

Riccardo Panattoni

Un granchio tiene sospesa sopra di sé con le chele una farfalla. Sul concetto di ricapitolazione

(doi: 10.1414/113815)

Iride (ISSN 1122-7893)

Fascicolo 3, settembre-dicembre 2023

Ente di afferenza:

Università di Verona (univr)

Copyright © by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati.
Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it>

Licenza d'uso

L'articolo è messo a disposizione dell'utente in licenza per uso esclusivamente privato e personale, senza scopo di lucro e senza fini direttamente o indirettamente commerciali. Salvo quanto espressamente previsto dalla licenza d'uso Rivisteweb, è fatto divieto di riprodurre, trasmettere, distribuire o altrimenti utilizzare l'articolo, per qualsiasi scopo o fine. Tutti i diritti sono riservati.

Un granchio tiene sospesa sopra di sé con le chele una farfalla
Sul concetto di ricapitolazione

Riccardo Panattoni

1. Introduzione

Introducendo il lavoro seminariale che risponde al testo *Il tempo che resta*¹ Giorgio Agamben afferma che gli sarebbe piaciuto quasi sillabare tutta la *Lettera ai Romani* di San Paolo, ma per realizzare questo desiderio non c'era abbastanza tempo: non si ha mai il tempo per portare a compimento il proprio desiderio, ciò che sarebbe necessario fare. Questo non significa che non abbiamo mai tutto il tempo che dovremmo avere, ma che il tempo trova in noi una tale concentrazione da lasciarci solo un resto, un resto di tempo che risponde al tempo reale che ci tocca. Prendendo atto di questo non avere tempo, Agamben decide di affrontare soltanto il primo versetto della *Lettera*, accettando tuttavia la sfida che in quel momento preliminare sia possibile trovare la ricapitolazione dell'intero messaggio che il testo cercherà di esprimere nel suo insieme. Dunque, potremmo affermare che il tempo che resta è una ricapitolazione del momento in cui una vita, una storia, un incontro, trovano il proprio termine nel loro stesso punto d'insorgenza.

D'altronde ogni testo non può che mantenere nel suo momento inaugurale i tratti di una promessa, una promessa che non necessariamente lo svolgimento successivo della scrittura sarà destinato a confermare o a deludere. L'attesa, che declina la promessa di quel tratto aurorale, rimarrà in realtà una caratteristica permanente che non cesserà di accompagnare per esteso tutto il testo. Si farà sentire viva, nel suo rimanere pura potenza, in tutti gli snodi attraverso cui i significati si andranno poi a concatenare tra di loro. In modo tale che l'attesa, la promessa iniziale che porta in sé, continuerà ad annodarsi da un punto all'altro di quella concatenazione, differenziandosi dal senso che il testo cercherà comunque di esprimere, di rendere evidente, senza per questo stabilire un proprio senso autonomo. Non si tratta infatti di due differenti forme espressive alternative tra di loro, ma quell'essere in potenza del momento sorgivo, in cui la scrittura

¹ G. Agamben, *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

si orienta alla sua forma, lascia intravedere che la forma che prenderà il testo non era destinata ad essere l'unica. Sarebbe tuttavia un errore pensare questo passaggio come l'ipotesi che ogni attualizzazione porti sempre in sé un'altra possibilità, un'alternativa; si tratta piuttosto di tenere conto che tra la realizzazione in atto della scrittura e la sua promessa inaugurale, che continua a connotarla, vi è sempre un resto, una rimanenza che il testo non potrà mai essere in grado di esaurire in sé: è la presenza di una vita che in quell'*incipit* ancora respira.

In quell'urto tra una vita e l'*incipit* dell'atto creativo non risiede tanto l'intenzionalità finalistica dell'autore verso la propria opera, anche perché rimane sempre estremamente complesso ricostruire il reale statuto di che cosa sia un autore². Mentre ciò che in effetti insiste è il vero e proprio respiro di una vita che si lega a quel testo per farlo essere ciò che è. Tanto è vero che quella stessa scrittura, allo stesso modo, si leggerà anche al respiro di chi quel testo si limiterà a leggerlo, come se affiorasse un continuo rapporto simbiotico tra scrittura e lettura. Questa struttura che tiene insieme promessa e attesa lungo lo snodarsi di una storia, di una trama, appartiene anche alla vera e propria singolarità di una vita³. In fondo è proprio quel respiro singolare, il suo ritmo, la differenza particolare della sua ripetizione, a darci la percezione di come il tempo della vita sia uscito dai suoi cardini⁴. Questo non significa che sia ormai perduta la trama temporale della successione, la quale continua invece a persistere con chiarezza nella nostra esperienza di vissuto, ma che insieme al concatenarsi di quella successione insiste anche l'esperienza di una simultaneità che comporta la percezione stratificata – nel tempo in atto – della presenza di più tempi.

Questa stratificazione e simultaneità di tempi, nel tempo in atto, è possibile coglierla con una certa chiarezza nel momento in cui osserviamo un'immagine fotografica⁵. La fissità in immagine del tempo, che ogni fotografia sancisce, è proprio ciò che l'oggetto fotografico non può aggirare e che al contempo non gli permette di raggiungere un perfetto statuto ontologico⁶. Perché la fotografia non risponde mai perfettamente al vero e proprio statuto di cosa: rimane piuttosto l'esperienza di una permanenza del tempo che – davanti ai nostri occhi – *ancora* accade tra

² M. Foucault (1969), *Che cos'è un autore?*, in Id., *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1984.

³ G. Deleuze (2003), *L'immanenza: una vita*, in Id., *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2022.

⁴ G. Deleuze (1984), *Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana*, in Id., *Critica e clinica*, Milano, Raffaello Cortina, 1996; Id. (1978), *Fuori dai cardini del tempo. Lezioni su Kant*, Milano - Udine, Mimesis, 2022.

⁵ R. Panattoni, *Black out dell'immagine. Saggio sulla fotografia e gli anacronismi dello sguardo*, Milano, Bruno Mondadori, 2013.

⁶ R. Barthes (1980), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003.

successione e simultaneità. La visione attuale di quell'immagine, che si determina in trasparenza con l'attualità del contesto in cui quell'atto avviene, non può essere risolta riportando alla mente il momento passato che quella fotografia presenta (ogni fotografia è costitutivamente un «è stato»), perché questo comporterebbe la cancellazione del reale momento vissuto per un momento del tutto immaginato. La situazione vissuta non risponderebbe infatti all'atto percettivo, al fatto che il suo stato non ha in sé niente di ciò che quell'immagine fotografica raffigura, ma cercherebbe unicamente di oltrepassare la simultaneità temporale che quell'atto visivo comporta. Questa simultaneità stratificata di tempi è oggi possibile attraversarla, grazie ai dispositivi digitali, anche nell'immediatezza dell'evento. Le registrazioni permettono infatti di vivere l'esperienza temporale come una sovrapposizione immediata tra sincronia e diacronia, senza che una possa prendere il sopravvento sull'altra o che una risulti la risoluzione dell'altra. Accade piuttosto che la sincronia che insiste sull'atto della visione possa direttamente esperire il momento diacronico di una permanenza che si registra in immagine, determinando, in quella sorta di sovrapposizione immediata dei tempi, l'emergere dell'ulteriore esperienza di un tempo qualsiasi⁷.

Tempo che in questa declinazione di *qualsiasi* non deve essere inteso semplicemente come un tempo qualunque, un tempo che non presenti la necessità o la possibilità di essere ben determinato, bensì come un'esperienza che – grazie al concatenarsi e al sovrapporsi insieme di successione, simultaneità e permanenza – riveli un suo tratto del tutto impersonale: un tempo che non è più del tempo senza tuttavia la necessità di doverne uscire. Si tratta di una pura virtualizzazione. Anche in questo caso, tuttavia, dobbiamo tener conto che il concetto di virtuale non deve essere inteso, come abitualmente avviene, nei termini di qualcosa che si oppone al concetto di reale⁸. Perché il virtuale, sebbene sia astratto,

⁷ G. Deleuze, *Quattro formule poetiche che potrebbero riassumere la filosofia kantiana*, cit.; R. Panattoni, *Tra schermi e sogni: quale virtualità?*, in F. Agamennoni, M. Rima e S. Tani (a cura di), *Schermi. Rappresentazioni, immagini, transmedialità*, «Between», 16 (2018), n. 8, <<http://betweenjournal.it/>> (consultato il 01-04-2024).

⁸ G. Deleuze (1968), *Differenza e ripetizione*, Milano, Raffaello Cortina, 1997; P. Lévy (1995), *Il virtuale*, Milano, Raffaello Cortina, 1997; L. Floridi, *The Fourth Revolution. How the Infosphere is Reshaping Human Reality*, Oxford, Oxford University Press, 2014; L. Floridi (a cura di), *The Onlife Manifesto. Being Human in a Hyperconnected Era*, Heidelberg - New York - London, Springer, 2015; M. Kosari e A. Amoori, *Thirdspace: The Trialectics of the Real, Virtual and Blended Spaces*, in «Journal of Cyberspace Studies», n. 2 (2018), pp. 163-185, <<https://jcss.ut.ac.ir/>> (consultato il 01-04-2024); R. Panattoni, *La virtualità del reale*, in «Paradoxa», 12 (2018), n. 1, pp. 73-82; C. Compiani e R. Panattoni, *Luci e ombre degli schermi. Virtualità e cyberbullismo: la vita come potenza*, in A. De Vita (a cura di), *Fragilità contemporanee. Fenomenologie della violenza e della vulnerabilità*, Milano, Mimesis, 2021, pp. 115-137.

non è affatto irrealo o fittizio, è semmai composto da micro-emergenze e mancamenti, in quanto ciò che in esso effettivamente si declina scompare all'istante a vantaggio di un'altra cosa, di un altro rapporto di forze. Per questo il virtuale non si oppone affatto al reale, semmai ciò che si oppone al reale non è tanto il virtuale, quanto il possibile. Non sussiste infatti alcuna diretta sovrapposizione tra il concetto di virtuale e la categoria del possibile. Del possibile si può infatti affermare che si realizzi solo quando ci siano le condizioni perché questo accada, quando cioè dal suo essere in potenza gli avvenga di passare all'atto, mentre per quanto riguarda il virtuale non si è mai in grado di affermare che si realizzi, perché è già di per sé reale: è un essere in potenza che è già costitutivamente «atto». Il virtuale quindi si attualizza non tanto perché manchi di realtà, ma in quanto manca costitutivamente di attualità⁹, essendo da sempre implicato in immediati rapporti di forza, passa all'istante da un punto all'altro, configurando gli stessi rapporti di forza che si attualizzano come un continuo passaggio attraverso vie di differenziazione. Questi attraversamenti creano tensioni divergenti lungo le quali il virtuale non cessa mai di integrarsi e di attualizzarsi, di modo che ogni attualizzazione è per questo la virtualità di una differenziazione. Tanto è vero che i rapporti di forza che definiscono la virtualità devono sempre essere almeno due, sebbene in sovrapposizione tra di loro. In modo tale che quando una virtualità si attualizza nel proprio permanere in potenza, accede al processo di una sua costante intensificazione, creando un passaggio immediato di divergenza rispetto allo stesso oggetto reale a cui dà forma. Il virtuale è d'altronde sempre troppo ricco d'intensità per attualizzarsi in un unico blocco, ma è sempre obbligato a scindersi o a piegarsi in se stesso, a dare origine e ad essere al contempo originato dalla potenza in atto del campo di forze in cui si trova impegnato.

Questa relazione tra tempo *qualsiasi* e attualizzazione del virtuale, che connota l'immagine fotografica, appartiene anche alla singolarità di una vita. Ogni singola vita rimane infatti punteggiata da questi momenti aurorali: espressioni di una struttura del tempo in cui promessa e attesa non cessano di tendersi l'una verso l'altra. Forse è proprio il permanere all'interno di questa tensione che ci spinge a scattare e a conservare le fotografie, le quali non fanno altro che sancire il loro essere la promessa di un avvenire del ricordo e al tempo stesso non sanciscono altro che il loro rimanere l'espressione di una costante attesa: attesa di ciò che anziché porre l'immagine in una sequenza possibile, la fa incessantemente precipitare nella ripetizione della sua esclusività. Questo intreccio tra vissuto e insorgenza dell'immagine, di quella stessa immagine che con i dispositivi

⁹ G. Deleuze, *La soggettivazione. Corso su Michel Foucault (1985-1986)* / 3, Verona, Ombre Corte, 2020.

tecnologici oggi cerchiamo di fissare, disarticolandola dalla continuità del divenire, appartiene a tutto ciò a cui attribuiamo il significato di *inaugurale*: la stessa cosa che ad esempio avviene con la prima lezione con cui si dà inizio a un corso universitario¹⁰. Il fantasma che connota quel predisporre all'inizialità, è sentire di essere orientati verso un nuovo cammino, verso una nuova avventura, inseriti in una svolta che sancisce di fatto che ci troviamo «nel mezzo del cammin di nostra vita».

Tutto ciò non significa che assumiamo l'evidenza di essere arrivati – come Dante con i suoi trentacinque anni – al giro di boa di quella che potrebbe essere la lunghezza media di una vita, ma il fatto che quel momento inaugurale, quell'insieme di promessa e attesa, nasce all'interno di un legame inscindibile con una *declinazione* del processo di soggettivazione. Una dichiarazione che afferma come l'età sia una parte essenziale di colui o colei che scrive e come la metà non sia affatto un'evidenza matematica, ma si riferisca alla peculiarità di un momento in cui avviene una sorta di presa di coscienza «totale». Qualcosa di simile a quella che Marcel Proust chiamava «la cima del particolare»¹¹. Un punto in cui le acque della vita, pur permanendo nella loro unitarietà, sembrano tendersi verso due direzioni divergenti: una che continua a procedere imperterrita verso le proprie dirette finalità e l'altra che si rivela invece come essenzialmente destinata a svanire nell'immediato. Un respiro di sottrazione non volontaria rispetto a ogni criterio di monumentalità della vita. Un contro-movimento in cui la potenza s'impegna nel contrastare la continuità del suo inevitabile passaggio all'atto e che non permette alla scrittura della vita di procedere verso il suo tono esaustivo, ma mantiene aperto uno spazio (lo stesso in cui avviene l'insorgenza inaugurale delle immagini) all'interlocuzione di una silenziosa complicità con se stessi. Una momentanea apertura della vita a se stessa che il concetto giapponese di *Utsuroi* evidenzia con estrema precisione: il momento in cui l'anima di ciò che accade rimane come sospesa nel vuoto che unisce e separa due stati; momento che contrassegna l'avvenire nel punto estremo e particolare in cui si apre a ciò che al contempo sfiorisce¹². In fondo il dimenticato non è semplicemente ciò che viene cancellato, messo da parte o lasciato andare: esso rimane *consegnato* all'oblio¹³. Questo è ciò che comporta la *ricapitolazione* di una vita e ciò che qui vorremmo continuare a interrogare.

¹⁰ R. Barthes (2003), *La preparazione del romanzo. Corsi (I e II) e seminari al Collège de France (1978-1979 e 1979-1980)*, Milano - Udine, Mimesis, 2010.

¹¹ M. Proust (1919), *Choix de lettres*, Paris, Plon, 1965.

¹² R. Barthes (1979), *L'intervallo*, in Id., *Scritti. Società, testo, comunicazione*, Torino, Einaudi, 1998.

¹³ G. Agamben, *Idea della prosa*, Macerata, Quodlibet, 2002.

2. Che cosa significa ricapitolazione?

Potremmo quindi affermare che ciò che caratterizza il concetto di ricapitolazione è una sorta di doppio movimento. Come ciò che accade nella metrica con la figura dell'*enjambement*, la quale nel suo essere frattura tra il verso e l'unità sintattica, apre comunque a una sorta di prolungamento rispetto al verso successivo. Una frattura che si carica di tutta l'attesa di un indefinito, come nelle catene semi-casuali o semi-aleatorie di Markov¹⁴: non un legame diretto, consequenziale, ma un vuoto temporale per avvolgimento da concatenazione. Un perfetto contrappunto a quello che accade invece con l'*haiku*¹⁵, dove la frattura metrica lascia irrompere direttamente l'imprevedibile in atto, vincolandolo all'esperienza immediata di visioni divergenti ma simultanee. In ogni caso si tratta sempre di gesti che portano nell'espressione un tratto definitivamente «indeciso», che si rivolge allo stesso tempo in due direzioni legate tra di loro, ma attraversate da una tensione divergente, come se nello stesso punto sopraggiungessero due esigenze tra di loro differenti, senza tuttavia che una possa avvenire senza la forza dell'altra, né tantomeno che una esprima l'esigenza di una propria emancipazione dall'altra. Affiora un movimento che spinge l'espressione a ritornare verso il proprio momento aurorale, sull'apertura iniziale della sua esperienza, come se tendesse all'indietro per non recedere all'irrinunciabile implicazione di quella singolarità che le ha permesso di apparire. Una sorta di contro-effettuazione rispetto a ciò che viene enunciato, una vibrazione che mantiene il suono vocale in un'eredità d'ispirazione poetica, come rimanesse preso in un «verso» che non rinuncia a voler mantenere viva la connotazione essenziale, esclusiva, che quella declinazione espressiva sembra *ancora* delineare, come a ricapitolare il tratto impersonale da cui ogni singolarità espressiva rimane connotata. D'altra parte però il movimento di quell'esperienza di enunciazione, come tutto ciò che passa all'atto, sembrerebbe non poter retrocedere affatto, anzi, al contrario, sembra rimanere del tutto orientata verso la distensione del proprio senso compiuto. Non cesserà cioè di ricercare il massimo della propria compiutezza, di tenere insieme la conseguenza logica dei propri effetti, di orientare la propria forma espressiva verso una capacità di articolare il proprio discorso in forma di prosa, in modo da condurre quella singolarità proprio là dove l'accaduto ha trovato le implicazioni finali, – e quindi comuni, condivise, pubbliche, – della propria enunciazione di «fatto». Un doppio movimento quindi simultaneo, che pone la struttura

¹⁴ G. Deleuze, *La soggettivazione*, cit.; N. Privault, *Understanding Markov Chains: Examples and Applications*, Singapore, Springer, 2018.

¹⁵ R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, cit.

della soggettivazione nella tensione di una sublime esitazione: spazio indecidibile dell'espressione che già Aristotele aveva riconosciuto a Platone in quell'idea del linguaggio che non può essere inteso né come poesia né come prosa, ma come il loro medio¹⁶. Un *modo* tra impersonale e singolare che non deve essere inteso come una terza via, ma proprio come la permanente incompiutezza dell'una nell'altra forma, mantenendo quella singolarità nella tensione metastabile¹⁷ di una costante sintesi divergente con la propria impersonalità.

Da una parte quindi quando introduciamo il concetto di ricapitolazione non possiamo evitare il riferimento alla sua accezione comune: il compito di riassumere in sé il significato del tutto; come se il tratto di fondo di un elaborato, così come di una vita, risiedesse esclusivamente nel suo tono conclusivo, nel dover giungere al capoverso finale che ne stabilirà il definitivo compimento. Solo quando la storia sarà infatti giunta al suo termine, avendola letta o vissuta per intero, una nuova luce si getterà su quell'intero e sarà possibile trovare un criterio capace di afferrarne il senso d'insieme, rispetto a tutto ciò che è accaduto, e di assorbirne finalmente tutta l'esperienza. Come una sorta di sguardo rivoto verso il futuro, ma che in fondo attende unicamente a una visione d'insieme del proprio passato. D'altra parte però possiamo notare come il dipanarsi della storia apra al contempo a una deriva che non porta l'enunciato, allo stesso modo di ogni tipo di vissuto, verso l'esclusivo concatenamento conclusivo del proprio significato. Come se l'evidenza della propria impenetrabilità continuasse a rivolgersi – grazie alla struttura temporale che sorregge tale evidenza – anche verso una sorta di sospensione, di esitazione¹⁸, che non cessa di trattenere il testo in ogni suo risvolto, così come la vita in ogni sua piega. Assistiamo in altri termini all'emergere di una forma di ricapitolazione che accompagna, attraverso l'intensificarsi del suo rimanere pura potenza, la trama di un testo o di una vita, nello snodarsi di ogni suo singolo passaggio.

Questo punto di capitone, questo movimento di sottrazione del testo al suo distendersi verso il proprio significato conclusivo è dunque ciò che struttura ogni storia, la quale rimane presa, sospesa, tra il decorso cronologico delle vicende narrate e ciò che di tale narrazione si può dire attraverso la sua lettura. È l'insorgenza di uno iato indecidibile tra ciò che caratterizza il gesto dello storico e quello del narratore, insieme a quello del lettore, e che silenziosamente riguarda entrambi. Per questo non si tratta tanto di dover tener conto, rispetto alla stessa struttura del testo,

¹⁶ G. Agamben, *Idea di prosa*, cit.

¹⁷ G. Simondon (2005), *L'individuazione. Alla luce delle nozioni di forma e d'informazione*, Milano - Udine, Mimesis, 2020.

¹⁸ J. Vogl (2008), *Sull'esitare*, Milano, O barra O, 2010.

dell'incidenza del mistero dell'autore, quanto piuttosto di misurarsi con l'emergere impersonale di chi parla quando qualcuno enuncia la narrazione del testo¹⁹. Come se ogni storia, ogni racconto, si alimentasse in controluce di un fuoco destinato a mantenerla viva. Ed è per questo che scrivere significa ogni volta trovarsi davanti a un compito paradossale: colui o colei che s'impegna nella scrittura dovrà infatti credere in modo intransigente ai criteri della letteratura, alla necessità cioè di spegnere in essa il fuoco che alimenta il proprio trasporto. In altri termini, sarà chiamato o chiamata a perdersi e a dimenticarsi nella storia che intesse e tuttavia, anche se solo a questo prezzo, dovrà saper discernere, sul fondo di questo oblio, le schegge di luce nera che provengono dal mistero perduto del proprio personale desiderio di scrivere. Ecco perché indagare la storia e raccontare una storia appartengono in fondo al medesimo gesto²⁰, così come gli stessi generi letterari si connotano delle pieghe con cui l'oblio di questo mistero scalfisce i bordi della lingua: la tragedia o l'elegia, l'inno o la commedia, non sono altro che i modi con cui la lingua commemora e preserva in sé il suo rapporto perduto con il fuoco che in quel soggetto – in un tempo del tutto singolare e del tutto impersonale – l'ha invocata.

Questa struttura temporale, che sorregge il distendersi della narrazione, connota allo stesso modo anche ogni processo di soggettivazione, innervando di un carattere impersonale la singolarità di ogni vita. L'intreccio indecidibile tra narrazione e impersonalità viene compendiato perfettamente da un verso del *Paradiso*, quando Dante afferma che colui che scrive, preso nell'ambito della propria arte, non può non incontrare un momento in cui sente di avere la mano che trema. Il gesto dello scrittore – allo stesso modo di quello dell'artista – si trova, in quell'attimo di consapevolezza involontaria, inserito all'interno di un campo di tensioni polari, i cui estremi risultano essere lo stile e la maniera. L'abito attraverso cui l'arte tende alla sua forma è lo stile: una tensione orientata verso il possesso perfetto dei propri mezzi, in cui l'assenza del fuoco deve essere perentoriamente auspicata, ricercata, perché tutto dovrebbe risiedere nell'opera: nulla, rispetto alla sua realizzazione finale, dovrebbe mancarle. L'opera non ha alcun motivo di risentire del mistero del proprio atto di creazione; il suo avvento dovrebbe essere totalmente esposto nella sua stessa apparizione qui ed ora, allora, per sempre. Ma rispetto a questo gesto imperioso, a volte si produce come una sorta di tremito, un'incertezza, non tanto su come procedere, ma sul perché procedere²¹.

¹⁹ M. Foucault, *Che cos'è un autore?*, cit.

²⁰ G. Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Roma, Nottetempo, 2014.

²¹ H. Melville (1853), *Bartleby lo scrivano*, Milano, Feltrinelli, 2015; G. Agamben e G. Deleuze, *Bartleby: la forma della creazione*, Macerata, Quodlibet, 1993; R. Panattoni, *Diagramma Kafka*, in R. Panattoni e R. Ronchi (a cura di), *Kafka*, Milano, Mimesis, 2023.

Subentra in altri termini il fantasma del grande interrogativo se non sia meglio smettere definitivamente di portare quel tipo d'impegno e non valga la pena di limitarsi alla sola concentrazione sul proprio respiro. Una sorta di intima vacillazione, in cui la soggettivazione dell'autore risuona muta senza uno scopo determinato, come un tremore che, fine a se stesso, percorre tutto il corpo, che tuttavia proprio lì, lungo quel brivido, si fa sentire in tutto il suo peso. Allora, bruscamente, lo stile si disorienta, i colori si stingono, le parole balbettano e la materia della lingua si raggruma e trabocca in se stessa, mostrando il proprio spessore impenetrabile. Il sospiro di questo fremito è *la maniera*: rispetto alla disposizione dell'abito, la maniera attesta ancora una volta l'eccesso del fuoco nonostante la sua apparente assenza. Per questo in ogni uso della lingua vi è sempre una maniera che cerca di prendere le distanze dallo stile o uno stile che improvvisamente è come si volesse disappropriare di se stesso, facendosi maniera. Una tensione che porta il mistero della soggettivazione, che sempre si gioca (così come accade nella vita) tra stile e maniera, a mantenersi sull'orlo di quel punto in cui da una parte sembra non cessare mai di difare e allentare la trama della propria storia per farla essere ciò che già è, mentre dall'altra il fuoco non smette mai di sgualcire e consumare le pagine di quel racconto, mostrando in quelle sue continue pieghe il reale respiro di una vita.

Alla singolarità irriducibile di una vita accade così, da una parte, di attraversare l'inesorabile decorso in cui l'esistenza comincia a far intravedere, rispetto a tutto ciò che all'inizio sembrava disponibile, ricco di possibilità, la necessità di lasciar cadere, poco a poco, ogni mistero e di dover assistere allo spegnersi, uno a uno, dei falò che ne annunciavano il potenziale sviluppo. Dall'altra, quella stessa singolarità non potrà non cogliere l'impossibilità a risolversi all'interno dell'unicità di una storia: una storia che mostrerà il lato della propria insignificanza, del proprio tratto comune e al contempo, in piena corrispondenza a quella evidenza, anche tutta la sua indiscussa particolarità. Un giorno allora, non certo l'ultimo, ma un giorno *qualsiasi* del suo tempo, un giorno che potrebbe essere di tutti i giorni, essa potrà ritrovare per un momento il suo incanto, scontando di colpo tutta l'insufficienza di ogni capacità descrittiva. E grazie a quello scorcio, il mistero della propria vita si rivelerà come assolutamente indisponibile e il fuoco, integralmente assopito nella storia, interverrà non tanto a sollecitare la giusta forma della lingua, ma a togliere l'uso della parola e a schiudere quella vita sulla forza di una costellazione di sole immagini. Per questo, iscritta com'è nell'ordine immanente dei giorni, si tratta di un'esperienza difficile da raccontare. In realtà non si tratta neppure di una vera e propria esperienza, quanto piuttosto di un passaggio in cui i processi di soggettivazione sono chiamati a toccare i limiti rappresentativi del

linguaggio²². È il sopraggiungere di una consapevolezza che non porta tanto a riconoscersi in una situazione talmente nuova e tremenda che, per descriverla, mancano le parole, quanto alla necessità di permanere proprio lì dove il linguaggio finisce. Tant'è vero che non si tratta affatto di approdare a un indicibile, ma dell'insorgere di un'immagine in grado di mettere a fuoco le parole di quella stessa fine. E chiunque non abbia mai raggiunto, allo stesso modo di ciò che accade nel sogno, questa lignea sostanza della lingua, che gli antichi chiamavano «selva», è destinato a rimanere – anche nel momento in cui decidesse volontariamente di tacere – prigioniero delle rappresentazioni.

Questo è il legame indecidibile che si delinea tra il gesto che tende a comporre un autoritratto e i processi di soggettivazione. Un legame in cui lo sguardo sembra ritrarsi sul fondo degli occhi rispetto a ciò che questi hanno visto e che le parole possono solo circoscrivere: è l'ebbrezza, l'intensità di una commozione di sé così disponibile, così a portata di mano, e al tempo stesso così implacabile, che scrivendo non è certo possibile darne conto. È come dover suonare di ciò che resta della vita con uno strumento a cui è rimasta una sola corda: ne uscirà una nota che suonerà inevitabilmente stonata, ma al contempo anche con un tono più largo e profondo di quanto potrebbe fare quello stesso strumento nel momento in cui, nella sua piena integrità, fosse rivolto al proprio canto: come un granchio che tiene sospesa sopra di sé con le chele una farfalla²³.

D'altronde, quando le facoltà del corpo scemano a favore di una sua maggiore staticità, la realtà si frantuma in immagini, le quali vengono raccolte dall'immaginazione, che inutilmente cerca di predisporle come se appartenessero a una determinata sequenza. Si tratta invece di desideri così compiutamente immaginari da non portare in sé alcun criterio rivolto a un loro soddisfacimento; sono figure che appaiono come fissate per sempre in uno sguardo che non può fare altro che non smettere di guardarle. È l'esperienza di possedere la singolarità della propria vita in tutta la sua pura potenza, anche se in effetti una potenza non la si può mai possedere effettivamente, la si può solo abitare. *Habito* d'altronde è un frequentativo di *habeo*, per questo abitare è un modo speciale dell'avere, perché a furia di avere qualcosa, la sua abitudine verrà ad abitarci, contribuirà a fare di noi ciò che involontariamente siamo diventati. In quanto una parte determinante della nostra soggettivazione si struttura su alcuni eventi che non finiscono mai di accadere, pur essendo definitivamente persi nel tempo e nello spazio. Sono incontri che fanno parte di ciò che di una vita rimane incompiuto, di ciò che la mantiene aperta alla continuità del proprio futuro anteriore. Per questo quando non si

²² G. Agamben, *Idea di prosa*, cit.

²³ G. Agamben, *Autoritratto nello studio*, Roma, Nottetempo, 2017.

riesce a togliersi dalla mente un volto, un gesto, una luce, non significa tanto averne il ricordo, quanto piuttosto vivere in forma immemoriale il suo incessante presente. Sono momenti d'intensificazione capaci di attraversare le tracce di ciò che silenziosamente si deposita nelle scorie della nostra vita. Perché è proprio in questo abbraccio tra memoria e dimenticanza che si conserva intatta l'identità di immemorato e indimenticabile: un abbraccio che sancisce nella singolarità di ogni soggettivazione l'insorgenza della vocazione verso se stessa.

Ciò nonostante, la vita ci appare abitualmente come ciò che scorre ininterrottamente su due differenti livelli tra loro incomunicabili: quello governato dalla necessità e quello abbandonato al caso e alla contingenza. Riscontriamo del tutto inutile lo sforzo di determinare tra di loro una remota armonia, ricercando magari – visto che della necessità non riusciamo a decifrare la legge – proprio nella seconda la sotterranea chiave di lettura capace di mettere in evidenza ciò che della prima può costituire per noi un destino. Eppure, pur essendo in effetti tra di loro incomunicanti, i due livelli in effetti non si escludono né si contrastano vicendevolmente, ma si danno piuttosto una sorta di reciproca ospitalità. Ed è grazie a questo loro intreccio inestricabile che il tessuto sottile della nostra vita sembra scivolarci via quasi impercettibilmente tra le mani, mentre gli eventi che ne ordiscono l'erranza attirano tutta la nostra attenzione e tutte le nostre cure, sebbene questo sforzo risulti del tutto inefficace. Ed è probabilmente sempre all'interno di questo contrasto che di sovente nasce il desiderio da parte di molti autori di tenere, ma più che altro di conservare, i quaderni in cui appuntano i loro pensieri, le loro osservazioni, le note di lettura, le citazioni, magari gli incontri o gli eventi che hanno ritenuto degni di nota, e alcune volte vi riportano anche i propri sogni. Come se in quelle illuminazioni del tutto passeggiere permanesse come un respiro di essenzialità, un tratto in cui il pensiero sembra quasi cogliersi in tutta la parzialità del proprio insieme²⁴.

Quaderni magari ognuno di un colore diverso che possono risiedere in fila nello scaffale di una libreria, allo stesso modo in cui si ripongono i libri. Questi materiali possono contenere la parte essenziale di un laboratorio di ricerca, pagine di sperimentazione espressiva, spesso contrassegnate dal primo germe o dai riferimenti di fondo per un libro futuro o già in corso di scrittura. È tuttavia difficile essere in grado di definire con esattezza che cosa rappresentino in verità quei tratti di scrittura: possono apparire a volte come la parte più viva e preziosa di una vita e altre volte mostrarsi invece come degli inerti cascami. Certo, quelle

²⁴ E. Grazioli e R. Panattoni (a cura di), *Carnet. Annotare, immaginare, stupirsi*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2018.

pagine che sentiamo corrispondere a una calligrafia frettolosa e spezzata, a differenza della forma compiuta delle opere pubblicate, riescono ancora a restituire nel modo più fedele possibile l'immagine della potenza. Restituiscono infatti inalterata la simultanea possibilità di essere e di non essere, così come, nella particolarità di ogni loro singolo passaggio, di poter anche essere altrimenti²⁵.

In fondo il segreto di uno scrittore risiede proprio in quello che potremmo indicare come lo spazio bianco che non cessa di separare e unire i quaderni al libro. Segreto che non permette tuttavia di cogliere l'essenza che motiva le opere di un autore, perché in effetti tra i quaderni e il libro non risiede nient'altro che il vuoto inalterato di una vita, il tratto nascosto di una singolarità che, pur appartenendo esclusivamente a quel solo scrittore, risuona al contempo anche delle note mute, del tratto impersonale, di cui ogni vita è connaturata: questo è l'effettivo segreto che fa dell'autore l'esigenza comune della propria scrittura. Segreto che quindi non appartiene né all'incompiutezza dei quaderni né alla struttura definitiva delle opere, o meglio potremmo dire che in realtà apparterebbe ai quaderni se l'autore avesse avuto la forza di gettarli via, di farne la realtà del segreto dell'opera, il tracimare dei giorni nella concatenazione delle parole che si possono ormai leggere solo nella trasparenza dei libri pubblicati. Come a lasciare che quei quaderni si depongano nella sola immagine di una loro piena virtualità: reali e impenetrabili nelle loro copertine, magari tutte dello stesso colore, e disposti in perfetto ordine nello scaffale di una libreria che potrebbe essere quella di chiunque.

3. *Il tratto onirico della dimenticanza*

In fondo questo archivio fatto di memorie e dimenticanze è come appartenesse a un sogno, perché i sogni esistono, in tutta la loro integrità, solo nell'attimo in cui vibrano nella nostra mente anche di tutta la mancanza

²⁵ «Si potrebbe persino sostenere che vi sia maggiore compiutezza artistica in certi appunti da quaderni e fogli sparsi, che si rinvenga, cioè, una suprema per quanto paradossale finitezza nel non-finito kafkiano. Forse perché nell'ossessività circolare dei frammenti più ancora che nello svolgimento romanzesco (il quale necessita sempre di qualche aggiustamento di tiro in vista di ciò che seguirà) è presente in purezza il realismo radicale di Kafka, cioè la registrazione senza interferenze o diaframmi, sino al limite della tollerabilità, di ciò che appare vivente: figure, forme e gesti. Tutto reso attuale e stagiato in una transitorietà assoluta che, a ben pensarci, sta agli antipodi del progetto romanzesco. Certi incipit formidabili restano per forza sospesi, e interrotti, appunto perché a loro modo compiuti, esausti, perfezionati e dunque liquidati dalla loro stessa perfezione. Compimento e distruzione, compimento nella distruzione»: E. Albinati, *L'adesione al mondano: appunti*, in R. Panattoni e R. Ronchi (a cura di), *Kafka*, cit., p. 22.

che li affligge²⁶. Quando un sogno viene infatti ricordato, allo stesso modo di ciò che accade con la memoria involontaria²⁷, ci restituisce, insieme alla presenza reificata del suo accadimento, anche la sensazione di fondo di essere il luogo costitutivo di una dimenticanza e di come questa percezione sia in realtà la luce più intensa che abbiamo a disposizione per illuminare la nostra stessa memoria. Per questo l'indeterminatezza di un tratto nostalgico, privo di contenuto, vibra tenacemente al fondo della nostra memoria. È infatti esattamente nel punto in cui i nostri ricordi, collocati sul proprio limite, non mostrano più alcun riscontro effettivo con la propria provenienza che ci rendono capaci di cogliere, proprio grazie a quel loro passaggio liminare, come il senso di smarrimento e di perdita che l'attraversa, costituisca in realtà il motivo più forte grazie a cui ci possiamo abbandonare completamente all'atto del nostro ricordare. Perché il motivo non è più la relazione con ciò che abbiamo vissuto e poi apparentemente dimenticato, ma l'accesso a ciò che per noi non è mai stato: una dimenticanza che struttura temporalmente i nostri ricordi come una perdita costitutiva della coscienza che abbiamo di noi stessi. In fondo anche lo stesso sentimento della felicità è attraversato dall'indeterminatezza di un tono nostalgico, in quanto quella piena aderenza della vita alla propria forma contiene a sua volta in sé il nucleo di una vera e propria perdita di coscienza: perdita che oltretutto corrisponde all'unico reale momento di perfezione che l'esperienza della soggettivazione sembra in grado di attraversare.

Questo intreccio tra felicità e nostalgia, restituito anche dall'esperienza onirica, mantiene i processi di soggettivazione in uno stato di pura potenza, costituisce cioè il punto di cedimento rispetto a una perfetta corrispondenza all'atto partecipativo di un integrale godimento della vita in se stessa. Se infatti il godimento comporta, per la soggettivazione, una totale fuoriuscita dalla struttura temporale, l'essere in potenza la mantiene invece essenzialmente incentrata sulla durata e di conseguenza anche direttamente annodata all'esperienza di una determinata forma di

²⁶ S. Freud (1899), *L'interpretazione dei sogni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1980; J. Lacan, *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), Torino, Einaudi, 2003; W.R. Bion (1962), *Apprendere dall'esperienza*, Roma, Armando, 2009; Thomas H. Ogden (2005), *L'arte della psicoanalisi. Sognare sogni non sognati*, Milano, Raffaello Cortina, 2008; L. Marinelli e A. Mayer (2002), *Sognare a libro aperto. «L'interpretazione dei sogni» di Freud e la storia del movimento psicoanalitico*, Milano - Torino, Bollati Boringhieri, 2010; M. Mancina, *Il sogno e la sua storia. Dall'antichità all'attualità*, Venezia, Marsilio, 2004; G. Garelli, *Sogni di spiriti immondi*, Torino, Einaudi, 2021.

²⁷ M. Proust (1913), *La strada di Swann*, Torino, Einaudi, 1978; M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Macerata, Quodlibet, 2004; R. Panattoni, *Automa paesaggistico*, in F. Leoni e R. Panattoni (a cura di), *Automaton*, Napoli - Salerno, Orthotes, 2019.

dolore, a una modalità imperniata sul principio di una pura attesa²⁸. Ed è proprio grazie a questo profondo legame temporale tra dolore e attesa che è possibile riscontrare un concatenamento essenziale tra l'essere in potenza e l'esercizio del potere. Sebbene il dolore dell'essere in potenza sembri svanire nell'attimo in cui la potenza passa all'atto, non si deve dimenticare che in quel passaggio all'atto le forze contrastanti del processo singolare di soggettivazione costringono, attraverso un autonomo movimento di contro-effettuazione, la potenza ad abitare in se stessa. Ed è espressamente in questa faglia costitutiva tra potenza e atto che l'esercizio del potere si istituisce²⁹, provando a instaurarsi nell'interrotta scissione tra l'essere in potenza e il godimento del suo stesso essere in atto. Cercando cioè di fare proprio il permanere in potenza dell'atto, e di conseguenza provando a fare proprio il dolore di quel continuare ad appartenere temporalmente all'immanenza della vita³⁰. Tanto è vero che l'esercizio del potere fonda la propria autorità sullo sforzo di dilatare questa sottrazione della potenza all'atto, in modo da potersi appropriare letteralmente del carattere d'incompiutezza, di coazione a ripetere, che caratterizza il godimento dell'essere umano³¹.

Se dunque l'esercizio del potere s'incentra sul principio di un desiderio che si deve rivelare come indistruttibile, la sua reale contro-effettuazione (la sua sospensione rispetto al passaggio a una diretta effettualità e il conseguente non esaurimento della potenza nell'atto) non risiederà tanto nel contrapporre al desiderio la fuoriuscita in un puro godimento³², ma nel riconoscere, alla potenza attuativa del dolore, una profonda istanza di piacere. Si tratta in altri termini di una forma di beanza della soggettivazione nel suo saper stare in una situazione di permanente attesa, nella dilatazione temporale che questa comporta, in modo da avanzare un'azione di reale disconoscimento dell'istanza mortifera che regge l'inevitabile relazione dialettica tra desiderio e godimento. Per questo diviene allora essenziale, rispetto alla condizione fattizia che caratterizza la vocazione di ogni soggettivazione, mettere in atto, nel momento stesso del suo riconoscimento e della sua affermazione, un movimento virtuale che la revochi da cima a fondo. La vocazione verso se stessa

²⁸ G. Deleuze (1967), *Il freddo e il crudele*, Milano, SE, 2017.

²⁹ R. Esposito, *Pensiero Istituyente. Tre paradigmi di ontologia politica*, Torino, Einaudi, 2020; E. Lisciani-Petrini, *Potenza performativa dell'istituzione*, S. Mezzadra, *Il politico e la sua impossibilità autonomia. Dialogo con Roberto Esposito*, e R. Panattoni, *Per una potenza immanente delle istituzioni*, in «Iride», 92 (2021), n. 1, pp. 189-207.

³⁰ R. Panattoni e R. Ronchi (a cura di), *Immanenza: una mappa*, Milano, Mimesis, 2019.

³¹ J. Lacan, *Il Seminario. Il seminario XX. Ancora* (1972-1973), Torino, Einaudi, 1983.

³² G. Deleuze e M. Foucault (1994), *Desiderio e piacere*, in G. Deleuze, *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, Napoli - Salerno, Orthotes, 2022.

della soggettivazione permane pertanto nella sola deposizione di ogni possibile declinazione che essa sia in grado di assumere, declinazione rispetto alla quale ogni singolarità rimane comunque destinata a perseverare. Questo falso movimento non comporta quindi la sostituzione di una vocazione più autentica a una meno autentica, ma imprime una sorta d'identificazione non realizzativa, non finalistica, che lavora ogni vocazione fattizia dall'interno, vuotandola della sua determinazione attraverso lo stesso gesto che la fa sussistere. È in questo senso che deve essere intesa l'affermazione di San Paolo del «*come non*»: il pianto deve rimanere teso verso il pianto, la gioia verso la gioia, e in questo ogni vocazione, attraverso la congiuntura della sua esclusiva attualizzazione, deve essere revocata e messa in questione senza alterarne la forma. Si tratta di contrapporre – rimanendo all'interno dello stesso movimento strettamente immanente affermato anche dall'esercizio del potere – l'*usus* al *dominium*: la modalità d'uso al principio di proprietà. In modo tale che la vocazione a sé a cui la soggettivazione è chiamata a rispondere non venga a costituire né un diritto né un principio d'identità, e rifletta piuttosto il carattere impersonale di un comune essere in potenza di cui si può solo fare un uso. Evento che risponde a una disappropriazione di sé rispetto a ogni proprietà giuridico-fattizia, senza che per questo venga dato seguito ad alcuna istanza di pura libertà³³.

L'atto mancato di ciò che comunque procede verso la propria realizzazione è molto vicino a quello che può essere inteso come uno stato di impotenzialità³⁴: un vuoto centrale dove l'assolutamente contingente e l'assolutamente irreparabile si annodano tra di loro. Tuttavia, la contro-effettuazione che tale evento instaura, si distingue dall'impotenzialità grazie al carattere di esigenza che la contrassegna. È quello che accade con la figura del principe Myskin nell'*Idiota* di Dostoevskij³⁵. Anche se nessuno la ricordasse, si tratterebbe comunque di una figura destinata a rimanere indimenticabile³⁶. Una vita che si dispiega come totalmente avvolta nell'esclusiva particolarità delle sue singole congiunture, che rimane totalmente assorbita in loro, senza mettere in atto niente che sia orientato a rimanere impresso nella memoria di ciò che incontra. Questo è il tratto impersonale, indimenticabile, che il racconto di quella vita lascia affiorare rispetto a tutto ciò che è invece destinato a morire nella memoria della lettura: è l'*esigenza* di una vita impegnata nell'esclusivo uso di sé, senza concedere nulla al dominio di ciò che la spingerebbe verso il desiderio di essere

³³ G. Agamben, *Il tempo che resta*, cit.

³⁴ T.W. Adorno (1951), *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi, 2015; Id. (1966), *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi, 2004; P. Virno, *Dell'impotenza. La vita nella paralisi della sua vita frenetica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2021.

³⁵ F. Dostoevskij (1869), *L'idiota*, Milano, Bompiani, 2009.

³⁶ W. Benjamin, *Briefe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966.

ricordata. Una vita capace di farsi proprio lì, in quello snodo di continua transizione, abbandono di se stessa. Una vita che risponde perfettamente, senza divenirne mai effettiva coscienza, all'evento di tutto ciò che nella vita collettiva, così come in quella individuale, viene istantaneamente dimenticato, irreparabilmente perduto.

Sarebbe comunque un errore pensare che l'informe del dimenticato sia inerte e inefficace rispetto ai nostri processi di soggettivazione, al contrario la sua *esigenza* – la sua urgenza di poter essere – agisce con forza costante sulla massa dei nostri ricordi, anche se in modo del tutto differente dal principio dell'archiviazione mnemonica. Vi è infatti un'operatività del dimenticato, che certo non può essere misurata in termini di memoria cosciente, né accumulata in qualche determinata forma del sapere, ma la cui insistenza determina il rango di ogni sapere e di ogni coscienza di sé. L'*esigenza* del perduto in effetti, la sua struttura temporale, non richiede tanto di essere contrastata attraverso l'esercizio del ricordo o della commemorazione, ma chiede soltanto di restare con noi, di accompagnare silenziosamente la nostra vita, rendendola proprio grazie a questa sua presenza indimenticabile. D'altronde non c'è nulla che valga la pena di essere ricordato della vita del principe Myskin, nulla che debba essere trattenuto come topico dall'archivio del suo racconto, dal dominio dell'opera che ci ha disegnato la sua figura, se non il tratto portante della sua impersonalità: l'equivalente che rispecchia e contrassegna i medesimi tratti della nostra stessa singolarità. Quello che di conseguenza rende storica ogni storia, tramandabile ogni tradizione, è esattamente questo nucleo indimenticabile che la singolarità impersonale di ogni vita porta dentro di sé. L'alternativa non risiede quindi tra l'atto del dimenticare e quello del ricordare, tra l'essere inconsapevoli e il prendere coscienza di sé, ma unicamente nella capacità di rimanere fedeli a ciò che è destinato a essere dimenticato: al tempo ritrovato come struttura portante di un tempo da sempre perduto³⁷.

Soltanto se saremo in grado – sia sul piano collettivo che su quello individuale – di non rifiutare l'*esigenza* con cui la massa del dimenticato ci accompagna, potremo effettivamente contrastare il suo manifestarsi in modo distruttivo e perverso, in quella forma che Freud ha chiamato il ritorno del rimosso: il ritorno dell'impossibile in quanto tale. Perché la reale *esigenza* dell'uso singolare e impersonale della propria vita non risiede tanto nel doversi misurare con la fine del tempo, quanto piuttosto con il tempo aperto sull'insorgere della sua fine. Ciò che infatti interessa non è tanto il tenere presente all'orizzonte il sopraggiungere dell'ultimo giorno, ma il doversi misurare con il tempo che resta tra il tempo che si contrae e la modalità con cui inizia a finire. Tanto è vero che i fenomeni del

³⁷ G. Deleuze (1964), *Marcel Proust e i segni*, Torino, Einaudi, 1986.

linguaggio evidenziano come le lingue non si organizzino intorno ai loro sistemi verbali per definire uno schema lineare, ma si strutturino in riferimento all'immagine operativa della loro stessa costruzione³⁸. In modo tale che la formazione dell'immagine-tempo, che attraversa ogni rappresentazione cronologico-linguistica, è strutturale alla messa in potenza di un tempo-cronogenetico. Abbiamo così – attraverso la connotazione disgiuntiva della dimensione iconica della cronogenesi rispetto a ogni concatenazione lineare cronologico-linguistica – ciò che permette di cogliere contemporaneamente l'immagine-tempo sia come puramente potenziale (nel suo essere *in posse*), sia come processo della sua stessa formazione (nel suo essere *in fieri*), sia come stato del proprio costruito (nel suo essere *in esse*). Come se l'essere umano, in quanto pensante e parlante, producesse un tempo ulteriore rispetto a quello cronologico, un tempo che gli impedisce di coincidere perfettamente con il tempo delle proprie rappresentazioni e con la propria capacità di metaforizzare i processi. Questo tempo ulteriore non è tuttavia un tempo altro, qualcosa come un tempo supplementare che si aggiunge da fuori al tempo cronologico, ma un tempo che lavora la struttura del tempo dal suo interno, dando alla soggettivazione misura di scarto e di non-coincidenza rispetto a se stessa, ma proprio per questo mantenendola anche aperta sulla costante potenzialità operativa che impegna i suoi processi.

4. Autoritratto di un corpo: la vita

Nei palazzi rinascimentali la piccola stanza in cui il principe si ritirava per meditare o leggere, circondato dai quadri che più amava, si chiamava *studiolo*³⁹. Ogni vita possiede dentro di sé il proprio *studiolo* in cui regolarmente tende a ritirarsi, e in cui le immagini-tempo che lo connotano costituiscono come una sorta di autoritratto. Questa stanza è un mondo immaginale che permette di fissare per un tempo indeterminato ciò che altrimenti sembrerebbero destinato a sfuggire. Come ciò che potrebbe accadere ad esempio se nel nostro *studiolo* avessimo il quadro di Giovanni Bellini, *L'ebbrezza di Noè*, dove il vecchio disteso a terra è ritratto completamente nudo e immerso in un sonno profondo, mentre il suo corpo si mostra come una soglia aperta tra la derisione e la pietà. Si tratta di un ritratto attraverso cui il maestro ha probabilmente raffigurato se stesso e l'avvento dei giovani che stavano per prendere il suo posto sulla scena artistica veneziana. Un corpo totalmente abbandonato in se stesso e ai segni del tempo, diametralmente opposto a ogni forma di rispecchiamento

³⁸ G. Guillaume, *Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps: suivi de l'architectonique du temps dans les langues classiques*, Paris, Champion, 1970.

³⁹ G. Agamben, *Studiolo*, Torino, Einaudi, 2019.

narcisistico. Se infatti Narciso contempla nei propri occhi il riflesso di cui la sua bellezza e la sua giovinezza sono la promessa, in questo caso il corpo di Noè è invece perduto in un tempo ormai completamente smagato: il piccolo stagno raffigurato dalla ciotola appoggiata vicino a lui, in cui per un attimo si sarà sicuramente riflesso, è completamente asciutto. È stato interamente introiettato come il dolce sapore di un nettare ormai perduto, lasciando il dormiente sulla soglia di un sogno in cui la propria nudità risiede ormai nel solo riflesso dello sguardo dell'altro. Lì disteso, il vecchio non sembra aspettare altro che un gesto, immerso tra il riso e il pianto, capace di coprirlo come un sudario, con un atto che faccia del suo corpo la sua avvenuta deposizione. Ma ciò che occorre mettere maggiormente in evidenza è il contrasto tra quell'essere in potenza di una possibile deposizione e il gioco in atto delle sei mani (quelle dei tre figli posti a cornice del corpo paterno) che sembrano rincorrersi e chiamarsi vicendevolmente, così come le linee orizzontali delle ginocchia e dei gomiti, e il filare rosso del manto tratteggiato lungo la sagoma di Noè, che anziché preannunciare il suo possibile utilizzo per coprire il vecchio padre, sembra avere la sola funzione di rendere quel corpo ancora più bianco e luminoso.

Assistiamo così all'ininterrotto diverbio tra la raffigurazione di quel corpo disteso e il contrasto intensivo della luce. Come se quel corpo rispondesse al lungo viaggio che ha determinato la sua emersione, immettendo in questo modo nella luce, di cui lui stesso è fatto, ciò di cui la luce non ha mai avuto bisogno. È l'*esigenza* di quel corpo a farsi immagine-tempo, a preannunciare le proprie ferite strappandole all'atemporalità levigata della luce. Per questo è possibile affermare che una dimensione «preistorica» (concetto da non cogliere come ciò che viene prima della storia, ma nei termini in cui viene coniato da Franz Overbeck⁴⁰, dove ciò che viene prima non è tanto da intendere nel senso di *Herkunft*, di «provenienza», ma come *Entstehung*, come «punto d'insorgenza»; punto che in questo modo non cessa mai di contrassegnare, in termini sorgivi, ogni possibile articolazione successiva) è sempre presente in ogni vera opera d'arte, così come all'interno di ogni fenomeno storico; e che il compito del pensiero consiste proprio nello strappare l'evento dalla sua situazione cronologica, per restituirlo a questa sua dimensione sorgiva, al suo punto d'insorgenza. L'urto veemente di questo incontro con il reale è ciò che spinge l'ostinato lavoro degli studiosi a cercare di rendere meno inquietante il paradosso di questo scarto temporale, provando a riportarlo il più possibile nella dimensione della sola conoscenza storica. Ma è proprio

⁴⁰ F. Overbeck (1919), *Cristianesimo e cultura*, Torino, Trauben, 2000. G. Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008; R. Panattoni, *Giorgio Agamben. La vita che prende forma*, Milano, Feltrinelli, 2018.

attraverso il tentativo di questa ricomposizione che i corpi sono portati a perdere la loro preistorica sorgività e a emergere sulla scena degli accadimenti come delle mere eventualità.

Lo stesso Giandomenico Tiepolo, tra il 1793 e il 1797, si ritirò nel suo *Studiolo* per eseguire, all'interno della villa di Zianigo, il ciclo degli affreschi di Pulcinella⁴¹. Anche in questo caso la soglia dell'autoritratto affiora e scivola via sul profilo impersonale di quella maschera che fa tutt'uno con un volto che non conosceremo mai, con la singolarità di una vita che non chiede alcuna connotazione particolare per poter essere individuata. I suoi ritratti non si giocano infatti sul filo della memoria, sulla ripresa descrittiva di un determinato vissuto; l'anamnesi pulcinellesca che Giandomenico mette in scena risponde più ai criteri della dimenticanza che a quelli della memoria, ha più a che fare con il riso e con il pianto che con gli archivi e i registri della conoscenza: è una ricapitolazione che apre sempre l'inizio di ciò che permane sulla propria fine. La ricapitolazione è infatti una sorta di parabasi che non si limita a introdurre un'interruzione o una deviazione rispetto alla trama del racconto, ma consiste in un «taglio» attraverso cui di colpo appare l'origine, mentre lo svolgimento scontato dell'azione rimane del tutto invariato. Per questo nella commedia di Pulcinella, malgrado la finzione in atto di un apparente intreccio stereotipato, ci sono solo parabasi. Pulcinella non si trova mai effettivamente collocato all'interno di una tragedia, anticipatamente ha già intrapreso una scorciatoia o una via traversa: allo stesso modo di ciò che ci ha insegnato San Paolo. Entrambi sono infatti delle pure parabasi, sono l'uscita dalla scena, dalla storia, dall'inconsistente vicenda in cui li si vorrebbe implicare. D'altronde nel fondo impersonale della propria singolarità – ed è esattamente in questo che consiste il loro insegnamento – la sola cosa che conta è trovare una via d'uscita. Una via d'uscita verso dove? Verso l'origine. Proprio lì: nel mezzo della vita.

A Crab Holds a Butterfly Suspended Above Itself with its Claws. On the Concept of Recapitulation

The essay, drawing from the work of Giorgio Agamben, examines the implications concerning the concept of «recapitulation», focusing on its implications for the structure of subjectification, particularly regarding human agency. In pursuit of this, the essay articulates the form of «recapitulation» by delineating – drawing from Shakespeare's assertion that «The time is out of joint» – the dimensions

⁴¹ G. Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*, Roma, Nottetempo, 2015.

of succession, simultaneity, and permanence. The ultimate ambition of the essay is to define a disjunctive synthesis between synchronic and diachronic forms of time such as to highlight the singular and impersonal relationship between life and creativity.

Keywords: Recapitulation, Giorgio Agamben, Time, Singular and impersonal, Life and creativity.

Riccardo Panattoni, Dipartimento di Scienze Umane, Università di Verona, Lungadige Porta Vittoria 17, 37129 Verona, riccardo.panattoni@univr.it.