



Critica della ragione creativa teatrale. Un laboratorio

All'interno di Crisalide XX (Forlì, 5/8 settembre 2013) si è svolto il laboratorio filosofico “Critica della ragion creativa” che ha visto la partecipazione di Paolo Vignola, in qualità di conduttore, Eleonora De Concilis, Vincenzo Cuomo, Alberto Martinengo, Alessia Solerio e Riccardo Baldissoni. Tre giornate di attività intensa, composte da discussioni interne, una serie di mini-conferenze e dibattito conclusivo, in cui i principali quadri concettuali di riferimenti sono stati, oltre a quelli della “Sacra Triade” Deleuze-Foucault-Derrida, la teoria dell'analogia di Enzo Melandri e la cosiddetta “svolta iconica”, caldeggiata da Mitchell e anticipata in qualche modo da Ricoeur.

Si è trattato, senza ombra di dubbio, di una sessione di filosofia pura, in parecchie occasioni anche estremamente specifica. Eppure, non bisogna dimenticarlo, il contesto era quello di un festival teatrale, a suggerimento del fatto che fra i due eventi intercorre una relazione sottile ma profonda.

La filosofia è una disciplina delle vette, che impone al pensiero una posizione alta e “altra” rispetto alle cose. Tentare di ricondurre i suoi discorsi al particolare o di trasportarli in ambiti differenti significa perciò addentrarsi in sentieri tortuosi e pieni di insidie, costantemente esposti alla possibilità di un capovolgimento di senso quando non di un completo fallimento. Ma Crisalide ci invita a farlo e, molto liberamente, ci proviamo.

PARTE PRIMA – «INCULARE» DELEUZE

C'è una caratteristica paradossale del pensiero di Deleuze che solleva problematiche metodologiche ancor prima che filosofiche. Rispetto alle sue opere si è parlato infatti, allo stesso tempo e con egual ragione, sia di “barocchismo filosofico” che di “pop-filosofia”¹. Vale a dire che, nonostante (forse proprio in virtù di) una ricercata complessità teorica e stilistica, le sue idee hanno goduto di notevole successo e rapida diffusione in svariate aree del sapere, diventando, almeno in determinati ambienti (e a dispetto di ciò che lui stesso avrebbe voluto), indubbiamente “maggioritarie”. Questo è stato possibile perché la potenza e la carica eversiva del suo pensiero si trovano concentrate, più che nei grandi nodi concettuali (costituiti da opposizioni semplici e, in fin dei conti, banali, come immanenza-trascendenza, universalità-singularità), nei sottili passaggi che li collegano, nelle esili screziature del ragionamento (potremmo dire “pieghe” per usare la sua terminologia²) più che nei centri di raccordo.

Ora, il metodo classico per accostarsi al pensiero di un filosofo è appunto quello di operare consistenti sintesi e articularle attraverso alcuni punti capitali, per poi, sulla base della visione globale che si genera, cercare di progredire seguendone le medesime concatenazioni logiche. Il fatto che in Deleuze questi punti siano molto semplici (ma ammantati da un lessico che non li fa apparire come tali) ha garantito che tutti se ne potessero appropriare con una certa facilità e che li potessero declinare con altrettanta indeterminatezza, creando così una retorica confusa nonché vagamente ribelle per la quale ogni minoranza deve necessariamente affermarsi, qualsiasi nostro desiderio è direttamente rivoluzionario, etc., etc.

In un contesto teatrale in cui tanti (forse troppi?) si richiamano al filosofo francese, questo potrebbe essere un primo aspetto da tenere in considerazione.

Ma è lo stesso Deleuze a mettere in luce il problema, suggerendone anche la via d'uscita. Come è stato



ricordato nelle giornate di Forlì, egli, a proposito del suo approccio nei confronti degli altri autori, dice infatti: «credo che la mia soluzione fosse di concepire la storia della filosofia come una sorta di inculata oppure, il che è lo stesso, di immacolata concezione. Mi immaginavo di prendere un autore da dietro e fargli fare un bambino, che sarebbe stato il suo bambino, e sarebbe stato tuttavia mostruoso»³. Come commentare un filosofo (ma si può benissimo estendere la questione anche all'arte) senza scadere nella mera ripetizione del suo pensiero? Come produrre una storia della filosofia (che, in fin dei conti, significa fare filosofia) e non rimanere prigioniero delle gabbie concettuali degli autori di riferimento? In generale: che rapporto avere con i maestri (anche e soprattutto quelli cattivi)? Deleuze propone di “prenderli da dietro”, ossia di (etimologicamente) sor-prenderli, avvicinandosi di striscio per scovare un accesso secondario che conduca direttamente alle forze celate dall'architettura di facciata del loro pensiero. Il che non vuol dire, freudianamente, portare alla luce verità più profonde di quelle che appaiono in superficie, poiché non esiste sviluppo verticale alcuno né tanto meno verità che lo siano più di altre. Al contrario, significa posizionarsi sull'altro lato della catena di ragionamento (si è parlato di nastro di Möebius⁴), dove tutto ciò che traspare in forma intelligibile dalla parte opposta è continuamente cambiato di segno, significa, in qualche modo, “attraversare lo specchio”. Se ogni atto di creazione (quindi anche quello artistico e scientifico) è una costruzione operata su ritagli di caos⁵, occorre allora entrare in comunicazione con quel caos, per non perdere, assieme alle coordinate (rigorosamente gaussiane) che consentono di comprendere il discorso altrui, anche le condizioni per esprimere il proprio.

Tuttavia, c'è una seconda parte della citazione, che devia nel momento in cui Deleuze racconta il suo incontro con Nietzsche. Con quest'ultimo è infatti impossibile utilizzare la “strategia dell'inculata” poiché «è lui che vi prende da dietro e vi fa fare un bambino»⁶. Sembrerebbe insomma che i sodalizi più fecondi siano il risultato di un'improvviso ribaltamento di ruoli, in cui è sì il maestro a parlare attraverso l'allievo, ma solo a patto che questi, precedentemente, lo abbia tradito fino in fondo (lo abbia, possiamo dirlo, letteralmente violentato).

Possiamo quindi estrapolare da questo discorso un'altra indicazione, che vale a tutti gli effetti anche per la ricerca scenica e rispetto alla quale spazza via le ragionate istanze dell'interpretazione critica del testo (vedi alla voce "teatro di regia"): cerca di inculcare i classici (beninteso: i tuoi classici) e finisci col farti inculcare da loro.

PARTE SECONDA – IL PECCATO ORIGINALE DEL TEATRO DI RICERCA

Si è detto che Deleuze costituisce un punto di riferimento per tanto teatro d'oggi (e di ieri). Alla base, c'è un fatto talmente ovvio da essere spesso dimenticato, che potremmo chiamare il peccato originale del teatro di ricerca: vale a dire, Carmelo Bene (sia chiaro: siamo atei e, pertanto, ciò che apprezziamo di più sono proprio i peccati meglio riusciti). Com'è noto, la sua prassi teatrale è stata profondamente intrecciata al pensiero del filosofo francese, al punto da produrre anche una collaborazione teorica⁷. Da un certo punto di vista, Bene rappresenta precisamente tutto quello che si è cercato di esplicitare in precedenza. Con una forza e una radicalità inaudite, egli ha infatti annientato qualsiasi dispositivo di controllo scenico, dalla recitazione al testo, dall'impianto scenografico alla regia, fino a raggiungere una purezza materiale e una potenza sinestetica che sembrano andare contro il teatro stesso. È passato, in un modo che più deleuziano non si può, dal regime della rappresentazione al regime della produzione⁸.



Punto. Questo è un dato di fatto e, in quanto tale, lo si può criticare, lo si può odiare, lo si può sorpassare ma non lo si può in alcun modo saltare a piè pari, pena la riproposizione di pratiche e concezioni sceniche che non comunicano nulla se non il loro essere irrimediabilmente fuori tempo massimo.

Ma la cosa più interessante rispetto alla catena Deleuze-Bene è il suo essere frutto di una doppia trasposizione metaforica. È infatti Deleuze in primo luogo che, oltre a subire influenze non solo terminologiche da parte di Artaud, utilizza il concetto di “teatro” come qualcosa di indissolubilmente legato alla “rappresentazione” per reagire contro un certo modo di concepire la filosofia (anzi, sotto alcuni aspetti, contro la filosofia tutta)⁹. Giocando sulla suggestione delle parole, potremmo dire che inaugura una vera e propria “filosofia della crudeltà”, in cui alla reintroduzione artuadiana di elementi rituali e organici sulla scena corrisponde la costruzione di una spietata sintomatologia del pensiero che, invece di espungere ed esorcizzare le (sgradevoli) conseguenze fisico-psichiche della aristotelica meraviglia di fronte al mondo, ne fa i cardini della propria impalcatura. C'è dunque una molteplicità di passaggi: dal teatro alla filosofia e poi ancora al teatro, Bene che riprende Deleuze che riprende Artaud. È curioso (ma, a pensarci bene e restando fedeli a ciò che si è appena detto, sintomatico) che un'alleanza così stretta si verifichi nel momento in cui l'allusione al teatro da parte della filosofia suona più come un deprezzamento che come un invito. Eppure, è proprio quando le due discipline sembrano toccare lo zenit della distruzione di tutto ciò che è stato che una vera collaborazione risulta possibile. Altrimenti, le incursioni dell'una nell'altra e le speculazioni dell'altra sull'una (le “sovrapposizioni”?) rischiano di rimanere mere e banali “messe in scena” (nel senso sia tecnico che spregiativo del termine), rimanere cioè invischiati nell'odiata patina della “rappresentazione”.

A ben vedere, però, il rapporto Deleuze-Bene potrebbe (dovrebbe) essere la semplice conseguenza di un fatto ancora più originario. Come ha esaustivamente esposto Alberto Martinengo, il secolo che, ai suoi albori, ha dichiarato con orgoglio che “tutto è linguaggio”¹⁰ (affermazione foriera di numerose rivoluzioni, non solo artistiche) si è anche accorto, volgendo al tramonto, della riduttività (e pericolosità) dell'assunto. La verità è che il linguaggio non cessa di produrre immagini e che la rimozione di tale, quasi lapalissiano, principio comporta l'ingolfamento del discorso e la perdita da parte di questo della capacità di analizzare l'aspetto visivo del reale (con tutta l'importanza anche politica della cosa, da Abu Ghraib in giù). Un'attenta lettura della filosofia rivela invece quanto il movimento del concetto generi continui effetti ottici e quanto l'atto della sua composizione sia un processo di raffigurazione incredibilmente concreto e vivido. C'è, almeno in alcuni momenti, tutta una “ginnastica concettuale”, in cui l'allentarsi delle astratte maglie della logica tradisce l'appartenenza delle teorie a una dimensione più solida, fatta di demarcazioni fisiche e tangibili spazializzazioni. Se le cose stanno in questi termini (e l'esigenza, caldeggiata da più parti, di una svolta “iconica” che superi quella “linguistica” sembra confermarlo), appare chiaro come il teatro possa allora essere una vera e propria “palestra” per il pensiero (e viceversa).

È lecito dunque auspicare una libera e diretta circolazione del concetto in immagine e dell'immagine in concetto? Possiamo guardare al teatro come una pulsante filosofia a corpo libero e alla filosofia come un raccolto teatro delle idee, senza che questo significhi la messa in campo di facili analogie o statiche reiterazioni? Forse servono altri Deleuze e altri Bene.

O, forse, molto più umilmente, si potrebbe estendere il discorso alla critica e provare a ripartire da lì, tentando di considerare questo esercizio tanto spontaneo quanto effimero (lo zappiano “ballare di architettura”...) per quello che è: produzione di immagini su altre immagini, metafora di metafore. Dopo



gli abissi della psicoanalisi e le vette della semiotica, che di volta in volta hanno negato l'evidenza visibile delle opere facendole diventare qualcosa d'altro, possiamo ripensare alla critica come una vigile e solerte “diplomazia dell'immaginario”?

PARTE TERZA – CRITICA DELLE FACOLTÀ. PERCHÈ VOI (NON) VALETE.

Spinoza è un pensatore scomodo, nel senso sia figurato che letterale del termine (anzi, è scomodo in senso figurato proprio nella misura in cui lo è in quello letterale). Ha creato uno fra i sistemi di interpretazione del mondo più strutturati e rigorosi, eppure le sue categorie appaiono incredibilmente friabili, capaci di abbracciare un'enorme quantità di fenomeni quanto di potersi sgretolare all'istante. Da un punto di vista genealogico (a dispetto quindi della mera cronologia storica) rappresenta l'anello di congiunzione fra Deleuze e Nietzsche. Provare ad applicare i suoi schematismi, se da un lato può sembrare estremamente faticoso e controproducente, dall'altro consente invece di aggiustare la mira e di fornire inaspettate vie d'uscita alle aporie del proprio ragionamento.

Venendo a quello che era il tema del laboratorio di Forlì (“critica della ragion creativa”), accennato spesso ma, forse, non sempre focalizzato del tutto, Vincenzo Cuomo descrive una sorta di diktat del capitalismo, che sfrutterebbe la creatività imponendola come un obbligo e raccoglierebbe i frutti economici del suo esercizio integrandola nel mercato. Il che, anche se un po' generico, è indubbiamente vero, basti pensare che, già a pochi giri di boa dalla caduta del Muro, lo stesso Deleuze (e altri con lui) lamentava l'appropriazione indebita del concetto di creatività da parte del marketing e dei suoi rampanti adepti¹¹. Tuttavia, se non ci si arrischia a dare una definizione (anche in forma negativa) dell'oggetto in questione, la corretta diagnosi del problema rischia di rivelarsi inutile non appena si cerca di delinearne le possibili soluzioni. In effetti, ammesso (e concesso) che questo sia lo stato di cose, perché ci si dovrebbe opporre a esso? In nome di un non meglio precisato anti-capitalismo che ci fa dire: «no, non voglio essere creativo!»? Ma, se si vuole essere rivoluzionari occorre essere anche, e soprattutto, creativi (a meno che si possa essere anti-capitalisti senza essere rivoluzionari). Oppure è una questione di ritmi e finalità, per cui il (turbo)liberismo pervertirebbe, assoggettandolo ai suoi scopi e alle sue scadenze, il nostro lato creativo (in sé puro e innocente)?

Spinoza reagisce contro Cartesio affermando che nulla è più lontano dalla realtà dell'esistenza di facoltà umane che l'individuo ha dentro di sé e a cui può attingere, come l'intelletto, la volontà o, appunto, la creatività (sia chiara una cosa: Cartesio è l'inventore della modernità, della dualità occidentale mente-corpo. In altre parole, Cartesio è il Nemico)¹². Al contrario, non ci sono che singole volizioni o intellezioni. La creatività, pertanto, non è qualcosa di cui il soggetto può disporre liberamente e quantitativamente (quindi scambiandola in senso economico, come vorrebbe il capitalismo), bensì la risultante vettoriale delle molteplici concatenazioni singole che compongono una linea di fuga (non pervenute, per il momento, definizioni migliori). Il che vuol dire che la creatività (ma dovremmo dire “le singole creazioni”) ha una natura rizomatica in cui azioni e intenzioni del soggetto (chiamiamolo pure artista) rappresentano solo due fra i fattori che la rendono tale¹³. L'inganno del capitalismo consiste precisamente nell'esaltare all'inverosimile questi due fattori («sii creativo!») per poi metterli in relazione con altri che bloccano all'infinito il pervenire alla creatività della loro somma, fabbricando quindi una falsa immagine della creatività, fabbricando, in definitiva, una falsa immagine dell'individuo (e qui si arriva a Foucault, con mille riserve però su quel “falsa”, che non conviene trattare in questa sede¹⁴).



Tutto ciò potrebbe avere notevoli ricadute anche sul versante estetico, rispetto al quale, nel momento in cui si tenta di definire la creatività, ci si trova molto spesso presi tra due fuochi ugualmente rischiosi (al di là dei loro contributi storici): da una parte, l'idea romantica del genio (che, una volta venuti a mancare i suoi presupposti sociali, si rivela essere, né più né meno, il tasso di spocchia dell'autore), dall'altra, una sorta di misticismo positivista che nega qualsiasi apporto specifico del soggetto per porlo interamente nelle cose (col quale le avanguardie novecentesche hanno appunto reagito alla concezione precedente). È possibile invece seguire una “terza via”, forse più faticosa, di certo meno roboante, che dalle sommità elitarie di un solipsismo artistico non cada nel baratro demagogico di un indulto creativo generalizzato? Negare le facoltà, forse, permette di connettere nella giusta misura testo e contesto, senza che il sacrosanto rifiuto dell'egocentrismo autoriale diventi automaticamente un proclama posticcio per cui “tutto è arte” (che è esattamente ciò che il capitalismo desidera).

A dispetto di quello che l'odierna “ragion cosmetica” vuol far credere, quindi, noi non valiamo. Ed è proprio questo il nostro valore più grande.

PARTE QUARTA – CONTRO BECKETT

Sullo sfondo, l'apparente impossibilità di superare la concezione schmittiana del politico¹⁵. Ripensando all'ultima edizione di Santarcangelo, col suo invito a perdersi, e alle relative polemiche che ne sono scaturite ([anche su questo sito](#)), notiamo come l'auspicabile e auspicata fuoriuscita dalle categorie amico/nemico, anche in campo artistico, generi difficoltà continue e insidiose. Il proliferare delle linee estetiche, così come la voracità onnicomprensiva che le è consona, sono condizioni necessarie per attraversare il teatro (e, quindi, la società) di oggi, ma, se le si assume in maniera acritica, rischiano di diventare una notte in cui tutte le vacche sono nere. [In una recente intervista](#), a proposito della crescente commistione fra teatro e performance, Piergiorgio Giacchè, ha messo in risalto il problema, agganciandolo (in modo illuminante) alla questione della globalizzazione in quanto nuovo committente sociale della scena. Tuttavia, nel momento in cui si definiscono strategie in grado di arginare gli effetti di tale deriva, ecco riapparire la necessità di filtri e classifiche (subito declinati in senso esplorativo e “debole”, ma è sufficiente?). Come a dire che, se da una parte ci è chiara l'esigenza di abbattere gerarchie e steccati, dall'altra, ne sentiamo ancora l'inconfessabile bisogno.

Forse, ci viene in soccorso Melandri quando (come ha ricordato Alessia Solerio) dice che «le uniche guerre civili sono le guerre civili»¹⁶, che, pur con tutta la sua ambiguità, suona come un invito a non negare, anzi a esaltare, il conflitto, riconducendolo però all'interno. Ma all'interno di cosa? Di un festival che sappia contenerlo, come scritto nel nostro editoriale? Può essere, anche se viene da chiedersi se non occorran altre pratiche, oltre alla semplice giustapposizione endogena, per mantenere vive le differenze e immediatamente percepibili gli spigoli. A meno che ci si voglia rassegnare al fatto che, data una pluralità di proposte sceniche, differenze e spigoli stiano unicamente negli occhi di chi guarda (o, peggio, nei “tweet” di chi snobba).

Oppure tutte queste problematiche sono solo rivoli di una maggiore, che minaccia costantemente tanto il teatro quanto il pensiero. Sul finire del laboratorio, quando le generose elaborazioni dei giorni precedenti sembravano essere giunte a un punto di stallo, Riccardo Baldissone ha lanciato una provocazione: forse, il più grosso errore di Marx è stato quello di aver fornito legittimità teorica a quella che è invece una semplice accolita di banditi; forse, è necessario ripartire da zero, lasciando perdere



opposizioni di ogni sorta (al capitale, al fascismo, etc.) e provare a costruire la nostra cultura in maniera esclusivamente positiva, per poi cercare di renderla egemonica in senso gramsciano. Per dirla con una battuta, sembrerebbe cioè che la Sinistra (intesa nel modo più lato possibile, quindi anche quella teatrale) si sia impantanata, godendone, nel beckettiano «fallire ancora, fallire meglio». E se invece si provasse a vincere? Perché, in fin dei conti, l'intralcio più grande rimane quello con cui Franco Quadri stigmatizzò l'esperienza delle cantine romane, rispetto alle quali si chiedeva come ciò che pareva una vitale controcultura fosse diventato, nel giro di poco tempo, una sottocultura chiusa e limitata¹⁷. Perché la causa sta proprio in quel “contro”, che, una volta esauritesi le sue scosse di assestamento, scivola inesorabilmente verso un “sotto” in cui si ritrova subordinato agli stessi meccanismi cui si era opposto. E allora, pur con mille rimpianti, bisogna forse fare a meno del concetto di “resistenza”, che nella situazione odierna degenera nell'incapacità anche solo di immaginare tecniche e strategie di “governo”, sia reale che metaforico (siamo dalle parti di Negri e Hardt). Occorre, con altrettanti rimpianti, dichiarare sepolto il post-moderno e iniziare a costruirsi nuove modernità da abitare (anche perché, seguendo Latour, se mai ne è esistita una, ce la siamo lasciata sfuggire¹⁸). Se assieme a Dio è morto anche l'Uomo¹⁹, la risposta non sta nel pugnalarlo pure il soggetto ma, come ha suggerito Eleonora De Concilis, nel fabbricarlo uno più forte, un “Oltresoggetto” (e verrebbe da dire, a questo punto, un “oltrespettatore”) che sappia sorgere per continue induzioni ontologiche.

E allora, proseguendo nelle trasposizioni, si può pensare a un teatro che non debba rimarcare costantemente la propria alterità, rispetto allo spettacolo, rispetto all'intrattenimento, rispetto alla televisione? Che non vada contro il tempo dominante, ma che ne crei uno tutto suo? Che abbia successo senza passare dal consenso e che, quindi, non sia un'eccezione da difendere ma un'affermazione in grado di farsi norma?

Si può? Forse. Come? Non so. Quando? Ora.

1 G.Deleuze, *Pourparlers*, 1990, p.15 Cfr. G.Deleuze, *La piega*, 2004. Si comparino, ad esempio, M.Gaureschi, *Gilles Deleuze popfilosofo*, 2001 e E.Bazzanella, *Il ritornello*, 2005.

2 Cfr. G.Deleuze, *La piega*, 2004

3 G.Deleuze, *Pourparlers*, 1990, p.15

4 Cfr. G.Deleuze, *Logica del senso*, 2005, pp.9 ss



firmamento e scrivono le loro convenzioni, le loro opinioni; ma il poeta, l'artista pratica un taglio nell'ombrello, lacera anche il firmamento, per far passare il caos libero e ventoso ed inquadrare in una luce brusca una visione che appare attraverso la crepa... Allora sopraggiunge la folla degli imitatori che rammendano l'ombrello con una toppa che somiglia vagamente alla visione e la folla dei glossatori che riempiono la crepa di opinioni: comunicazione. Ci vorranno sempre nuovi artisti per fare altre crepe, operare le distruzioni necessarie, forse sempre più grandi, e restituire così ai loro predecessori l'incomunicabile novità che non si riusciva più a vedere”.

6 G.Deleuze, *Pourparlers*, 1990, p.15

7 C.Bene, G.Deleuze, *Sovrapposizioni*, 2002

8 Passaggio focalizzato soprattutto in M.Foucault, *Le parole e le cose*, 2007, pp.265 ss e G.Deleuze, *L'anti-Edipo*, 1975, pp.337 ss: “Il desiderio è dell'ordine della produzione, ed ogni produzione è desiderante e sociale insieme. Noi rimproveriamo dunque alla psicanalisi di aver schiacciato quest'ordine della produzione, di averlo ripiegato sulla rappresentazione. Lungi dall'essere l'audacia della psicanalisi, l'idea della rappresentazione inconscia segna sin dall'inizio il suo fallimento e la sua rinuncia: un inconscio che non produce più, ma si accontenta di credere [...] M.Foucault ha profondamente mostrato quale rottura introducesse l'irruzione della produzione nel mondo della rappresentazione. La produzione può essere produzione sociale o desiderante, fa appello a forze che non si lasciano più contenere nella rappresentazione, a flussi e tagli che la perforano, che la attraversano da ogni parte: 'un'immensa coltre d'ombra' stesa sotto la rappresentazione”.

9 Cfr. G.Deleuze, *L'anti-Edipo*, 1975, pp.337 ss: “Perché aver accordato alla rappresentazione mitica e tragica questo privilegio insensato? Perché aver insediato forme espressive, e tutto un teatro, là ove c'erano campi, officine, fabbriche, unità di produzione?”.

10 Ci si riferisce qui ai protagonisti di quella che è stata chiamata, pur con alcuni problemi classificatori, “svolta linguistica”, come Wittgenstein, Russell, Carnap, fautori di un riduzionismo linguistico pressoché totale (titolo paradigmatico: R.Carnap, *Il superamento della metafisica tramite l'analisi logica del linguaggio*, 1969).

11 Cfr. G.Deleuze, *Che cos'è la filosofia?*, 2002, p.XIX : “Di volta in volta la filosofia avrebbe affrontato rivali sempre più insolenti, sempre più calamitosi,

che neanche il Platone più comico avrebbe mai immaginato. Infine il fondo della vergogna fu raggiunto quando l'informatica, il marketing, il design, la

pubblicità, tutte le discipline della comunicazione si impadronirono della parola stessa 'concetto' e dissero: è affar nostro, siamo noi i creativi, noi siamo i

'concettualizzatori'. Informazione e creatività, concetto e impresa; la bibliografia è già abbondante... Il marketing ha conservato l'idea di un certo rapporto



scena le diverse presentazioni e lo 'scambio di idee' a cui essa dovrebbe dar luogo”.

12 Cfr. B.Spinoza, *Etica*, parte seconda, prop.48: “Nella Mente non c’è alcuna volontà indipendente o libera: ma nel volere questa cosa o quella la Mente è determinata da una causa, che è determinata anch’essa da un’altra causa, la quale a sua volta è determinata da un’altra, e così in infinito. [...]In questo stesso modo si dimostra che nella Mente non c’è alcuna facoltà assoluta, o indipendente, di capire, di desiderare, di amare, eccetera: da cui segue che queste e altre simili facoltà o sono del tutto fittizie, o non sono altro che enti metafisici, o universali, che noi abitualmente formiamo partendo dalle cose particolari.” e prop.49: “Nella Mente non c’è alcuna volizione, cioè non c’è alcuna affermazione o negazione, oltre a quella che un’idea, in quanto è idea, implica. [...] non c’è alcuna facoltà assoluta di volere e di non-volere, ma ci sono soltanto singole volizioni: appunto, questa e quella affermazione, questa e quella negazione”.

13 Ci si rifà alla concezione del desiderio contenuta in G.Deleuze, *L'anti-Edipo*, 1975, di cui può essere un esaustivo riassunto G.Deleuze, *Abecedario*, 2005, lettera D di *Desiderio*: “[con l'Anti-Edipo] volevamo dire qualcosa di veramente semplice: non si desidera mai qualcuno o qualcosa. Al contrario si desidera un “complesso” e rispetto a questo la nostra domanda era: qual è la natura delle relazioni fra elementi necessarie affinché ci sia “desiderio”, affinché delle cose si rendano desiderabili? Sarebbe a dire, io non desidero una donna, bensì desidero a sua volta il paesaggio che è intrecciato a quella donna, un paesaggio che posso anche non conoscere ma che sento fondamentale alla soddisfazione del mio desiderio. Quando si dice desidero qualcosa, non significa che desidero quella tal cosa in astratto quanto che desidero un complesso di cose e che questo complesso si inserisce nel contesto più generale della mia propria esistenza e rispetto al quale c’è una organizzazione individuale del desiderio”.

14 Foucault descrive la capacità del potere di fabbricare il soggetto, fornendo, attraverso dispositivi di sapere-potere (come le scienze psicanalitiche), determinate concezioni dell’identità individuale. Tuttavia, non è in alcun modo presente nel suo pensiero, attento a evitare qualsiasi ricaduta essenzialistica, un’immagine “vera” che si contrapponga a un’altra “falsa”. Al massimo, si potrebbe parlare di differenti concezioni dell’individuo più o meno funzionali a specifici regimi disciplinari.

15 Cfr. C.Schmitt, *Le categorie del politico*, 1982, pp.108 ss: “Il “politico” deve perciò consistere in qualche distinzione di fondo alla quale può essere

ricondotto tutto l’agire politico in senso specifico. [...] La specifica distinzione politica alla quale è possibile ricondurre le azioni e i motivi politici è la

distinzione di amico e nemico. Essa offre una definizione concettuale, cioè un criterio, non una definizione esaustiva o una spiegazione del contenuto. [...]

Ancora oggi il caso di guerra è il “caso critico”. Si può dire che qui, come anche in altri casi, proprio il caso d’eccezione ha un’importanza particolarmente



nemico. E' da questa possibilità estrema che la vita dell'uomo acquista la sua tensione specificamente politica. Un mondo nel quale sia stata definitivamente accantonata e distrutta la possibilità di una lotta di questo genere, un globo terrestre definitivamente pacificato, sarebbe un mondo senza più la distinzione fra amico e nemico e di conseguenza un mondo senza politica”.

16 Cfr. E.Melandri, *La linea e il circolo*, 2012

17 Cfr Franco Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, 2 voll. 1977

18 Riassunto improprio delle tesi contenute in B.Latour, *Non siamo mai stati moderni. Saggio di antropologia simmetrica*, 2009.

19 Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose*, 2007, pp.411-413. Si tratta delle pagine che contengono il famoso annuncio di una “fine prossima” per l'Uomo,

inteso come oggetto epistemologico sui cui si è organizzato il metodo te moderno di conoscenza (“episteme moderno” nelle parole di Foucault).

Un ringraziamento particolare a Raffaele Cavalli.