistenza. Solo in questo modo la relazione fra resistenza e creazione e quella tra creazione e potenza diventano comprensibili» (p. 34).

Le categorie aristoteliche di *δύναμις* e *ἐνέργεια* continuano a tirare le fila di tutto il ragionamento ma, anche in questo caso, l'attento adoperare terminologico del greco antico di Aristotele giunge in soccorso nella ricerca volta a delineare a chi o a cosa si resiste nell'operare. La resistenza, come nella formula di Deleuze, sembra da ricondurre più istintivamente ad un atto *contro* una forza avversa; eppure lo Stagirita stesso, nelle riflessioni dedicate al concetto di *ἔξις*, sembra ipotizzare un *resistere* che il soggetto/artista esperisce più intimamente nel processo creativo, fra sé e sé. Chi prova una simile sensazione è colui che è avvezzo alla creazione artistica, che ne ha fatto un proprio *habitus*: l'*ἔξις* è propriamente un modo peculiare di darsi della *δύναμις* nel caso della *τέχνη* umana ed è in questo ambito che dobbiamo circoscrivere la nostra analisi («La potenza di cui Aristotele parla nel libro IX della *Metafisica* e nel libro II del *De anima* non

è, cioè, la potenza generica, secondo cui diciamo che un bambino può diventare architetto o scultore, ma quella che compete a chi ha già acquisito l'arte o il sapere corrispondente. Aristotele chiama questa potenza *hexis*, da *echo, avere*: l'abito, cioè il possesso di una capacità o abilità», pp. 34-35).

Un artista può e non può la sua opera: «La potenza – questa è la tesi geniale, anche se in apparenza ovvia, di Aristotele – è, cioè, definita essenzialmente dalla possibilità del suo non-esercizio» (p. 35). Questa constatazione, che sembra la più banale a riguardo del tema, ci indirizza in realtà verso un intricato nodo fenomenologico fatto di *potenze* apparentemente 'in lotta' nella tensione creativa. Quando la distinzione fra potenza ed atto sembra ormai dover essere destinata ai manuali di filosofia, Agamben scandaglia i passi della *Fisica* e della *Metafisica*, li estremizza e in alcuni casi li *sviluppa* secondo la sua stessa dichiarazione d'intenti: è così possibile comprendere come la potenza del non-fare non sia unicamente un re-taggio del nulla, un aspirare del non-essere sull'essere, ma una vera e propria forza. Da qui bisogna muoversi per sdoganare l'immanente sensazione che tutto ciò sia deresponsabilizzante ed un mero ritrarsi rispetto ad una teoria dell'azione applicata al presente (è questo, indubbiamente, il capitolo che più s'allaccia ad un'opera pubblicata lo stesso anno, ossia *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*).

Due sono i termini aristotelici che possono essere adoperati per una lettura siffatta ed il primo è sicuramente *στέρησις* (privazione). L'enigmatica proposizione della *Fisica* aristotelica che indica la privazione «come una forma» conduce ad una perifrasi agambeniana che sembra sbilanciarsi quasi verso una posizione assiologica, oltre che estetica, per quanto *sui generis*: bisogna appropriarsi, in quanto esseri estetici e politici, di una certa «signoria sulla privazione» (*ibidem*).

Il secondo termine tecnico che il maestro greco utilizza per auscultare l'impotenza attiva in ogni potenzialità è etimologicamente più semplice, poiché assume tutta la sua precisione dall' α privativa che gli fa da prefisso: α -*δυναμία*. Nulla obbliga un artista a passare dalla potenza all'atto ma, quando ciò avviene, si tratta di superare quel divario che sussiste in ogni processo creativo fra la potenza-di e la potenza-di-non; Agamben inizia a ricostruire questa 'rivalità' nei seguenti termini: «*Adynamia, impotenza*, non significa qui assenza di ogni potenza, ma potenza-di-non (passare all'atto), *dynamis me energein*. La tesi definisce, cioè, l'ambivalenza specifica di ogni potenza umana, che nella sua struttura originaria, si mantiene in rapporto con la propria privazione ed è sempre – e rispetto alla stessa cosa – potenza di essere e di non essere, di fare e di non fare» (p. 36).

Come si può già intuire, il significato tradizionale che la speculazione sulla potenza vuole sovvertire è l'appercezio-

ne esclusivamente negativa e in difetto dell'*im*-potenza. La divergenza fra Deleuze ed Agamben si espande proprio in questo istante, nella dicotomizzazione di due modalità del potere che sono insite in ogni processo artistico o autenticamente decisionale (quando ci si sbarazza di sistemi come la RAT e si fa partecipe l'*αἰσθάνομαι* della scelta e del giudizio). L'impotenza diviene il *καθῆκον* della potenza-di: «Questo *potere che trattiene* e arresta la potenza nel suo movimento verso l'atto è l'impotenza, la potenza-di-non. La potenza è, cioè, un essere ambiguo, che non solo può tanto una cosa che il suo contrario, ma contiene in se stessa un'intima e irriducibile resistenza» (p. 38, corsivi miei). Che in questo testo si tenda a confondere l'*impotenza* con la *potenza-di-non* è evidente, nonostante la differenziazione non sia una delle mete principali in una trattazione così serrata e volta ad altro. Per una precisione maggiore, che a dire il vero altri luoghi della filosofia agambeniana offrono, occorrerà ricordare che l'impotenza è una latenza talmente immanente al darsi della potenza stessa tanto da risultarne del tutto inseparabile; la potenza-di-non, invece, sembra più una categoria *disposizionale* dell'agente, traducibile a volte nel suo 'diritto' a non agire o a non tradurre la propria potenza in un atto. È questa categoria, a modesto parere di scrive, quella più disponibile ad una trasfigurazione nel campo dell'azione politica (come si vedrà nelle conclusioni che il presente lavoro fornirà).

L'immagine della lotta dialettica (sebbene priva di *aufheben*, più imparentata con la benjaminiana *Dialektik im Stillstand*), che nell'atto lascia almeno i graffi dell'impotenza sconfitta, sembra persuadere il lettore più volte della sua idoneità, laddove Agamben sceglie invece un più laconico 'trasportare': «Se ogni potenza è tanto potenza di essere che potenza di non essere, il passaggio all'atto può solo avvenire *trasportando* nell'atto la propria potenza-di-non» (corsivo mio, *ibidem*). Perché, ci si continua a chiedere, dovrebbe essere così essenziale valorizzare l'impotenza in una teoria allo stesso tempo estetica e politica? Quali connotazioni assumerebbe un *operare* anarchico che scatenerebbe la potenza della sua impotenza? O più modestamente: cosa cambierebbe in una concezione teorica dell'impotenza atta quantomeno a conferirle un rango dignitoso dietro ogni opera umana? Per abbozzare una risposta alle suddette questioni dobbiamo, prima di tutto, carpire l'ampiezza che la diade 'estetica e politica' ci offre, poiché l'operare è senza ombra di dubbio l'oggetto principale del lavoro di Agamben. Qualche passo in avanti verso la conclusione del capitolo può fornirci utili linee direttive: «Sarà forse opportuno, a questo punto, che io provi a delineare almeno gli elementi di qualcosa che vorrei definire come una *poetica* – o una *politica* – *dell'inoperosità*. Ho aggiunto il termine *politica*, perché il tentativo di pensare altrimenti la *poiesis*, il fare degli uomini, non può non mettere in questio-

ne anche il modo in cui concepiamo la politica» (p. 47). Comprendere questo passo vuol dire superare la crescente balcanizzazione dei saperi filosofici ed avvedersi del come una teoria estetica che giunga fino all'agire, allargando il bacino delle significazioni del termine 'opera', non possa rimanere casta ed ingenua sul piano politico. In aggiunta, è d'obbligo commentare alcune categorie che scorrono sui binari di questa coappartenenza, quali *maestria* ed *inoperosità*.

Agamben definisce la mancata signoria sulla privazione e sull'impotenza nel modo più colloquiale possibile, come *mancanza di gusto*: «Chi manca di gusto non riesce ad astenersi da qualcosa, la mancanza di gusto è sempre un *non poter non fare*» (p. 40, corsivi miei). La doppia negazione contraddice di per sé il reale senso del 'mancare', aprendo le porte ad un volontario determinismo. La teoria estetica agambeniana offre proprio in questa fase un aggancio con le più celebri patologie sociali diagnosticate dalla filosofia marxista, *Entfremdung* e *Verdinglichung*. A questo riguardo sarà opportuno riportare un estratto dirimente che trasfigura l'impotenza da contro-potenza dannata e puramente negativa a potenza salvifica per la soggettività umana:

[L]a resistenza agisce come una istanza critica che frena l'impulso cieco e immediato della potenza verso l'atto e, in questo modo, impedisce che essa si risolva e si esaurisca integralmente in questo. Se la creazione fosse

solo potenza-di, che non può che trapassare ciecamente nell'atto, l'arte decadrebbe a esecuzione, che procede con falsa disinvoltura verso la forma compiuta perché ha rimosso la resistenza della potenza-di-non. [...] In questo senso, la resistenza della potenza-di-non, disattivando l'abito, resta fedele all'ispirazione, quasi le impedisce di reificarsi nell'opera: l'artista ispirato è senz'opera. E, tuttavia, la potenza-di-non non può essere a sua volta padroneggiata e trasformata in un principio autonomo che finirebbe con l'impedire ogni opera. Decisivo è che l'opera risulti sempre da una dialettica fra questi due principi intimamente congiunti (pp. 39-41).

Se ci è concesso avanzare un motto che possa icasticamente simboleggiare le intenzioni agambeniane, ci azzarderemmo a dire che 'più grande sarà un'opera, più grande sarà la sua impotenza'. Alcune conseguenze politiche possono già trasparire: bloccare l'ingranaggio deterministico, areare il campo della decisione politica espungendo da esso ogni atto che si proponga come necessario e *doveroso*, riconoscere che ogni singola opera compiuta poteva anche non esser fatta e che ogni decisione presa, se presa coscientemente, è frutto di una complessità che gli artisti conoscono bene, ove impotenza (potenza-di-non) e potenza (potenza-di) si uniscono e si accordano nella stessa battuta.

È lo stesso Agamben che prosegue nell'attingere al campo estetico (reputato erroneamente come una sfera chiusa,

quasi un settore nel senso della museificazione) proponendo un'altra formulazione della signoria sulla *στέρησις* aristotelica, la *maestria*: «la maestria conserva ed esercita nell'atto non la sua potenza di suonare, ma quella di *non* suonare» (corsivo mio, p. 39). Gli artisti agiscono, altrimenti non li conosceremmo sotto questa luce; familiari dell'impotenza, a volte riescono a risolversi in degli atti che ci mettono-in-opera, soprattutto quando ci suggeriscono tutte le tensioni avanzate dal processo creativo e rinveniamo in essi «l'intimo manierismo presente in ogni capolavoro» (*ibidem*).

Per quanto concerne, d'altro canto, l'*inoperosità*, essa è forse la più completa manifestazione della «disattivazione dello schema potenza/atto» (p. 44). Per quale motivo rinnegare uno 'schema' che tanto ha concesso alle riflessioni del filosofo italiano proprio adesso? L'iniziale spinta deleuziana conteneva in sé un altro elemento: creare significa anche desiderare una *liberazione*. Lasciarsi alle spalle il rapporto potenza/atto è qui da intendersi nel semplificante senso che gli è stato canonicamente accordato, che accentuava la necessità del passaggio: se ogni creazione/atto libera qualcosa dell'artista, la creazione/opera in quanto figura filosofica va fatta fiorire in tutta la sua complessità (chiamando in causa, come si è visto, anche l'impotenza) per liberare la potenza dell'uomo. Liberare la potenza vuol dire restituirle la sua integrità, fare in modo che non s'incorra più nell'equi-

voco che concepiva ogni atto come preesistente nelle potenzialità alle sue spalle; l'impotenza conferisce allo stesso tempo piena libertà al soggetto/artista e lascia trasparire una piena 'esibizione' della potenza: «la potenza-di-non, sospendendo il passaggio all'atto, rende inoperosa la potenza e la esibisce come tale» (p. 44).

L'inoperosità concettualizzata in *Creazione e anarchia* ci porta lontano dai momenti transitori della cosiddetta 'decrecita felice' o dalla visione arcaica dell'*otium* latino, seppur citata da Agamben stesso. L'aggettivo 'inoperoso' non è qui affatto accordabile a colui che non vuole agire e volge le spalle all'operare: è un obiettivo dell'anarchico il porre in 'inoperosità' ciò che lo attornia, il mondo discreto delle cose e degli eventi a cui è indissolubilmente legato in quanto animale sociale e politico. L'unico scatto che ci sembra realmente dirimente per una piena comprensione del concetto è conferirgli un verbo che incarni il processo creativo del tendente all'inoperoso, il *dis*-attivare. Se nella filosofia agambeniana v'è un *fil rouge* che nasce da *Homo Sacer* in poi e non smette d'essere un compito per l'autore è la declinazione delle modalità della 'destituzione'. L'anarchico è un *dis*-attivatore perché desidera che le cose *girino a vuoto*: non si tratta né di ribellarsi ad esse né di distruggerle, ma di destituire l'aspetto logocentrico della loro necessità e indirizzare ognuno all'educazione della propria impotenza. Disattivare, a parere di Agamben, è sgombrare dimensioni come

quella politica ed artistica dal paradigma tecnocratico e ontoteologico (nella sua aspirazione fondativa):

[L]a prassi propriamente umana è quella che, rendendo inoperose le opere e funzioni specifiche del vivente, le fa, per così dire, *girare a vuoto* e, in questo modo, le apre in possibilità. Contemplazione e inoperosità sono, in questo senso, gli operatori metafisici dell'antropogenesi, che, liberando il vivente da ogni destino biologico o sociale e da ogni compito predeterminato, lo rendono disponibile per quella particolare assenza di opera che siamo abituati a chiamare *politica* e *arte*. Politica e arte non sono compiti né semplicemente *opere*: esse nominano, piuttosto, la dimensione in cui le operazioni linguistiche e corporee, materiali e immateriali, biologiche e sociali vengono *disattivate* e contemplate come tali (pp. 50-51, corsivi miei).

Il senza principio ed il senza governo⁶ dovrebbe, visto e considerato quanto detto, esercitarsi costantemente in un determinato agire che è il disattivare. Lo fa già l'artista – e non era forse questa la lezione duchampiana? – ed eminentemente, nel linguaggio, la poesia: «Che cos'è, infatti, la poesia se non un'operazione nel linguaggio che ne disattiva e rende inoperose le funzioni comunicative e informative, per aprirle a un nuovo possibile uso?» (p. 51). Questa specie di poesia non condivide nulla con la metrica in versi endecasillabi, la ricerca dell'armonico o l'esposizione di

valori sociali: poetare è rendere inoperoso il linguaggio tramite l'opera poetica e sarà sempre un *ποιεῖν* dal quale il pensiero politico – sicuramente il pensiero politico anarchico – può apprendere. Nel compito della disattivazione del funzionale, del pragmatico e del necessario viene coinvolta anche la filosofia, che potrebbe essere costitutivamente anarchica sotto questo prospetto in quanto dis-attivatrice da millenni della *δόξα* e, più specificamente, capace di immaginare usi diversi dei corpi, delle opere e dell'operare umano: «[C]iò che la poesia compie per la potenza di dire, la politica e la filosofia devono compiere per la potenza d'agire. Rendendo inoperose le operazioni economiche e sociali, esse mostrano che cosa può il corpo umano, lo aprono a un nuovo possibile uso» (p. 52). Nonostante il concetto di *inoperosità* non si limiti all'acceso riscontrato in *Creazione e anarchia* nel complesso della filosofia agambeniana, rintracciare una sua valenza minima vorrà dire, rispetto quanto espresso nell'estetica anarchica e nei suoi principi, quantomeno avvalersi di un diritto d'*ἐποχή* nei termini di una fenomenologia estetico-politica del soggetto sociale contemporaneo, catturato nell'attimo del creare in una strenua resistenza alla sincronizzazione dei sistemi di comunicazione e conformazione del capitale globale.

4 _ Il paesaggio come casa dell'essere

Adagiando quanto è stato detto finora in un letto di Procuste, possiamo affermare che, se nel primo capitolo l'obiettivo è stato collegare una certa visione dell'atto aristotelico a delle opere strutturalmente aperte e se nel secondo l'accento è stato messo sulla potenza creativa nel suo rapporto con l'impotenza che le coesiste, *L'inappropriabile* avrà qualcosa da profetizzare riguardo all'appropriarsi, al proprio e alla sua forma oggettivata, tanto centrale nelle società neoliberali in cui viviamo, la proprietà. Da inserire nella nostra presentazione di *Creazione e anarchia*, a questo punto, è anche un'osservazione meta-compositiva che rende il medesimo lavoro agambeniano tanto denso e complesso: così come il secondo capitolo era parzialmente permutato dal volume del 2014 intitolato *Il fuoco e il racconto* e condivideva con *Karman* alcuni campi semantici e tematici, *L'inappropriabile* non solo rinvia in certi momenti a *Nudità* (2009) ma si pone, con il suo *incipit*, in diretta continuità rispetto ad *Altissima povertà: regole monastiche e forma di vita* del 2011. Il celebre saggio di Agamben dedicato ai francescani è indubbiamente uno dei più ricchi di spunti politici ed è proprio in questo rimando letterario che scorgiamo determinate sinergie fondamentali del suo pensiero, come quella fra il concetto di povertà e quello di inappropriabile, che vengono ulteriormente sviluppate in *Creazione e anarchia*.

Il *vivere sine proprio* su cui Agamben torna dopo sei anni è valorizzato nel suo essersi imposto, storicamente, come un'*abdicatione iuris*, la rivendicazione di una «possibilità di un'esistenza umana del tutto al di fuori del diritto» (p. 56). Com'è possibile comprendere dai numerosi estratti di campo giuridico e teologico riferiti dal filosofo italiano (soprattutto per quanto concerne gli estratti riportati di Bartolo da Sassoferrato, Bonaventura da Bagnoregio e le bolle papali più vicine all'argomento, l'*Exiit qui seminat* di Niccolò III del 1279 e l'*Ad conditorem canonum* di Giovanni XXII del 1322), ci ritroviamo di fronte ad un acceso dibattito medievale che non presenta minimamente la questione della *Regula* come quella di una predilezione di costume e morale, una scelta di vita eretica fra tante, bensì nell'ottica di una sospensione del diritto, ed in particolar modo del diritto che legittima la proprietà privata. Due sono le parole sempre sulla bocca dei francescani dell'epoca, interpellati nel testo, che tornano utili all'autore per ampliarne il senso e riportarne la validità all'oggi: povertà e uso. In quest'ultimo Agamben intravede un «paradigma attraverso cui i teorici francescani svolgono la loro idea di un rifiuto della proprietà e cercano di assicurare legittimità a una vita al di fuori del diritto [...]. Si può usare qualcosa senza averne non solo la proprietà, ma nemmeno il diritto d'uso o usufrutto» (p. 57).

Per quanto sia parimenti possibile un'interpretazione che renda conto

dell'eterogeneità di ogni capitolo di *Creazione e anarchia*, chiamare in causa uso e povertà in un saggio sull'operare non è per nulla fuorviante: le modalità poietiche dei francescani di relazionarsi ai beni naturali costituiscono la particolarità del loro modo di operare e forniscono un vivo esempio di come ristrutturazioni di simili legami cambino di per sé aspetti normativi e politici. Ciò che riesce solo in maniera imperfetta ai frati è il concepire il valore della povertà che desideravano incarnare non solo come un difetto o un ideale, bensì in quanto «categoria ontologica» (p. 59) già offerta *dal* mondo all'essere umano. Questo è l'obiettivo specifico che Agamben si assume in questa fase dell'opera: «Pensare la povertà in una prospettiva filosofica significa pensarla come una categoria ontologica. Cioè, ancora, pensarla non soltanto in relazione all'avere, ma anche e soprattutto in relazione all'essere» (*ibidem*). In guisa d'anticipazione, ma al fine di agevolare la comprensione del percorso filosofico che si tenterà di analizzare in questa sede, è certo che quelle opere che mettono-in-opera e che presentano le caratteristiche dell'inoperosità e della disattivazione non siano solamente immaginate dal filosofo come un *da farsi*, ma sussistano già da qualche parte; non si discute unicamente di artefatti tecnico-artistici, né di azioni politiche che potrebbero essere elevate al rango di opere, ma di aspetti del reale ove vi sia *già* in atto qualcosa del genere e di fronte ai quali il soggetto può ritrovare la

forma *informata* alla quale il suo operare dovrebbe mirare, legami con il mondo ed elementi *inappropriabili* che lo stesso mondo ci offre in questo specifico *darsi* (i tre esempi di Agamben saranno il corpo, la lingua ed il paesaggio).

Questo è il capitolo di *Creazione e anarchia* che, più d'ogni altro, mostra un profondo e stretto legame con la riflessione filosofica novecentesca e, nel trarre da un panorama ironicamente 'povero' autori che in qualche modo hanno condiviso la ricerca di una determinazione positiva della povertà, la selezione ricade su Martin Heidegger e Walter Benjamin.

Nel primo caso potrebbe risultare difficile districarsi nei riferimenti bibliografici che Agamben propone proprio per l'abilità con la quale il filosofo gioca nel metterli in relazione, evidenziando soprattutto gravi contraddizioni sul tema da parte del *maître à penser* tedesco. Heidegger pare addirittura 'trino' nel suo modo di concepire la povertà: nella conferenza del 1945 intitolata per l'appunto *Die Armut*, l'ultima in ordine cronologico considerata, egli cerca di attuare un ribaltamento del modo più canonico di pensare il binomio povertà-ricchezza tramite una riflessione sulle peculiarità del verbo *entbehren*, tradotto spesso con mancare/sentire la mancanza di qualcosa e anche, paradossalmente, 'fare-a-meno'. Divariando le maglie delle poesie di Hölderlin, Heidegger conclude dopo molti passaggi teoretici che il povero ha un canale preferenziale rispetto alla salvezza poiché ca-

pace di esperire una manchevolezza che lo proietta verso il non-necessario, campo del libero (*Freien*). Esulando dall'applicare categorie sociologiche dei nostri tempi, come quelle della 'povertà assoluta', all'argomentazione heideggeriana di tutt'altra natura, possiamo leggere in un passo della conferenza che «Essere veramente povero significa: essere in modo tale, che noi non manchiamo di nulla, tranne che del non-necessario (*das Unnötige, il superfluo*). Mancare veramente significa: non poter essere senza il non-necessario e in questo modo appunto appartenere soltanto al non-necessario» (p. 61).

Che il possesso (o l'illusione del possesso) non implichi necessariamente un'appartenenza ad un concetto, anzi possa ostacolarla, e che il tra- nel suo inesauribile tendersi sia un momento particolarmente rivelativo per un autore come Heidegger sembra essere taciuto da Agamben, che accusa più volte l'argomentazione heideggeriana di aver sempre concepito l'impresa della definizione dell'*Armut* come oppositiva e bisognosa di altre categorie ontologiche (la ricchezza *in primis*). Il secondo luogo della produzione heideggeriana che il filosofo italiano utilizza è indubbiamente uno dei più criticati per l'espressione di una visione profondamente antropocentrica, ossia la teorizzazione della celebre *Weltarmut* del mondo animale in contrapposizione al potere «formatore» della soggettività umana presente nel corso del 1929-30, poi pubblicato con il titolo *Concetti fondamentali della metafisica*. Gli

animali sono poveri-di-mondo e l'uomo, invece, è un 'formatore': nonostante ciò, è proprio la manchevolezza che permette all'uomo di diventare realmente ricco spiritualmente, essa indirizza ad un sentiero infinitamente aperto e libero nel quale bisognerebbe avventurarsi; è questo contraddirsi di un autore, che ha pur tentato in tutti i modi di render giustizia al concetto di povertà, che Agamben sottolinea con veemenza. L'autore lo fa, in particolar modo, commentando una terza posizione 'sincretica' che sembra riavvicinare l'uomo all'animale e che si trova precisamente in alcune proposizioni contenute nel corso del 1941-42 sull'inno *Andenken* di Hölderlin:

Il *mancare* (*entbehren*) [...] definisce ora la situazione dell'uomo, che fa, come l'animale, esperienza di una mancanza. La povertà ha, cioè, qui, un valore antropogenetico, in una prospettiva in cui la differenza rispetto all'animale sembra curiosamente sfumare. Ciò che manca all'uomo non è, però, il necessario, bensì il non-necessario, cioè precisamente quel *libero* e quell'*aperto* che, nel corso del 1929-30, definivano il suo possesso essenziale. Se attraverso l'esperienza della povertà, l'uomo è così, da una parte, riavvicinato all'animale e alla sua povertà di mondo, dall'altra questa povertà gli apre, ora, l'accesso alla vera ricchezza. Essere poveri, ossia sentire la mancanza unicamente del non-necessario, significa infatti *tenersi in relazione con ciò che libera e*, pertanto, con la ricchezza spirituale (pp. 64-65).

I toni heideggeriani, nei quali si ascolta un eco evangelico, non sono certamente criticati da Agamben per il nobile fine che si propongono, ossia il «rovesciamento dialettico della povertà in ricchezza, della necessità materiale in superfluità spirituale» (p. 65), ma per una coerenza filosofica che sfugge e per una mancata e precisa definizione della povertà come categoria ontologica. Pare lapalissiano, alla luce dell'anticipazione su fornita, che gli strumenti offerti dal pensiero heideggeriano non possano tornare particolarmente utili per giungere all'esito al quale Agamben tende, quello di caratterizzare la povertà come relazione antropologica con l'inappropriabile del mondo. Se in Heidegger la tensione del povero verso la libertà viene circoscritta a singolarità, una prospettiva totalmente diversa, che valorizza invece l'incidenza in un uomo qualsiasi col mondo (o meglio, con uno stato-del-mondo) è quella fornita da Benjamin, riguardo la quale Agamben fornisce un appassionato commento agli *Appunti per un lavoro sulla categoria di giustizia* (scritti nel 1916 ma solo recentemente pubblicati).

La posizione di Benjamin riguardo al tema è apparentemente semplice e si regge tutta attorno ad un sentenziare riguardo il concetto di giustizia. Che cos'è la giustizia e perché viene aggiunta al palcoscenico filosofico della *pièce* povertà? La giustizia, secondo il filosofo tedesco, è una «condizione di un bene, che non può diventare possesso (*Besitz*). Solo questo

bene, prosegue il testo, è il bene attraverso il quale i beni divengono privi di proprietà (*besitzlos*, ma l'aggettivo vuole anche dire *povero*)» (pp. 66-67). Si è veramente nel giusto quando le cose attorno a noi vengono viste come prive di proprietà: com'è possibile fare ciò? È a questo punto che l'apparente semplicità si perde: lontano da Heidegger, qui nessun compito è definito e non si parla strettamente di sentieri che l'essere umano può seguire per giungere alla vera ricchezza. Si tratta, invece, di una proprietà delle cose, di uno *einen Zustand der Welt* (stato del mondo). È a partire proprio da questa classificazione benjaminiana che Agamben arriva alla sua definizione di povertà:

Ciò che trovo nuovo e importante in questo frammento benjaminiano è proprio il fatto che la giustizia sia tolta dalla sfera del dovere e della virtù – e, in generale, della soggettività – per acquisire il significato ontologico di uno stato del mondo, in cui esso appare come inappropriabile e *povero*. Ciò significa che il carattere di inappropriabilità non gli è attribuito dagli uomini, ma proviene dal bene stesso. È su questa base che occorre ripensare al problema della povertà. Si può liberare questo concetto della dimensione negativa in cui esso resta ogni volta imprigionato, solo se lo si pensa a partire dalla relazione con qualcosa che è per se stesso inappropriabile. Vorrei proporre perciò questa definizione della povertà: *la povertà è la relazione con un inappropriabile; essere povero significa: tenersi in relazione con un bene inappropriabile* (pp. 67-68).

Che vi sia un sostanziale accordo fra i due autori è evidente, per quanto molto possa essere problematizzato. Trasfigurare nel campo dell'ontologia uno dei concetti che, da un punto di vista storico, è tradizionalmente morale, ha molteplici conseguenze e difficoltà: il merito di questa operazione è rendere possibile la vista di qualcosa che prima non si scorreva, ossia un'*inappropriabilità* dei beni che appaiono come giusti e che sembrano renderci 'giusti' nel momento in cui ci relazioniamo ad essi mantenendo inalterata la loro 'giustizia' (e, forse, abitandola e trasponendola in noi e nei nostri schemi mentali in una certa misura).

«Essere povero significa usare e usare non significa semplicemente utilizzare qualcosa, bensì tenersi in relazione con un inappropriabile» (p. 68) continua ad aggiungere Agamben: la differenza fra 'uso' ed 'utilizzo' è dunque possibile perché il primo non comporta una consumazione del bene, né una qualche forma di profitto e, preso in quanto tale, nella sua accezione più pura (come quella francese), diventa una possibile modalità di relazione con la giustizia *insita* nel mondo. D'altro canto, chi può riconoscere un simile legame? Il nostro domandare può sembrare inutile e superfluo e certamente non smuove le fondamenta più interessanti dei ragionamenti di Benjamin e di Agamben; ciò nonostante, che i beni del mondo ci appaiano come giusti e al contempo che il ruolo della soggettività umana non si dia in niente (all'estremo

opposto di Heidegger) sembra tanto stranamente emancipatorio quanto aporetico. Non è questo, più propriamente, un modo di *darsi* del mondo a cui l'uomo accede tramite un rapporto sensoriale, come può essere uno sguardo, o una relazione della coscienza? Sorvolando sulla possibilità estrema – ma non per questo totalmente folle – che vorrebbe ogni ontologia come una costruzione fenomenologica, una possibile riconsiderazione di questo filosofare, benjaminiano prima e agambeniano poi, potrebbe condurci all'utilizzo della rarissima etichetta *fenomenologia poetico-politica*, visto e considerato che un certo filtro applicato al rapporto col mondo e agli stati del mondo ci sta permettendo di risalire la china dell'operare, dell'esser giusti e dell'*εξίς* della povertà.

Tanto la filosofia di Benjamin quanto quella di Agamben, applicate in una chiave strettamente ontologica e definitoria, potrebbero rischiare di avvilupparsi ad un'oggettività data e compiuta trascurando il lavoro performante e formatore che Heidegger conferiva (in questo ambito, perlomeno) alla soggettività: che la presentazione del concetto di povertà di Heidegger, d'altro canto, possa condurre ad altri tipi di rischi è evidente, così come lo è che l'estrapolare agambeniano rispetto ad Heidegger sia eccessivamente ristretto e deficitario di quell'essere fra-gli enti e quel far venire 'alla voce' e 'alla luce' come risultato dinamico che caratterizza altri snodi teorici, forse più fondamentali, dell'autore

di *Sein und Zeit*. Eppure, per quanto il ruolo della soggettività e l'assenza di un qualsiasi filtro fenomenologico possa destare qualche perplessità, le acquisizioni che vengono donate all'argomentazione agambeniana dopo aver messo sullo stesso piano giustizia-mondo e povertà-uomo sono estremamente interessanti; più specificamente, è questa modalità di darsi del mondo che fa risuonare ancor di più la coerenza di un'*abdicatio iuris* (anarchica, *de facto*) come quella francescana e la possibilità di un disconoscimento totale del diritto che, alla stregua del Rousseau del secondo *Discours*, sembra indiscernibile (almeno in Occidente) nel suo intersecarsi con la proprietà: «Poiché se si intendono povertà e giustizia in riferimento alla condizione di un bene inappropriabile, allora esse mettono in questione l'ordine stesso del diritto in quanto fondato sulla possibilità dell'appropriazione» (pp. 68-69).

Gli spunti qui offertici possono essere messi-in-opera e sviluppati in molti modi; basti pensare, nel più diretto dei riferimenti, a quanti strumenti la filosofia agambeniana potrebbe fornire all'attuale dibattito sui cosiddetti *beni comuni*, indubbiamente ancora prolifico e degno d'attenzione politica. Se si stringe, però, nuovamente il legame che la nostra analisi vuole avere con il capitolo di *Creazione e anarchia*, troviamo il *corpo* come il primo esempio di 'beni inappropriabili', e nella relazione con esso una chiara manifestazione della povertà. Come nel

caso di Heidegger, l'allaccio con la storia della filosofia che Agamben sceglie nel prosieguo della sua indagine non cerca tanto di mettersi in relazione con delle vere e proprie acquisizioni di autori presi a modello, quanto di riscoprire il *vulnus* che nelle loro produzioni alcune tematiche hanno rappresentato. È in questo senso che l'avvicinamento a *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität* di Husserl va inteso, dato che «una corretta posizione del problema del corpo è stata messa durevolmente fuori strada dalla dottrina fenomenologica del corpo *proprio*» (corsivo mio, p. 69).

Nella teoresi, tanto originale quanto contro fattuale, che Edmund Husserl prima ed Edith Stein poi attivano riguardo alla 'proprietà' del corpo e al legame intraducibile che ogni coscienza intesse con la propria carne, in aperta contrapposizione alla definizione di *Einfühlung* dello psicologo Theodor Lipps, qualcosa di prezioso viene alla luce, poiché per la prima volta traspare il carattere inappropriabile del corpo mediante la formulazione della *donazione originaria*: «La donazione originaria di un corpo può essere soltanto la donazione originaria del mio corpo e di nessun altro (*meines und keines andern Leibes*). L'appercezione del mio corpo è in modo originalmente essenziale (*urwesentlich*) la prima e la sola che sia pienamente originaria» (Husserl, *ibidem*). Quanto una simile tesi è discussa in merito al dibattito del cosiddetto *mind-body problem* in am-

bito accademico è risaputo, così come l'insieme di tentativi che Husserl stesso, nel corso della sua produzione, compie per superare l'*impasse* della proiezione empatica, considerata incompatibile con la sua prima fenomenologia (non a torto accusata di rivelarsi eccessivamente solipsistica), sono noti ai fenomenologi contemporanei. La strada della *Veregenwärtigung* (presentificazione) tratteggiata da Husserl stesso, nella ricostruzione di Agamben, apriva lo spazio per la pensabilità della co-originarietà delle coscienze che pulsa in maniera più violenta nella riflessione fenomenologica di Max Scheler, verso l'appercezione di «una corrente originaria e indifferenziata di vissuti, in cui l'io e il corpo altrui sono percepiti allo stesso modo dei propri. [...] La forma di un ossimoro, di una originarietà-non-originaria» (p. 72).

Se per un verso la lettura di Agamben rispetto a tale incrociarsi di dubbi ed incertezze sembra permanere anodina, dall'altro lo sforzo nel correre ai ripari e non delegittimare totalmente l'improprietà del corpo di un altro, nonostante le difficoltà sollevate dal fenomeno empatico, sembra paradossalmente trascinare la medesima congerie di perplessità filosofiche irrisolte nell'enigma della corporeità (di cui non è stato possibile *appropriarsi*, nemmeno dal versante teorico): «[Q]uanto più si afferma il carattere originario della *proprietà* del corpo e del vissuto, tanto più forte e originaria si manifesta in essa l'invasione di una *im-*

proprietà, come se il corpo proprio proiettasse ogni volta un'ombra portata, che non può in nessun caso essere separata da esso» (p. 73).

Sotto un prospetto molto più stringente si scopre, nelle riflessioni sull'*ombra del corpo*, un'*alterità* dello stesso rispetto alla propria coscienza (e dunque non più in rapporto necessariamente ad un altro soggetto, bensì ad un *altro*, per così dire, *in-corporato* in noi) e testimoniata con forza dai più banali aspetti fisiologici dell'esistenza. A questo riguardo *Creazione e anarchia* getta un ponte verso il saggio *De l'évasion* di Emmanuel Levinas, pubblicato nel 1935, dove molti stati fenomenologici trattati da Agamben in *Nudità* vengono qui brevemente ripercorsi. L'idea stessa della *nudità* e della *vergogna* per essa trae tutto il suo vigore da un giogo che s'avverte come costrittivo, il sentimento di «essere inchiodati a noi stessi, l'impossibilità radicale di fuggirci per nasconderci a noi stessi, la presenza irremissibile dell'io a se stesso» (p. 74), allo stesso modo della *nausea*, forma disgustata del riflesso dell'io partecipe drammaticamente di uno scatto di rigetto e d'espulsione (nei termini di Levinas «una presenza rivoltante di noi stessi e a noi stessi»), e dell'impellenza di qualsiasi forma di *bisogno* carnale (qui è portato in auge l'esempio dell'impulso ad urinare). Nudità (e vergogna della nudità), nausea e bisogno (e vergogna dell'esser-bisognosi) sono aspetti fenomenologici dell'inappropriabilità del 'proprio'

corpo, così come l'impossibilità di dirsi *dentro* un altro soggetto quand'anche la somiglianza del sentire ci rendere prossimi ad esso in una liminalità asintoticamente perturbante: «Il mio corpo – scrive Agamben, tirando le somme – mi è dato originariamente come la cosa più propria, solo nella misura in cui si rivela essere assolutamente inappropriabile» (p. 76).

L'uso del linguaggio, in aggiunta, è chiamato in causa come il secondo dei beni inappropriabili dell'opera agambeniana, condividendo l'impossibilità di una padronanza perfetta, alla stregua del corpo, persino della lingua madre, affermata dalle più consuete cadute nell'inappropriato come «i *lapses*, i balbettamenti, le improvvise dimenticanze, le afasie» (p. 76). L'esercizio di questa facoltà propone, inoltre, qualcosa di più proprio in relazione a quanto detto del poetare nel capitolo precedente. La lingua materna ci appare, in quanto parlanti, nelle forme più rassicuranti di una 'patria': eppure l'artista che del rapporto con essa s'alimenta più d'ogni altro, il poeta, diviene il suo *espropriatore* per eccellenza. Decisiva è qui l'importanza per lo scrittore di *rendersi straniera* quella lingua familiare, non importa se consciamente o inconsciamente, al fine di metterla-in-opera nel suo atto artistico: «Essi (sott. i poeti) devono, per questo, innanzitutto abbandonare le convenzioni e l'uso comune e rendersi, per così dire, straniera la lingua che devono dominare» (p. 77).

Mediante la rassegna dello stupore di tanti critici letterari rispetto a cambiamenti di 'stile' degli autori conosciuti e all'incredibile quantità di svolte, apparentemente indecifrabili, nel loro modo di esprimersi (fra i casi riportati troviamo le ultime fasi della produzione di Goethe e Platone), Agamben diagnostica in questa padronanza-che-estranza una forma di «dimenticanza nel proprio» che rappresenta perfettamente l'abitare nell'inappropriabile. Anche la 'maniera', qui contrapposta allo stile, assume un valore fundamentalmente capovolto rispetto a quello comunemente attribuitole; non solo la conformizzazione integrale non è mai possibile (forse nemmeno nell'atto del copiare), ma il *manierismo* nel suo aspetto psicopatologico clinicamente riconosciuto (tratto tipico della schizofrenia) espone chiaramente una paradossale ricerca di sé nell'improprio del canone amato: «Così, nella storia dell'arte, il manierismo presuppone la conoscenza di uno stile a cui si vuole a ogni costo aderire e che si cerca, invece, più o meno inconsciamente di evitare attraverso la sua esagerazione; in psichiatria, la patologia del manierista si manifesta attraverso gesti e comportamenti estranei e inspiegabili e, insieme, nella volontà di guadagnare, attraverso essi, un terreno proprio e un'identità» (p. 79). Anche in questo caso osservazioni apparentemente estetiche mutano, impercettibilmente, in modalità antropoietiche ed antropogenetiche che trascendono qualsiasi sin-

gola sfera applicativa e si profilano come modalità relazionali del possedere, in ultima analisi fallimentari e proprio per questo ancora *umanamente* libere; ciò si rende particolarmente manifesto nelle definizioni che Agamben fornisce di stile e maniera: «lo stile è un'*appropriazione disappropriante* (una negligenza sublime, un dimenticarsi nel proprio), la maniera una *disappropriazione appropriante* (un presentirsi o un ricordarsi nell'improprio) (corsivi miei, pp. 79-80).

A ben vedere, perciò, con maggiore chiarezza rispetto all'esempio del corpo un linguaggio artistico si *usa* e non si *utilizza* e rimane aperta la questione dell'effettività di modi di operare integralmente funzionali e linguaggi puramente comunicativi, per quanto sia chiara la presa di distanza da essi. La speculazione sul linguaggio agambeniano giunge a quella diserzione rispetto alla lingua madre come patria in modo tale da rimembrare s-valorizzazioni simili rispetto alla *territorialità*, per quanto eteromorfe, della filosofa spagnola Maria Zambrano. L'usare, imperfetto e libero, è parente di un *vero* abitare, resoconto di un'oscillazione e di un peregrinare senza origini e senza fini: «[U]sare – di qui l'ampiezza semantica del termine, che indica tanto l'uso in senso stretto che l'abitudine – significa incessantemente oscillare tra una patria e un esilio: abitare» (p. 80).

Infine, il *paesaggio* si presenta non solo come l'ultimo dei tre inappropriabili, ma come massima espressione dell'«inoperosità dell'inoperosità» (p. 86), simbolo

eminente dell'*essere disattivato*. Se il corpo ed il linguaggio non hanno comportato, in *Creazione e anarchia*, ulteriori sforzi definitivi e sono risultati 'pretesti' più atti alla ridefinizione di concetti (ad esempio stile e maniera), l'ingresso in campo del paesaggio non si presenta altrettanto facile. Anche in questo caso una certa indiscernibilità, in equilibrio soprattutto fra invenzione umana e bellezza naturale, risulterà più agevole che mettere in difficoltà il filosofo italiano, che a tal riguardo introduce l'ambiguo oggetto nel seguente modo: «Non soltanto non è chiaro se esso sia una realtà naturale o un fenomeno umano, un luogo geografico o un luogo dell'anima: ma, in questo secondo caso, nemmeno è chiaro se esso debba essere considerato come consustanziale all'uomo o non sia invece un'invenzione moderna» (pp. 80-81).

Dopo un breve *excursus* di carattere storico, assistiamo nuovamente ad un confronto con la *Weltarmut* dell'animale tramite un'estesa citazione dei *Concetti* nella quale Heidegger, a sua volta impegnato nel noto confronto con von Uexküll riguardo la nozione di *Umwelt*, dipinge con tinte schopenaueriane la tanto meravigliosa quanto crudele scena di un esperimento condotto su di un'ape alla quale viene squarciato l'addome e che, nonostante ciò, non interrompe la relazione col suo elemento 'disinibitore', il miele:

Come icastico esempio di questo stordimento Heidegger riferisce l'esperimento in cui un'ape viene posta in laboratorio davanti a

una coppetta piena di miele. Se, dopo che essa ha cominciato a succhiare, si recide l'addome dell'ape, essa continua tranquillamente a succhiare, mentre si vede il miele scorrere via dall'addome reciso. L'ape è a tal punto assorbita nel suo disinibitore, che non può mai mettersi di fronte a esso per percepirlo come qualcosa che esista oggettivamente in sé e per sé. [...] Per questo l'animale resta chiuso nel cerchio del suo ambiente e non può mai aprirsi in un mondo (p. 83).

Stati fondamentali del *Dasein* del pensatore tedesco come 'apertura' e 'chiusura' si situano in uno stretto rapporto con quella che, semplificando oltre ogni misura, potremmo provvisoriamente azzardare a definire come una *pro*-spettiva: la chiusura nell'ambiente dell'animale, che basa necessariamente la propria attenzione sugli elementi discretamente dis-inibitori in esso, gli pregiudica l'apertura del mondo, che appartiene all'uomo. Quest'ultimo può, per esempio tramite la contemplazione, distaccarsi dalla realtà per poterla avvertire nella sua apertura, e solo grazie alla possibilità datagli da un tale distacco (o per meglio dire, vista l'inevitabilità di questo situarsi, alla *sua condizione*) l'uomo è l'unico essere capace di rapportarsi all'essere. Ma, è lecito chiedersi, può in qualche misura esistere un'azione totalmente opposta all'apertura da parte dell'essere umano nel suo relazionarsi al mondo? Per i lettori di Heidegger risulta quasi impossibile rispondere ad un tale quesito, nonostante

non sfugga ad Agamben un luogo singolare del suo filosofare ove l'autore dei *Concetti* prova a rendere conto di una simile esperienza umana, il tentativo di una ricaduta nella (non)prospettiva del mondo animale qui definita come *tiefe Langweile* (noia profonda): «Ciò di cui l'animale è incapace è precisamente di sospendere e disattivare la sua relazione col cerchio dei suoi disinibitori specifici. L'esperienza della noia profonda, che Heidegger descrive minuziosamente, è una sorta di estremizzazione parodica dello stordimento animale» (p. 84). Il paesaggio sarà, perciò, esperibile come un riavvicinamento al mondo animale (poiché Agamben protende verso l'attribuzione di un sentire del paesaggio da parte di alcune specie), ma contemporaneamente niente si situa in maniera più diametralmente opposta rispetto all'impossibile annichilimento nello stordimento animale di cui la noia profonda heideggeriana si rende testimone⁷.

L'uomo che tende all'animalità e viene respinto dal mondo «vede solo un non-vedere» nei termini di Heidegger, laddove il rapporto col paesaggio nella presentazione di Agamben è riassunto nella formula seguente: «Quando guardiamo un paesaggio, noi certo vediamo l'aperto» (p. 86). Per il filosofo italiano rendere giustizia al concetto di paesaggio non può esser fatto tramite un'elencazione dei suoi singoli elementi (gli alberi, il fiume, gli esemplari di fauna e così via) perché è di un'unitaria ed olistica combi-

nazione del vivente che si sta discutendo. Ancora più vertiginoso, però, è il passaggio successivo che vede partecipe dell'*uso* del paesaggio l'essere umano, in una sorta di unione panica ed aorgica senza la quale il paesaggio non si darebbe: «Li vediamo (sott. gli elementi del paesaggio), perfettamente e limpidamente, come non mai, e tuttavia non li vediamo già più, perduti – felicemente, immemorabilmente perduti – nel paesaggio. L'essere, *en état de paysage*, è sospeso e reso inoperoso, e il mondo, divenuto perfettamente inappropriabile, va per così dire al di là dell'essere e del nulla. Non più animale né umano, chi contempla il paesaggio è soltanto paesaggio» (*ibidem*).

È così che Agamben conclude, in aperta polemica rispetto alla visione pro-spettica heideggeriana alla quale spettava il ruolo, quantomeno da un punto di vista percettivo, di aprire il mondo all'uomo: non viviamo un annullamento nel paesaggio ma viviamo *davvero* in esso per il semplice fatto che il mondo, giusto di per sé perché senza padroni e privo della griglia della separazione in proprietà del diritto, ci fa partecipi della sua inappropriabilità e ci rende i suoi *agenti dell'inappropriabile*; proprio per questo l'ultima riga di Agamben suona come una vera e propria presa in giro della più celebre delle formulazioni heideggeriane: «Il paesaggio è la dimora dell'inappropriabile come forma-di-vita, come giustizia. [...] Il paesaggio è la casa dell'essere» (p. 87).

Occorre rendere conto, quasi in conclusione alla nostra analisi, di quella che potrebbe costituirsi come un'ultima apparente difficoltà ermeneutica e politica del meccanismo di dis-attivazione agambeniano, a tratti arduo da esemplificare nel suo funzionamento a causa della natura estremamente densa del testo. In Heidegger lettore di von Uexküll, com'è stato osservato, l'uomo che si abbandona ad uno stato di stordimento animale è esposto ad una non-rivelazione. Questo momento del suo esperire non solo non gli permette d'incardinarsi ai suoi disinibitori come un'ape che gira attorno ad un fiore ma, con un passo ulteriore, non potrebbe non fargli appercepire in forma sottile il suo *fallimento* tramite la sensazione d'un rifiuto, l'esperienza del vedere un non-vedere. Agamben, però, sembra descrivere un'azione connotata sotto certi aspetti in maniera positiva, che può essere (e non può non essere) umanamente libera: la dis-attivazione, particolarmente efficiente nel suo darsi rispetto alle opere, è sia capace di trasportare verso la gioia sia di garantire l'accesso al girare-a-vuoto delle opere stesse in chiave emancipatoria rispetto alla molteplicità di funzioni pragmatico-sociali che vengono ad esse inevitabilmente annesse in un contesto collettivo. A questo punto è lecito chiedersi quale collocazione potrebbe assumere la dis-attivazione senza un sostrato di *attivazioni* del reale, deprivata di quella necessarietà che pare essere il

suo target di riferimento in un mettersi-in-opera eversivo e volto all'apertura e al dischiudersi dei significati.

Difatti un'oscurità che andrebbe fugata una volta per tutte riguarda propriamente, in una traslitterazione più autenticamente politica, l'essenza del pensiero anarchico *al di là* d'un mero opporsi e d'un valore antagonistico rispetto al rapprendersi della realtà, al suo cristallizzarsi in forme consuete ed ordinarie, che sembra l'elemento caratteristico conferitogli da Agamben tramite le figure del linguaggio, del paesaggio e delle *res-opera*. Sarebbe facile rispondere che la dis-attivazione, così come la nota destituzione del primo Agamben, non è che un processo *attualmente* valido e messo-in-opera in un dato contesto sociale come quello esperito nell'oggi, sebbene anche in questo caso il fine del superamento del funzional-pragmatico non si potrebbe dire di per se stesso raggiunto proprio nell'avere un *ruolo* preciso e determinato nel campo delle forze sussistenti. Infine, questa non sembra essere una soluzione del tutto assimilabile al procedere di un pensiero che, quantomeno per come espresso nei primi tre capitoli di *Creazione e anarchia*, non vorrebbe fornire esclusivamente delle strategie atte alla liberazione di un dato uomo in un dato tempo ma s'azzarderebbe in una nuova descrizione ontologica dell'essere, privandosi perfino della prospettiva di una singolarità fenomenologicamente pre-

sente negli individui pur di mantenere coerente l'idea che la dis-attivazione sia già presente, in qualche modo, nel mondo stesso (così come, per Negri, il comunismo parrebbe già realizzatosi nelle società odierne). L'ombra del corpo, il residuale del linguaggio, l'inoperosità al quadro del paesaggio: per fugare un processo dialettico e, al contempo, l'incarnazione concreta in soggettività e pratiche, Agamben rischia di presentare elementi del reale come ancestrali scheletri ontologici. Questo pericolo, oggi come nel 1995, aleggia attorno alla filosofia agambeniana proprio a causa di una mancata messa-in-opera esemplificativa del *de-* in ambito sociale e politico: quand'anche non si reputasse l'apice del nichilismo far girare a vuoto una lingua che continuamente si disconosce, nell'irriducibile solitudine dell'ombra che una singolarità ancora più esasperata avvertirebbe intrappolata nel proprio corpo fra gli elementi di un paesaggio tanto *in-operoso* ed *in-inutile* quanto *in-umano* (un abitare l'esilio che ricorda il nomadismo deleuziano e zambriano, certamente lontano dalle logiche fagocitanti del dominio territoriale così come dal sentimento tradito della possibilità della *Sorge* e dall'attualissimo dramma dell'esistenza flessibile, asettica e *blasé* del precariato odierno), è possibile ritenere privo di qualsiasi violenza un atteggiamento destituente?

5 _ Conclusioni politiche di un'estetica anarchica

Ci sono parentesi, nei testi di filosofia, che a volte dicono di più di ciò che v'è fuori da esse. Spesso i filosofi chiosano, con dei motti più concisi, il loro pensiero dentro questi spazi marginali; altre volte più che parentesi dovremmo parlare di ponti fra argomentazioni precisamente legate fra loro e lo scrivente, il suo essere nel mondo, le sue posizioni più *vivamente* politiche. Sembra perciò audace il periodo che, proprio fra parentesi, Agamben lascia sgorgare nelle prime pagine del quarto capitolo del libro, *Che cos'è un comando?* Il lettore agambeniano non si sorprende, si tratta più di un'evidenza che prende per un attimo corpo; ma leggendo con più attenzione un passaggio come «L'anarchia mi è sempre parsa più interessante della democrazia, ma va da sé che ciascuno è qui libero di pensare come crede» (p. 95) ci si rende immediatamente conto che presentare un testo come *Creazione e anarchia* privandolo di concretizzazioni ed ipotesi per l'agire politico attuale significa fornire un contributo monco ed anestetizzato.

Un altro rapido passaggio salta subito agli occhi, sempre posto fra parentesi, se si scuote il volume in ricerca di risposte che abbiano un qualche riferimento esplicito rispetto all'agire politico anarchico contemporaneo: «In politica [...] esiste anzi una figura, detta *provocatore*, che ha appunto il compito di obbligare

chi ha potere ad esercitarlo, a metterlo in atto» (p. 35). Non è certamente il caso di attribuire alla filosofia agambeniana una sterile provocazione e ciò dovrebbe essere, giunti fin qui, evidente; forse ciò che si costituisce, però, come l'ipotesi più perspicua nel passaggio dall'estetico al politico che lavori del genere propongono in più snodi è che l'anarchia partecipa a provocazioni nell'accezione suddetta perché spinge coloro che *hanno potere*, con la sua semplice esistenza e la tendenza di una filosofia che l'accompagna – immaginando un uomo sereno pur deprivato e/o libero da diversi *poteri* – alla manifestazione del principio di autoconservazione dello stesso potere⁸.

Se questa atmosfera soggiace il testo ma non prende mai una forma più distesa che quella delle parentesi, il concetto del potere-di-non preso in un tentativo d'applicazione coattivo può essere ravveduto nella consegna della cosiddetta *scheda bianca* e nella sua consequenziale nullificazione. Sostenere che il giudizio politico abbia la *necessità* di estrinsecarsi in una posizione, scelta fra quelle date, non è poi molto diverso dal processo che collega meccanicamente il potenziale di un artista e l'opera, l'aver un potere (ammesso che lo si abbia realmente) o un *talento* nei termini kantiani e la sua stringente e teleologica impellenza nel dovergli trovare uno sbocco, insieme a qualsiasi logica funzional-pragmatica del politico.

L'anarchia, inoltre, nella lettura agambeniana sembrerebbe condividere un

punto di giuntura sia con l'*inappropriatezza* che con l'*inappropriabile*. Come abbiamo visto rispetto all'ultimo capitolo analizzato, affrontiamo la logica dell'appropriazione in *Creazione e anarchia* con un riconoscimento della matrice inappropriabile che oltrepassa di gran lunga quella della tradizione ecologista, solo per porre un singolo caso in confronto (il paesaggio come *casa dell'essere* non va solamente salvaguardato, bensì abitato con un annesso sentire). L'inappropriatezza dell'anarchia, inoltre, è quella caratteristica che potrebbe costituirsi come *liaison* con altre tradizioni di pensiero politicamente eversive: come potrebbe, infatti, sussistere ancora un attaccamento nei confronti del *proprio* in individui educantesi all'esser senza principio e senza comando? Il 'creato' dell'anarchico può rivelarsi solo apparentemente *rivendicabile*, poiché le sue opere saranno politicamente tali solo se scateneranno *operazioni* fondamentalmente aperte e ripercorribili dall'altro nel suo scontrarsi con esse (di conseguenza, solo opere che posseggano una tale caratterizzazione potranno dirsi potenzialmente *anarchiche* anche rispetto all'attingere ad esse in quanto fonti ispiratrici).

Infine, indipendentemente dal tentativo di definire il legame fra arte e politica, estetica ed agire anarchico, il tema della *dis-attivazione* rende quantomeno palese una certa incompatibilità: quella di un pensare il politico e l'estetico in tal guisa e l'impostazione tecnocratica, nella quale

l'appiattimento della libertà d'azione in una corretta amministrazione delle risorse e in un perfezionamento in senso di pura efficienza ed incremento utilitaristico della 'soddisfazione' collettiva è compiuto. La valutazione qualitativa di concetti come l'*im*-potenza, l'*im*-proprio e l'*im*-proprietà sotto una luce non deficitaria, non reattiva e nemmeno *stricto sensu* dialettica, è un primo passo per un capovolgimento di una *Stimmung* ormai onnipresente in qualsiasi lavoro di filosofia politica dell'ultimo secolo, ossia il *nichilismo*. Lontano dall'essere solo un sostrato del potere, un mascheramento ed un occultare, il nichilismo si cela, seppur ambiguamente nel pensiero anarchico di Agamben, l'*avvio* del potere e di un poter-altro?

_ NOTE

1 _ L'occasione di questo scritto è stata rafforzata dalle interminabili discussioni riguardo al testo con i colleghi Federico Della Sala e Manuel Sacca Cotton (che desidero esplicitamente ringraziare), dalle quali sono scaturite le uniche note presenti in quanto rappresentanti un dialogo filosofico vivace e continuo.

2 _ Come potrebbe, infatti, colui che è *ἀν-ἀρχης* abitare un senso del proprio e della proprietà, a cominciare dal rapporto fra sé e le proprie creazioni? L'anarchico non è solo chi è senza governo, ma senza origine e principio (*ἀρχή*): il reclamare l'autorialità su di un'opera, a prescindere dalle motivazioni, potrebbe essere il primo passo (anche inconscio) verso l'ingresso nel dispositivo del potere, di un'origine come

comando. Il filosofo italiano lascia abbastanza implicita la medesima idea e non fornisce molti esempi che possano essere *direttamente* ricondotti a modelli per un agire politico.

3 _ Questo passo non si compie permanendo in una lettura più che fedele del testo. È tuttavia innegabile che la filosofia politica italiana contemporanea abbia, soprattutto dopo l'esplosione dell'etichetta dell'*Italian Theory*, spesso usato e abusato della retorica del nichilismo. Si può dunque affermare, a partire dalle prime riflessioni svolte sul testo di Agamben, che un'*opera nichilista* non implicherebbe solamente autori e atti *del* nichilismo, bensì una messa-in-opera, ossia una messa-in-presente, dello stesso. Le pratiche socio-materiche che consentirebbero d'erosione delle supposte strutture ontoteologiche vengono frequentemente ignorate proprio dal pensiero filosofico focalizzato a tale liturgia misterica. Il concetto di 'pratica', che qui usiamo in stretta analogia rispetto all'idea agambeniana dell'*opera* – forse resa meglio tramite il termine *operazione* o la perifrasi *operazione interna a ogni opera* – segna negli ultimi anni un chiaro discrimine nelle teorie filosofico-politiche che tentano di superare la delineazione quanto più precisa di soggetti da un lato e atti politici *tout court* dall'altro. Un possibile impulso che l'*operare* di *Creazione e anarchia* può fornire, perciò, consisterà nella spinta verso la ricerca di *pratiche* di *de*-stituzione e *dis*-attivazione (come si vedrà più avanti) che *operino* col senso del *de*- e del *dis*-. Un problema che emerge dalla filosofia agambeniana riguarda, parimenti, la difficoltà d'inquadrare le pratiche destituenti e disattivanti in una cornice concreta: esse non tendono *totalmente* verso un nulla, dunque non sarebbe corretto definirle *totalmente* nichiliste;

eppure quest'anarchia *del* potere che s'accompagna, nella conclusione dell'ultimo volume in maniera particolarmente chiara, al potere *dell'*anarchia (dunque è innegabile il ruolo storico del capitale come *primo destituente*), proprio nella drammatica assenza di tendenze assiologiche – men che meno di *fini* – sembrerebbe portare con sé l'immaginazione di un ritorno all'animalità per certi versi, per altri una *significanzizzazione* e *singolarizzazione* del reale e, per altri ancora, un rimbombo del vuoto. La filosofia di Agamben persegue, quindi, una messa-in-opera del nichilismo senza una precisa direzione e degli obiettivi. Un'interpretazione diffusa concerne l'ipotesi che questo incedere verso la distruzione, soprattutto tramite l'*opera* del linguaggio, *apra* di per sé nuove possibilità (liberare distruggendo, distruggere liberando): anche quest'aspetto non risulta facilmente ricavabile seguendo alla lettera i testi delle opere agambeniane.

4 _ La 'storia' dell'arte, in quanto *storia*, è uno svolgimento avente un inizio, una fine, un progresso. È questo il significato che viene dato alla terminologia storica rispetto a quella del 'racconto', parallelamente alla contrapposizione concettuale fra *rivoluzione* e *rivolta* in Jesi. Il volume *L'avventura* (2015) sembra essere quello maggiormente dedicato, nella produzione agambeniana, all'idea di 'svolgimenti' non storici, evenemenziali ed autoalimentantesi. Un lavoro da compiere in futuro rimane la trattazione, insieme ad 'opera' e 'racconto', di tutti gli oggetti culturali *astorici* e sfidanti il meccanismo del 'sancire' nella filosofia di Agamben.

5 _ A questo punto non è fuorviante questionare quanto sia lecito dedurre in maniera discreta dalla gioia agambeniana. A ben vedere,

difatti, qui sembrerebbe più corretto non assumere a livello interpretativo la posizione del filosofo romano come quella che vorrebbe in sé ravvedere come auspicabile una lacerazione violenta e totale, nell'ottica del paradigma espressivo marxiano del *labor* umano e nel suo legarsi con i prodotti dell'agire, rispetto all'*autorialità*. Il percorso ci porterebbe troppo lontano ma è forse d'uopo non trascurare del tutto una chiave di lettura delucidante. L'autorialità si profila come nemica nel momento in cui il rapporto fra l'autore e la sua opera si professa come *originario*, in guisa tale che anche un legame di proprietà sussiste (l'autore è l'unico legittimo proprietario della sua opera ed essa non sussisterebbe senza di lui). In maniera contrapposta, l'autorialità è salvabile se circoscritta alla modalità della *provenienza*: l'opera proviene da una soggettività ma non si esaurisce in essa, la supera in un certo qual modo generando una forma di autonomia. Si tratta, perciò, di desumere una posizione critica nei confronti dell'autore/proprietario nel concetto di 'origine' e non contro l'autorialità *tout court* in quanto legame antropoietico.

6 _ Il presente scritto è teso, come sarà ormai evidente, ad un'estremizzazione che si reputa necessaria: quella che vede Giorgio Agamben come un pensatore anarchico. Non s'ignora, però, quanto una simile presa di posizione possa risultare violenta e perentoria rispetto ad una drammatica assenza di una teoria politica in senso stretto. I commenti ad Agamben più diffusi si rivelano compartecipi della lettura anarchica, per quanto l'autore stesso non ci doni che dichiarazioni di *preferenze* ed abbandoni, se così ci si può esprimere, le proprie analisi filosofiche ad altri che, partendo da esse, dovrebbero po-

ter pensare una società diversa. Una lettura più stretta e meno forzata dovrebbe limitarsi al piano dell'anarchico come concettualizzazione filosofica solo sotto il profilo del 'senza-principio'. Quella che, invece, in questa sede si è fornita decide di non ignorare una doppia radice, con l'aggiunta del 'senza-governo' che può essere desunta da molti passi della produzione agambeniana, per quanto più ardua e sottile: una tale operazione è stata fatta proprio in forza dei passaggi teorici che portano puntualmente alla riscoperta archeologica-storica della destituzione del diritto e della griglia normativa ogni qual volta il 'senza-origine' abbia preso corpo in determinazioni storiche ed esperimenti politici.

7 _ Commentare oggi il fenomeno heideggeriano della noia profonda, che da un punto di vista filosofico implicherebbe un ricongiungimento ad altre celebri formule come quella della *defezione* ontica, ci porterebbe troppo lontano in questa sede. È tuttavia utile far riflettere il lettore sul come la formula della 'stordimento animale' qui finemente esposta, l'annullamento che non riuscirà mai del tutto e che produce rispetto alla fenomenologia della pura *Zóhē* un altrettanto fenomenologico sentimento di 'rifiuto', non può non essere riconosciuto come presente e drammaticamente patologico nel contesto delle moderne società poststoriche. Se solo un ventennio fa lavori di sociologia potevano indagare una congerie di fenomeni sotto il titolo di 'ludopatìa', appare evidente come il pullulare di social network e l'esponenziale incremento di varie forme di dipendenze riconosciute esondi di gran lunga una terminologia così ristretta. Lo stordimento animale di cui si discute nel testo non è per nulla lontano da ciò che esperiamo

nel quotidiano, e non tanto come patologico ma come ordinaria amministrazione della propria *temporalità*. Il legame fra colui che è senza principio e senza governo e la povertà ontologicamente intesa che Agamben ha cercato di far sorgere dal suo complesso commento ai filosofi citati si potrebbe situare agli antipodi della medesima modalità esistenziale a cui Heidegger si riferisce, molto prima che divenisse tanto capillare. Se l'abitare la povertà come padronanza della privazione ed oblio del non necessario è compatibile con una visione del giusto che il mondo ci offre (a differenza delle altre determinazioni della giustizia, come abbiamo visto griglie valoriali legate al dovere morale che sono state fornite da pensatori di ogni epoca), non farlo sembra *ipso facto* rischiare di trasporre la propria esistenza in un vortice reificante che, anche se lo si volesse abbracciare (come nei casi più estremi e semplici e per nulla esaurenti il suo significato, ma che qui chiameremo in causa solo come metri di paragone necessari: l'alcolismo, la dipendenza da droghe, la ludopatia, l'ossessivo annichilimento del sé nel collezionismo degli oggetti o la classificazione degli esseri umani che abilita altri esseri umani a conferirgli punteggi, apprezzamenti quantificabili e stime dal peso schiacciante), non cancellerebbe mai quella piccola discrasia, un *aleph* drammaticamente cacofonico che salva dall'inumano con una penetrante sofferenza.

8 _ Indipendentemente dall'attribuzione di significato dell'agire anarchico in campo politico in questa direzione, questo modo d'*operare* è certamente da tenere in considerazione per una corretta decifrazione del fenomeno dell'attivi-

simo ostruzionista delle cosiddette forze '*black block*'. Uno dei criteri di azione rispetto alle pratiche politiche extra-parlamentari consiste, difatti, nel portare alla *Spannung* la polarità delle manifestazioni in piazza costituita da manifestanti pacifisti e forze dell'ordine al fine di mettere allo scoperto alcuni meccanismi reattivi dell'una e dell'altra fazione. Pur portandoci fuori dal testo di Agamben, tali meccanismi politici non solo vanno inseriti nelle possibili trasposizioni della provocazione suddetta, ma suggeriscono in qualche modo come diverse dinamiche dell'attivismo odierno (comprendenti il movimento *vegan* e LGBT) annettano fra i propri scopi il provocare una reazione che denoti precisamente la mancanza di maestria/signoria sulla privazione dell'avversario e permettano di tacciare l'agone politico come eterodiretto da poteri (soprattutto politico-finanziari).

9 _ Suggestisco di non leggere una simile conclusione ancora nell'ambito di una *corretta interpretazione* di Agamben, ma proprio come una messa-in-opera e libero sviluppo, per quanto desultorio ed immancabilmente imperfetto. Una lettura totalmente diversa è quella che fornisce la lucida monografia di F. LUZI, *Quodlibet. Il problema della presupposizione nell'ontologia politica di Giorgio Agamben* (Stamen, Roma 2017), che complica di molto il rapporto fra il filosofo italiano e la tradizione nichilista in base a riferimenti della sua intera produzione. Si potrebbe affermare, seguendo itinerari ermeneutici differenti, che nessun supporto al nichilismo viene offerto nelle opere del filosofo romano, semmai delle utili istruzioni per imparare a soffermarsi in equilibrio su una *soglia*.