

## Un padre



### Prologo: Interno giorno

*Una scena intima e bellissima apre J. Edgar di Eastwood, a circa 14' dall'inizio: una madre che parla all'orecchio del figlio e gli rivela una profezia: sarà l'uomo più potente del mondo. Immediatamente dopo, con uno stile che potremmo definire mitologico, la stessa scena si ripete, alcuni anni più tardi, e osserviamo il ragazzo che è intanto cresciuto e legge il giornale. Sua madre è visibilmente soddisfatta di quello che il figlio sta facendo.*

*La madre, nella visione di Eastwood, è semplicemente l'America (denominazione generica che usurpa tutte le altre identità del Nord, del Centro e del Sud, caraibica, montana, desertica, artica, antartica, «pacifica» e «atlantica» in multiplo senso). Il figlio stringe un patto con lei, con la madre, con l'America, e rinuncia alla sua vita personale, mentre si limita*

*a vivere la vita degli altri, dei milioni di persone che lui intercetterà, seguirà, perseguirà, filmerà, fotograferà, intercetterà, ricatterà, proteggerà, studierà, analizzerà, catalogherà, archiverà, minaccerà...*

*Il figlio, che ora è diventato l'uomo più potente d'America, e dunque l'uomo più forte al mondo, il celebre fondatore dell'FBI – e che, come il re con due corpi di Kantorowicz, sopravvivrà a otto presidenti e farà perseguire e uccidere militanti per i diritti e oppositori del sistema, e forse anche artisti e intellettuali – ancora non lo percepisce, ma non è più un ragazzo. È un padre.*

## **Parte prima: A love story**

**Clifford Brown, *I'll remember April*  
David Byrne & Brian Eno, *My life in the bush of ghosts*  
Johnny Cash, *Man in black*  
Bobbie Gentry, *Morning glory*  
Gerry Mulligan, *Etude for Franca*  
Luigi Tenco, *Vedrai vedrai***

In questo breve saggio cercheremo di presentare la visione originale della politica e del diritto che, a partire da solidissime basi teoriche, Clint Eastwood ci propone nel suo ultimo, meraviglioso e straziante, film, *J. Edgar* (Usa, 2011). La sceneggiatura di Dustin Lance Black (oscar per *Harvey Milk*) si concentra sulla dinamica affettiva del personaggio: una madre invadente e autoritaria, una vita privata limitata, un grande amore omosessuale con il suo collaboratore Clyde Tolson che dura fino alla morte, la fedeltà assoluta della segretaria Helen Gandy, oltre

ai piccoli vizi privati di Hoover come le perdite alle corse, la sua fobia degli odori, il narcisismo e l'immaturità. Sullo sfondo, il film è anche un ritratto delle epoche attraversate (e influenzate) da Hoover: le rivolte operaie degli anni '20, il proibizionismo e i gangster degli anni '30, la guerra e la minaccia dell'invasione comunista negli anni '40 e '50, le aperture democratiche degli anni '60... E dei personaggi che le hanno presentate all'opinione pubblica: John Dilinger, Eleanor Roosevelt, Charles Lindberg, i fratelli Kennedy, i G-Men, Martin Luther King jr., Richard Nixon. Non mancano, anch'esse come personaggi, le due scatole più celebri della storia nordamericana: i cornflakes e la televisione.

In effetti, al di là della sceneggiatura e dell'analisi storica e di costume, Eastwood realizza il suo film più complesso in cui l'analisi critica del sogno americano (quello, altrove, di suonare a Nashville, di fare soldi con la boxe, o semplicemente di lasciare casa e famiglia e, magari, evadere dal carcere e raggiungere l'Alaska) si trasforma in uno studio «in nero» del risvolto antropologico del potere: l'amore.

Come nell'intelligente sottotitolo di un recente lavoro di Michael Moore, anche noi avremmo dunque preferito che il film venisse presentato come: *J. Edgar: a love story!*

## Lettere

The wish to be extraordinary, exceptional, unique, thus reveals the wish to be ordinary, everyday. (One does not, after all, wish to become a monster, even though the realization

of one's wish for uniqueness would make one a monster.) So both the wish for the exceptional and for the everyday are foci of romanticism.

CAVELL, *The claim of reason* [1979, 1999: 463]

Pour le dire autrement, ou plus simplement: la philosophie est prisonnière du couple sens-vérité.

BADIEU, *Formules de "L'Etourdit"* [2010: 114]

Ci sono storie d'amore che prendono strade tragiche, sfidando ogni regola o rivendicazione della ragione. Non è un caso se uno dei più importanti filosofi nordamericani, Stanley Cavell, unisce, nelle sue analisi filosofiche e normative fondate sui film della decade degli anni '30, il *claim of reason* e la tragedia.<sup>1</sup>

Ci sono, poi, tragedie d'amore che, se i lettori ci lasciano passare questa banale inversione, si trasformano in *storia*. Riducono, cioè, la loro dimensione romantica, letteraria, perfino psicanalitica, per raggiungere invece il livello scientifico del *paradigma*.

In questo senso, i film di Clint Eastwood sono essenzialmente paradigmatici. *The bridges of Madison County* (Usa, 1995), ad esempio, non è soltanto la ricostruzione di una storia d'amore sulla linea, fecondissima, di *Brief encounter* (realizzato da David Lean nel 1945), ma una re-invenzione del tema dell'impossibilità di amare che si sovrappone alla psicanalisi delle *azioni finalizzate* e alla psicologia delle *emozioni tipizzate*, e si pone invece come paradigma di ogni storia d'amore, in cui le emozioni

---

<sup>1</sup> CAVELL, *Alla ricerca della felicità* [1981, 1999].

amoroze portano, per loro struttura e funzione, al *disamore*.



Ad esempio, la musica dei *Bridges*, composta dallo stesso Eastwood, cita espressamente frammenti del secondo concerto di Rachmaninov, che accompagnava il film di Lean, mentre Meryl Streep (Francesca, nel film di Eastwood) prende i gesti, le movenze e lo sguardo di Celia Johnson (Laura, nel film di Lean e nella commedia di Noel Coward da cui

è tratto).<sup>2</sup> Finanche l'incontro inatteso di Laura con una sua amica, proprio nel momento del *last farewell* sul binario che porterà il suo amato in Africa, è ripreso nei *Bridges*. L'Africa, poi, destinazione del dottor Alex Harvey in *Brief encounter*, è il paese da dove arriva e di cui parla Robert Kincaid, fotografo del *National geographic* al quale lo stesso Clint dona il volto nel suo film.

---

<sup>2</sup> Facciamo notare che Laura e Francesca sono due nomi tipici, forse i più importanti, della tradizione poetica post-provenzale italiana, quella di Dante Alighieri, Guido Cavalcanti e Francesco Petrarca, tra gli altri. Sull'importanza mitologica e psicologica dei nomi di donna si veda VON FRANZ, *Il femminile nella fiaba* [1990] Su cui, recentemente in Italia, il bel testo «corale» coordinato dalla psicologa jungiana Rosanna Rutigliano in RUTIGLIANO, *La donna dei sogni. La comunità femminile in carcere* [2004]. Sul piano stilistico, a proposito dell'insolita «piattezza», senza indizi particolari, dei *Bridges* e di *A perfect world*, il critico nordamericano Kent Jones ha notato che questa apparente carenza propone invece dei «*surrogates for the avrage viewer ... a pianto creature asked to participate in pools, marketing surveys, focurs groups, and test screenings for which the world is a perpetually happy, stable place*». Le allusioni indirette di Eastwood sono dunque una «chiamata» etica, prima che estetica. Si veda JONES, *Physical evidence. Selected film criticism* [2008].



E tuttavia, se *Brief encounter* rimane certamente il principale riferimento cinematografico di tutte le passioni brevi (come, peraltro, è innegabile il riferimento a *Still life*, atto unico del 1936 dello sceneggiatore di Lean, il celebre Noel Coward), i *Bridges* sono il paradigma di ogni storia d'amore: nell'impossibilità, o nell'incapacità, di amare di Francesca e Robert si trova anche l'origine dell'amore per i genitori per i figli, dell'amore dei fratelli tra di loro, dei vecchi per i più giovani. Soltanto per questo ha un senso fare foto, scrivere libri, viaggiare,

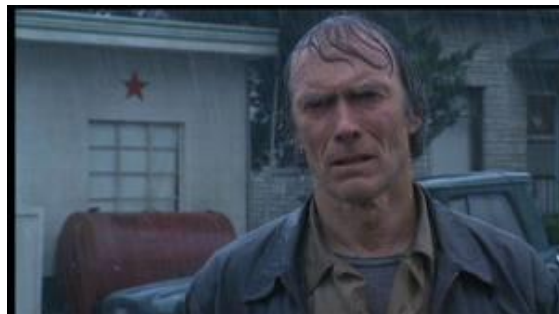
osservare paesaggi... vivere, insomma, come in una lettera inviata da un luogo *altro* del mondo, da un tempo *altro* che, forse per caso, è arrivato troppo presto, certamente in anticipo, e non è riuscito a diventare il *futuro*.<sup>3</sup>



---

<sup>3</sup> In *J. Edgar* il disamore è addirittura uno scopo di vita, come viene chiaramente affermato dalla voce *off* di Hoover che si avvicina alla morte, e dichiara la capacità dell'amore di resistere alle altre invenzioni umane e ai sistemi politici. Per quanto questa scena possa apparire una sorta di sintesi tematica delle riflessioni più autentiche di Hoover (evidentemente turbato a tal punto dalla persistenza dell'amore da scrivere con odio al reverendo King dopo avere ascoltato in tv il suo celebre *I have a dream*), in effetti si tratta soltanto di una preparazione alla scena finale, in cui Clyde Tolson, l'amante-amato di J. Edgar, legge la lettera d'amore di Eleanor Roosevelt alla sua amante.





Se consideriamo le parole e le espressioni nel senso più ampio di *significante*, o di *progetto*, possiamo

anche sostenere che *Still life* (COWARD, 1936) presenta il progetto di vita di una donna borghese, figlia delle Bovary del secolo precedente che, dopo la depressione economica, vorrebbe soltanto conservare quello che ha. *Brief encounter* (LEAN, 1945) incarna invece le ambizioni, insufficienti, delle donne che, dopo la guerra, desiderano e augurano la pace (in questa fiducia, in questo *affidamento* sulla pace, la Laura del film di Lean parla della sua passione vissuta con il dottor Alex addirittura a... suo marito). *The bridges* (EASTWOOD, 1995), infine, mezzo secolo dopo, disegna, o scolpisce, o ritrae, o fotografa, l'amore di una madre che parla ai figli e che, magari, come le sue ceneri dopo la morte, vorrebbe che fosse dispersa anche ogni certezza e ogni bene.





## Ceneri

*Nel finale del film, la segretaria-figlia di Hoover, interpretata da Naomi Watts, distrugge tutte le informazioni «sensibili» e ricattatorie raccolte in 48 anni di attività dell'FBI. Gli uomini di Nixon non riusciranno a mettere le mani su quelle informazioni.*

Ceneri nel vento, dunque: proprio come cenere è, ormai, la lettera scritta da Francesca, in cui narra ai figli il suo breve incontro con il fotografo del *National geographic*.<sup>4</sup>

Ceneri sono anche le lettere scritte dai resistenti giapponesi sotto l'attacco nordamericano durante la seconda guerra, in uno dei film più interessanti e sottovalutati del grande regista californiano, che è

---

<sup>4</sup> È questa lettera che viene dispersa dal ponte, nel finale del film, e non il corpo di Francesca. Come dovremmo ormai sapere dai tempi di Poe, la lettera è il corpo della donna (la «lettera rubata» di Lacan, invece, che rilegge Poe nel celebre seminario che ri-apre gli *Scritti* del 1966, è il fallo sottratto alla donna).

anche un antecedente diretto del film su Hoover: *Letters from Iwo-Jima* (Usa, 2007).

E cenere (per quanto non incenerite) sono anche tutte le informazioni raccolte dal fondatore e capo della FBI, J. Edgar Hoover, nel corso mezzo secolo di attività della sua creatura investigativa.

Ma, soprattutto, in *J. Edgar* – in perfetta continuità con i telegrammi inviati da Bird a Chen, da Parigi, dopo la morte della loro figlioletta, o con la lettera-testamento scritta da Francesca ai figli, se non con la lettera che Scrap scrive alla figlia di Frank raccontandole la storia di una *Million dollar baby*, e con l'ultima registrazione in *Honkytonk man* (in Eastwood la scrittura è sempre, almeno, come in Derrida, anche una voce e una narrazione) – Clyde Tolson sottrae al suo amante, appena morto, la lettera d'amore che questi gli aveva scritto, e mai consegnato, e che teneva sempre con sé.<sup>5</sup>

Qui Eastwood lega apertamente la *lettera al corpo*, e compie dunque due inversioni, entrambe interessantissime.

La prima è di carattere letterario e filosofico. Seguendo i *cultural studies* nordamericani (peraltro in parte criticati da Spivak proprio in un saggio intitolato alla *Letter*), Eastwood identifica la lettera con il corpo, cioè con quella costruzione complessa che spesso si definisce «soggetto». La lettera è un po' il risultato della *decostruzione* (per riprendere ancora Spivak) del soggetto. Dunque la lettera è sia

---

<sup>5</sup> Apparentemente, come sappiamo, è una lettera di Eleanor Roosevelt ad una sua amante.

una sorta di residuo del soggetto, una volta che, con la morte, il suo ordine simbolico (apertosi con la nascita) si dissolva, sia una sorta di soggettività di grado diverso. E infatti Tolson troverà la lettera segreta di J. Edgar (neanche scritta da lui ma, pretesamente, da Eleanor Roosevelt), proprio sotto il frontespizio dell'autobiografia di Hoover, anche questa, forse, pretesamente dettata dallo stesso Hoover.

Anche l'autobiografia, cioè, potrebbe essere soltanto una copertura, un risvolto, della vera biografia dell'autore, quella che si condensa nell'amore di Edgar per Clyde, e che si presenta, invece, appunto, come una biografia del *disamore*.

La vita vissuta di Edgar, come quella di Francesca ne *I ponti* o della giornalista in *Hereafter* prima dello tsunami e di Chris Kyle come *American sniper* in formazione (ma, perché no?, come quella di Mandela in carcere prima di divenire presidente, etc., per non parlare della biografia dei vari stranieri senza nome e vendicatori venuti dal passato che Eastwood ha *incarnato* per oltre 40 anni), è una *biographia literaria* come quella di Coleridge che è divenuta ormai paradigmatica per i *cultural studies*, e dove il paradigma è, appunto, la coincidenza di *soggetto* e *oggetto*, cioè di vita e di biografia.

Inevitabile che il *desiderio*, cioè quello scarto tra biografia e vita che costituisce il soggetto (e che è, propriamente, un *oggetto*, secondo alcuni l'*objet a* lacaniano)<sup>6</sup>, sia una mancanza, un vuoto originario e

---

<sup>6</sup> Ad esempio ŽIŽEK, *The ticklish subject* [2008: viii]. Ma per Lacan stesso l'*objet a* (almeno per come viene presentato

costitutivo, che il linguaggio biografico si incaricherà di riempire (o, meglio, di colorare, odorare, rendere tattile, ecc., seguendo le capacità del corpo).

La seconda inversione è di natura politica. Se la lettera d'amore era rimasta sempre nelle mani di J. Edgar, questo significa che si trattava, evidentemente del documento riservato *con maggiore grado di pericolosità*, tanto da non meritare di finire neanche tra le mani affidabilissime di Hellen Gandy. È dunque a questa pericolosità che si riferisce J. Edgar quando, salendo le scale e avvicinandosi alla morte (cosa che peraltro sembra sapere, avendo già lasciato il suo fazzoletto nelle mani di Clyde nella scena immediatamente precedente, ed avendolo baciato sulla fronte come un figlio) pensa all'amore e alla sua capacità di resistere finanche ai sistemi politici? È dunque una lettera d'amore il documento più pericoloso? È questo, questa regola para-cristiana di

---

nel fondamentale seminario sull'*Angoscia*, del 1962) è soprattutto la *causa* del desiderio, cioè, nelle ere capitalistiche, il vuoto da cui nasce il capitale come *plus-godere* (come *godimento vuoto*, cioè come *valore*). Su cui si veda, in italiano, il recente lavoro di Piergiorgio Bianchi che riprende alcuni articoli apparsi negli anni in riviste marxiste come *Alternative*: BIANCHI, *Il sintomo e il discorso. Lacan legge Marx* [2014]. La nostra interpretazione del marxismo di Lacan diverge in più punti, e sensibilmente, da quella di Bianchi (che è molto in linea, invece, con la lettura di Žižek), ma la ricerca resta una delle migliori sul tema.

Per una lettura lacaniana del capitale, una lettura «sintomale», il riferimento imprescindibile è tuttora Althusser, soprattutto nella versione di *Leggere il Capitale* curata in italiano da Maria Turchetto: ALTHUSSER, *L'oggetto del Capitale* [1965, 2006: 176].

amarsi gli uni con gli altri, che gli «estremisti», i «radicali», i «comunisti» avrebbero cercato di instaurare come ordine sociale migliore di quello del capitale monopolistico di stato nordamericano?

Di tutti coloro che sono stati «attenzionati» (diremmo nell'orribile gergo poliziesco di oggi) da Hoover, in fondo, soltanto il «dr. King» ha uno statuto autonomo. Non i comunisti, né i *radical*, né i *liberal* (tutti sembrano quasi essere pedine dell'ambizione di Hoover, e non realmente nemici), né (ovviamente) i gay e le lesbiche (che, infatti, non sono mai stigmatizzati dallo Hoover di Eastwood), né i presidenti che avrebbero voluto licenziarlo o pensionarlo (qui è, propriamente, una lotta per la sopravvivenza in cui Hoover si ingaggia, e lo sostiene apertamente), e neanche i gangsters (studiati quasi con tenerezza e arrestati platealmente soltanto perché a Hoover veniva rimproverato di non essere mai sul campo)... Nessuno di loro, insomma, era *il nemico*. O, almeno, non lo era quanto Martin Luther King jr., che fin dall'inizio del film, dalla «prima scena»<sup>7</sup> in cui sentiamo Di Caprio parlare a un giornalista, vive parallelamente al capo dell'FBI, interpretandone la *biografia*. Hoover *vive*, mentre King *legge* e dice al mondo, finanche nella consegna del Nobel, il desiderio di Hoover.

In questo senso, *I have a dream* non è, per Hoover, un programma politico di rovesciamento dell'ordine esistente a partire da un sovvertimento dei costumi e

---

<sup>7</sup> La «scena primaria» sarà, invece, contenuta nell'intercettazione telefonica di un rapporto sessuale del reverendo King in una camera d'albergo.

della morale, ma una sorta di *linguaggio dimenticato* che, se riscoperto, porterebbe ad una *sane society* come quella ipotizzata e analizzata da Erich Fromm (che proprio in quegli anni sintetizzava originalmente psicanalisi, anticapitalismo e critica dell'alienazione).

La lettura che Eastwood propone della vicenda umana, politica e storica di J. Edgar Hoover è dunque opposta sia a quella ufficiale (un uomo dedito al lavoro e alla causa nazionale), sia a quella offerta dalla stessa sceneggiatura di Dustin Lance Black (un uomo che si priva dei sentimenti, e della sua sessualità, *per* dedicarsi alla causa).

Hoover è l'uomo *naturale* inserito nel contesto sociale e politico, regolato da leggi assistite dalla forza, dunque da un sistema simbolico emergente e complesso, a cui bisogna invece contrapporre (come nel caso di Martin Luther King) un orizzonte mitico pre-simbolico retto da due principi ancestrali della comunità umana che altrove abbiamo definito nei termini di *tenerezza* e *protezione*<sup>8</sup>, e che possiamo ora tradurre anche nel termine più noto e ambiguo di *amore*.

A partire dalle acquisizioni archeologiche più complete, siamo arrivati a sostenere che quello di tenerezza e quello di protezione sarebbero tra i principi più elementari delle comunità umane pre-linguistiche, e che dunque la convivenza e la sopravvivenza della specie si sarebbe basata, per

---

<sup>8</sup> RUBINO, *A ternura de Antígona* [2011], *Pour une archéologie de la paix* [2010].



centinaia di migliaia di anni, su un'organizzazione efficace in cui gli individui si prendevano cura gli uni degli altri e si proteggevano assieme dai pericoli.

Le comunità storiche, cioè quelle linguistiche e scritturali, si sarebbero invece fondate su una perversione dei principi ancestrali, in cui la tenerezza si sarebbe trasformata e differenziata nelle forme storiche del paternalismo: un *care* tuttora presente nelle formule sciamaniche, ad esempio, o in quelle normative-precettive delle religioni basate sulla meditazione e sulla preghiera. La protezione, a sua volta, sarebbe sfociata nella costrizione fisica, cioè una serie di condotte preventive che, una volta tipizzate, avrebbero consentito di *difendere la società*.

È proprio la sovrapposizione di una pratica precettiva sempre più «morbida» e paternalista, e di una teoria preventiva sempre più inclusiva (o esclusiva, a seconda della prospettiva!), ad avere consentito l'unificazione politica della famiglia, della società civile e dello stato, laddove questa unificazione è, per noi, osservata in chiave reichiana più che soltanto engelsiana.

In una prospettiva antropologica, anche la contrapposizione tra la genealogia della biopolitica di Foucault (e, dopo di lui, Agamben e, con efficacia minore in Italia, Esposito) e la decostruzione del potere sovrano di Derrida (ma anche, contro Foucault e Agamben, di Nancy<sup>9</sup>) assume un carattere diverso.

---

<sup>9</sup> Si veda ad esempio NANCY, *La création du monde* [2002].

Il potere sovrano, infatti, più che una *emergenza* moderna – sulla linea della scoperta foucaultiana dei Corsi (in particolare *Il faut défendre la société*, del 1976), ma anche della *Volontà di sapere* (1976), e soprattutto della reinterpretazione definitiva di Giorgio Agamben in *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* (1995)<sup>10</sup> – e più che una persistenza onto-politico-teologica dell'animalità umana – sulla linea derridiana del *Séminaire sur la bête et le souverain* (dal 2001 al 2003) e dell'ultimo testo del

---

<sup>10</sup> In effetti, bisognerebbe ricordare che l'intera linea post-foucaultiana italiana è dominata dall'interpretazione di Agamben dei celebri corsi al Collège de France, nei quali la biopolitica è un'emergenza moderna che razionalizza il potere sovrano (precedentemente inteso come potere di vita e, soprattutto, di morte) in favore di una sorta di potere sulla vita più che sulla morte. L'alternativa tra *bios* e *zoé* (cioè tra la vita sociale, moderna e biopolitica, e la «nuda vita», premoderna e «generica») è, nell'interpretazione di Agamben, fondamentale e irrinunciabile. La difesa del *bios*, dunque, richiede una serie di attività «auto-immunitarie», proprie delle moderne sovranità, come ad esempio le pratiche razziste (citate espressamente da Foucault, e da lui quasi contrapposte alla pena di morte, esercitata invece nelle «sfere» di potere pre-moderno). Si vedano, dunque, tra gli italiani, oltre al classico di AGAMBEN, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* [1995]; ESPOSITO, *Comunità, immunità, biopolitica* [2010], *Pensiero vivente* [2010] e *Bios* [2004]; una sistematizzazione differente, a partire dalla teologia politica, è nel recente *Due* [2013]; FACIONI, «...et affirmez sans cesse la survie» [2011], FERRARIS, *Ricostruire la decostruzione* [2010], *Documentalità* [2009]. Si veda inoltre il volume collettivo VITALE – SENATORE, *L'avvenire della decostruzione* [a cura di, 2011]. Per tre corrette, ma limitate, analisi del rapporto tra Foucault (Agamben) e Derrida, si vedano MORONCINI, *Di un tono edificante* [2011]; REGAZZONI, *Derrida* [2012], *La decostruzione del politico* [2006].

filosofo algerino, *Voyous* (del 2003), che negano consistenza filosofica e storica alla distinzione tra *bios* (la vita sociale, sovrana, propriamente biopolitica) e *zoé* (la nuda vita, prepolitica o prebiopolitica, secondo Agamben) – è soprattutto una particolare interpretazione della storia umana che la pone in una diversa dimensione del tempo, sia esso il tempo profondo di John McPhee e Stephen Jay Gould<sup>11</sup>, il tempo geologico di Jean Baudrillard in *America*, o quel particolare tempo rivolto all'indietro che Benjamin chiamava *tempo messianico*.<sup>12</sup>

Nell'inconsistenza ontologica della freccia del tempo – o, meglio, nell'*indifferenza* del soggetto messianico al tempo come svolgimento della storia – si presenta al mondo la vicenda teologica (cioè normativa, in generale, e poi morale, religiosa, culturale, scientifica, ecc.) del capitale. È il capitale, infatti, a

---

<sup>11</sup> Prospettiva analizzata dalla ricercatrice parigina Alessia J. Magliacane, ad esempio in MAGLIACANE, *Figures de l'affrontement. Le temps profond du capital* [2012], oltre che nel recente *Un monde parfait* [2013].

<sup>12</sup> Come non vedere nel ritmo originalissimo dei *biopic* di Eastwood proprio l'opera di un tempo rivolto, non soltanto in avanti, ma anche verso il passato, verso una trasformazione del passato che, propriamente, cambia il futuro (anche quando il futuro è semplicemente il presente di chi racconta, come ne *I ponti*)? Il tempo messianico, e soprattutto la figura di un *messia debole* che si contrappone *naturalmente* al potere sovrano, caratterizzano i western di Clint fino ad una tematizzazione completa in *Unforgiven* (1992), poi problematizzata in *True crime* (1998). Parla di un tempo «eterogeneo e disgiunto» DERRIDA, *Spectres de Marx* [1993: 96]. Abbiamo discusso delle convergenze Derrida – Eastwood in RUBINO, *Time is out of joy* [2012].

spingere l'angelo di Benjamin. Ed è, forse, sempre il capitale a consigliare l'Ulisse borghese di Adorno. A volte i paradigmi della storia – come se le strutture cosmogoniche (ammassi, galassie, sistemi stellari, sistemi planetari, ecc., ma, storicamente, anche le costellazioni, lo zodiaco e i sistemi astronomici esotici, cioè tutto quello che agiva a distanza almeno planetaria sulla vita dell'uomo e sui destini delle società) fossero, paradossalmente e metafisicamente, già contenute in una sorta di codice, al momento del Big Bang<sup>13</sup> – sembrano essere già capitalistici, appena camuffati, a volte, da un costume religioso. Altre volte, invece – come se le forme dell'evoluzione seguissero il ritmo incerto delle mutazioni, delle alterazioni, della teoria delle catastrofi, dell'equilibrio punteggiato, del caos, se non di quella forma scientifica immatura che è l'incertezza (volgarmente detta: il caso) – i paradigmi irrompono prima del tempo, e l'interpretazione anticipa il fatto. È la Rivoluzione: i principi ancestrali dell'umanità, frammenti. Diremmo, con Giordano Bruno: la cenere, prima del fuoco. La rivoluzione scientifica, come stravolgimento dei vecchi paradigmi e irruzione dei nuovi, non è che una fase della rivoluzione politica, di cui ontologicamente è parte. E

---

<sup>13</sup> Ci riferiamo al Big Bang come modello culturale generale, dell'Immaginario, e non ovviamente come ipotesi scientifica (come tale, on può neanche parlarsi propriamente di ipotesi «scientifica», tanto è fragile e inconsistente: che significa, infatti, scientificamente, affermare o supporre o dedurre che *tutto* è nato in una singolarità infinita dal forte senso teologico?). Si veda il bellissimo testo di NOVELLO, *Qualcosa anziché il nulla* [2011].

il progetto filosofico rivoluzionario, almeno nella prospettiva della «madre» delle rivoluzioni moderne, quella francese (quella americana è, invece, sostanzialmente e formalmente una guerra d'indipendenza), è proprio quello di rendere metafisico l'ontologico, cioè di fare dell'esistenza un essere.

Torniamo al legame tra scienza e politica, tra saperi e poteri. Seguendo il tempo lineare, il fatto non esiste ancora. Seguendo il tempo ciclico, invece, il fatto ritorna, anche se la scala è quella dell'eternità.

La questione, in effetti, non è tanto quella della direzione del tempo, né quella del verso della freccia del tempo (verso il futuro o verso il passato). Né, ovviamente, quella di un'anima che misuri il tempo. Potremmo provarci a dire così: la questione è che il tempo esiste dovunque. Che sia originaria o emergente – il che, evidentemente, ha un'importanza metafisica propriamente incalcolabile – la struttura dello spazio-tempo, che è quella del soggetto ontologico, deve prevedere che il tempo copra *tutto* lo spazio. E non soltanto nell'ipotesi estrema (e fino ad ora unica) della morte.

Se cambiare il nome dei mesi e la dinamica dell'anno solare era un'esigenza insopprimibile della Rivoluzione francese – che Walter Benjamin legava alla coscienza di fare saltare il *continuum* della storia nella celebre tesi XV –, la dimensione sovrana del potere rivoluzionario si esprimeva, invece, ancora una volta nella storia, in quella dialettica immatura che spesso si chiama «terrore». Il *principio* ancestrale del seguire la natura, e la *regola* sovrana

dell'immunizzare la società (eliminando il nemico, la malattia), corrispondevano a un livello filosofico in cui la freccia del tempo puntava soltanto al futuro, e a un livello della pratica politica in cui la comunità umana (la specie) si esprimeva soltanto nella società, da mantenere *sana*. Naturale il terrore, dunque, come è naturale il razzismo (o la pena di morte). E naturali il diritto e la guerra: *il faut défendre la société*, appunto. Naturali, ma non ancestrali.

A nostro avviso, più che il reverendo King, sono stati Malcom X e Che Guevara, nel secolo scorso, ad incarnare i principi ancestrali al loro livello più compiuto. Ma è comprensibile l'intento didattico di Eastwood che, proprio perché King era un rivoluzionario «morbido» – al contrario, ad esempio, del leader della *Black nation* – e si definiva pacifista e non-violento, ne utilizza la vicenda per consentire ad Hoover di vedervi un pericolo ancora più insidioso di quello delle *black panthers* o dei comunisti latinoamericani.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Si aggiunga, poi, che, scegliendo il reverendo King, dunque un «apostolo» della non-violenza, Eastwood realizza ancora una volta uno degli obiettivi «politici» della sua cinematografia, quello di spingere lo spettatore a schierarsi *eticamente*, al di là delle proprie convinzioni morali individuali, come aveva fatto, ad esempio, in *True crime* (1998) a proposito della pena di morte e, soprattutto, a proposito del valore morale di un giornalista tendenzialmente alcolista che, per salvare la vita ad un condannato a morte che ormai *non vuole più* salvarsi, perde la famiglia e l'affetto della figlia e della moglie (che peraltro aveva tradito regolarmente per anni, fino alla separazione).

---

In *Invictus* (2010), ancora, è lo spettatore nordamericano a dovere superare le proprie reticenze nei confronti di un *leader* socialista-comunista (in effetti l'African National Congress era un partito liberal-socialista di tipo progressista, ma, nel film, Eastwood dissemina dovunque la parola «compagno»), e deve farlo da *bianco cattolico*, forse da *razzista*, sicuramente da *conservatore*, e senza dubbio da *nordamericano*!

In *Million dollar baby* (2004) l'esempio del *dilemma* morale (sciocca visione provinciale, quella del dilemma!) sulla somministrazione dell'eutanasia, a una persona (si badi) ancora vigile e in perfette condizioni di volontà (ciò che, appunto, annulla il dilemma) si trasforma in una riflessione politica sulla *solidarietà* come rapporto interumano fondativo e costitutivo dell'umanità stessa. La solidarietà non ha limiti: è più della tolleranza, è quasi un'accettazione *perfezionista* dell'altro. Eastwood torna espressamente sul tema in *Hereafter* (2011), descrivendo brevemente (ma efficacemente) l'attività di una clinica svizzera di terapia del dolore e di somministrazione di cure palliative a malati terminali, mostrandone soprattutto la funzione *etica* di accompagnamento alla morte.

Per finire, non è forse la *vendetta* il tema che, più di ogni altro, Eastwood ha saputo analizzare come tema «naturalmente» e «politicamente» *etico*? Lo *straniero senza nome* che, per circa vent'anni (da *High plains drifter* del 1973 a *Unforgiven* del 1992) ha amministrato la vendetta *in nome* dei più deboli e dei marginali, lascia la titolarità della vendetta, nelle due decadi successive, allo stesso bambino che prima aveva bisogno di essere aiutato e salvato: in *Gran Torino* (2009), il piccolo orientale che Walt Kowalski aveva ucciso in Corea torna a vendicarsi proprio di lui, dell'operaio dirimpettaio in pensione, chi gli si rivelerà, più di mezzo secolo dopo, come un padre.

La complessità *etica* del film è straordinariamente alta, e il carattere stilistico in cui viene resa è incomparabilmente semplice e didattico, mentre il valore cinematografico è insostituibile: Clint (e non Walt) sa che deve accettare la vendetta del ragazzo, ma sa anche che vuole spezzare il circuito delle vendette generazionali (che altro non è se non il circuito,

---

politico e psicanalitico, dell'Edipo classico). Deve perciò fare del ragazzo, preliminarmente, un *figlio*, su cui *potere* esercitare un'*autorità*. Tramite questo passaggio, che consiste anche nel fare di se stesso un *padre* (e il film spiega senza equivoci che lui, Clint-Walt, non è stato un buon padre) il ragazzo entra nella sua contraddizione fondativa, costitutiva dell'età adulta, della cittadinanza, della maturità psicologica, ecc.: in quanto figlio, dovrà desiderare di uccidere il padre, e nello stesso tempo dovrà desiderare che il padre lo salvi. E, detto incidentalmente, che si tratti di un rapporto tutto edipico, quello che Walt sta costruendo, è confermato anche dal fatto che il rapporto più importante, emotivamente, Clint lo costruisce con la ragazza (sorella più grande del giovane Hmong immigrato dopo la guerra contro il Vietnam), e non con il ragazzo.

Ancora, il motivo per cui Walt attiva questa serie di «regressioni» costitutive, è che lui stesso «regredisce» a figlio. Questo accade sia perché, sul piano materiale, viene accolto come un figlio dalla famiglia Hmong che gli abita accanto, sia perché, sul piano psicanalitico, apre un *setting* analitico con la ragazza (che egli salva sì da una banda di teppisti, ma sottrae anche al suo giovane spasimante).

Infine – e si tratta soltanto di alcuni elementi di analisi di un film che resta *straordinario* e, a nostro parere, paradigmatico nella cinematografia di Eastwood – dopo averlo formato alla *vendetta*, Clint rinchiude il ragazzo in una cella per impedirgli di compierla. Era un po' lo scopo, in Italia, delle prime Brigate Rosse: quello di formare alla vendetta di classe (eseguendo magari sequestri o rapimenti di magistrati e politici), ma poi rinunciare alla stessa (liberando dunque l'ostaggio, come nel caso del procuratore Sossi nel maggio 1974). La vendetta ha, cioè, un valore politico e didattico. Il sacrificio di sé che, invece, Kowalski *commette* alla fine del film lega la vendetta alla giustizia, e in questo senso, ad esempio, l'allusione al Cristo nella scena della morte è sicuramente blasfema nel momento in cui allude anche alla situazione per cui Cristo sia stato messo a morte in adempimento di una vendetta *giustificata*. Ma non è questo il punto principale, ovviamente (per quanto interessante possa essere il fatto che la



Affascinato evidentemente dall'apertura di King, Hoover gli scriverà una lettera, dopo avere fantasticato di essere spogliato, lentamente, da lui in una camera d'albergo. È una lettera piena di rancore

---

morte non debba *mai* riguardare un innocente, e che, se riguarda un *colpevole* viene amministrata dallo stato mentre, se riguarda un *innocente*, debba essere amministrata dai privati in quanto appartenenti all'orda: e dunque il padre sarebbe *ora* colpevole, nel complesso d'Edipo freudiano, in quanto la norma già esiste, *ora* innocente, nel complesso edipico in cui la norma non esista, e solo in quest'ultimo caso, dunque, l'incesto fonda la proibizione in quanto *naturale e diffuso* mentre nell'altro la struttura del complesso è irrazionale, dal momento che la norma esisterebbe *prima* della proibizione!).

Il punto principale è che il ruolo del padre si esaurisce nella propria morte. La lotta di classe è anche e soprattutto una lotta oppositiva generazionale. Moro era (indubbiamente) più *padre* di Andreotti, e forse Moretti (davvero i nomi non contano nulla nella storia psicologica di quelle bestie imperfette e caotiche che siamo?) era più *figlio* di Cagol, Curcio, Franceschini. E anche sul piano sessuale (certo, tutto è sessuale, anche la politica, ma in questo caso ci riferiamo al sessuale primario, quello familiare) il padre esaurisce la sua funzione nella morte, dal momento che, se si scopra la figlia non è più *quel* padre che nasce come prodotto evolutivo della famiglia patriarcale «moderna» (anticamente e miticamente, come è noto, i padri lo facevano senza censure). E che le BR, ad esempio, intendessero presentarci come *moderne* rispetto al cristianesimo corrotto della DC o al bigotto moralismo solidaristico del PCI, è confermato dal tipo di rapporto che le stesse avevano con «il movimento», di cui erano indubbiamente una «avanguardia» (questa tesi, della *modernità* delle BR come avanguardia, assieme a quella per cui le BR avrebbero dovuto liberare Moro, è elegantemente proposta da Franco Piperno in un sottovalutato, purtroppo non sul piano giudiziario, opuscolo del maggio 1978: PIPERNO, *Dal terrorismo alla guerriglia* [1978]).

e, soprattutto, di gelosia (apparentemente una minaccia, quella di rendere noti certi appuntamenti sessuali privati del leader del movimento per i diritti civili), a cui King non presterà ovviamente la minima attenzione, trattandola semplicemente *come se non esistesse*.

La *cancellazione della lettera* – evidentemente «doppio» processuale della segretazione degli atti archiviati e *classified* da Hoover – è un tema (psicanalitico, letterario, filosofico e giuridico) su cui si è soffermata in maniera originale e convincente la filosofa indiana Gayatri Chakravorty Spivak nel saggio inaugurale della sua collezione *In other worlds*:

By demanding that the path be effaced, the Lawgiver allows the unacknowledgeable desire to be united with the law (rather than the argument, which is the text's ostensible desire) of the Imagination.<sup>15</sup>

Chi sovrintende, secondo Spivak, al processo di unificazione del desiderio alla legge (quell'*unacknowledgeable desire to be united with the law*)? Qui la risposta nasce da un'interessante rilettura degli *Scritti* di Lacan, applicata da Spivak alla decostruzione della vita in biografia, in cui la funzione di unificazione è semplicemente legata a *the function of the father!*

---

<sup>15</sup> SPIVAK, *The letter as cutting edge* [2006: 13].

## Informazioni

A reader of Lacan can interpret this textual gesture yet another way: the eruption of the Other into the text of the subject. Read this way, what is otherwise seen as merely an interruption of the development of the *argument* about the imagination may not only be seen as a keeping alive, by unfulfillment, of the desire that moves the argument, but also as the ruse that makes possible the establishment of the *Law* of the imagination.

SPIVAK, *The metter as cutting edge* [2006: 12]

Je ne peux m'empêcher de voir en Hoover la part obscure de Harvey Milk.

Entretien de Dustin Lance Black à *Le monde* du  
12 janvier 2012

La decostruzione di vita e biografia che abbiamo brevemente analizzato nel caso della *lettera* diventa, se applicata al soggetto politico più conosciuto: lo stato, un dominio solitamente trascurato dai *cultural studies* (con l'eccezione significativa di Fredric Jameson, ad esempio, mentre Moulier-Boutang vi si sofferma in maniera un po' schematica), quello dell'*informazione*.

Nell'immaginario distruttivo di J. Edgar Hoover, sovrapposto a quello della sua nazione, sarebbe stata proprio la sua mostruosa creatura – quella *polizia* che, sul presupposto dell'onnipotenza divina e paterna, prende il potere nella fase delle trasformazioni keynesiane e fordiste della società del controllo degli anni '30 (gli stessi dei film analizzati da Cavell, evidentemente l'età *mitica* degli Usa) – ad assumersi il ruolo storico di garantire l'ordine

sociale, economico e culturale. In quegli anni la polizia avrebbe letteralmente «inventato» il terrorismo, il terrore, lo stato d'emergenza, la sicurezza intollerante, l'indagine invasiva, il sospetto permanente, la sfiducia in quanto principio etico fondamentale, la disintegrazione del legame sociale, il *clash* tra le civiltà, la legittimazione della difesa preventiva, la polarizzazione della dialettica società/stato in favore di quest'ultimo, la presenza minacciosa e nascosta del nemico...

Delle tre funzioni storiche della polizia – quella di mantenere l'ordine applicando la legge (solitamente chiamata *community policing*), quella di risolvere i problemi sociali della cittadinanza (solitamente chiamata *problem solving*), quella di reprimere la devianza (solitamente legata alla formula della *broken window*), tutte peraltro derivanti da una mitica era «professionale» della polizia<sup>16</sup> – nessuna considera il poliziotto come cittadino.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Per un compendio recente dell'evoluzione delle funzioni della polizia, ZAGRODZKI, *Que fait la police ?* [2012]. Sulle innovazioni di Hoover e sul ruolo sociale dell'FBI, BERLIOZ-CURLET, *FBI. Histoire d'un empire* [2005]. Per un'analisi politologica comparata delle funzioni di polizia nei paesi occidentali, DE MAILLARD, *Réformes des polices dans les pays occidentaux* [2009]. Per un quadro generale delle questioni, si veda infine il volume collettivo coordinato da ROCHÉ, *Réformer la police et la sécurité* [2004]. In Italia, un buon volume resta quello dell'esperto di questioni militari e consulente dell'OCSE Salvatore Palidda: PALIDDA, *Polizia postmoderna. Etnografia del controllo sociale* [2000].

<sup>17</sup> Al massimo, come nella visione della *community policing*, è il cittadino ad essere visto come un poliziotto, e ad essere dunque attivamente integrato nelle attività di prevenzione, investigazione e repressione criminale.

J. Edgar non è il senatore McCarthy, stigmatizzato come «opportunist» proprio da Hoover. Né il suo nemico è la Hollywood democratica e libertina, quanto piuttosto lo stesso potere statale nei suoi livelli più alti: JFK, Bob Kennedy, Johnson, Nixon. Possiamo anche arrivare a ipotizzare che il vero nemico del popolo affrontato da Hoover fosse propriamente l'America, come se nel corso di quella moderna inquisizione effettuata con intercettazioni telefoniche e documenti riservati, fotografie a infrarossi e registrazioni ambientali, emergesse l'obiettivo centrale di ristabilire un *ordine morale* sovra-giuridico e sovra-politico.

Da un lato, le attività criminologiche sono funzionali a un ordine morale superiore a quello della politica (considerata, evidentemente, corrotta, inadeguata, strutturalmente debole e incapace, soprattutto moralmente). Dall'altro, la struttura poliziesca funzionalizza un certo tipo di *ordine giuridico* che «ontologizza» il cittadino medio, senza qualità eccezionali e senza vizi eccessivi. Questa struttura, quest'ordine, questi sistemi, corrispondono all'emersione di una classe sociale intermedia, la *classe giuridica*.

La merce di scambio della classe giuridica è costituita essenzialmente dalle informazioni.

In altri termini, le *norme* non hanno statuto o valore cognitivo, né ovviamente dimensione emotiva. Non c'è intelligenza, nella norma, come non c'è nelle altre merci che circolano nel sistema della produzione e dello scambio, del monopolio e della crisi, del capitale monopolistico e della concorrenza oligopolistica planetaria. Il *normativismo* ha una

natura sostanzialmente e formalmente *sociologica*: non c'è sistema normativo giuridico che non sia in primo luogo una descrizione del *fatto* giuridico: dell'organizzazione, dei funzionari, del riconoscimento, del funzionamento, del metodo di produzione.

Le norme sono merci, sono *informazione*. Se lo stato è, storicamente, il «cane da guardia» del capitale, e se la società è, nella filosofia politica, una semplice ipotesi sul *grado di autocomprensione* di una comunità *organizzata* (funzionante, funzionanti, o non, e l'autocomprensione e la comunità), ebbene il diritto è una delle forme storiche e filosofiche (una delle «specie» dei cani da guardia!) dello scarto tra stato e società, del *non* funzionamento del sistema.

Il diritto è dunque *sociologico, fattuale*<sup>18</sup>. Il suo contenuto, il suo oggetto, la sua forma, la sua natura, i suoi caratteri, sono quelli dell'*informazione*. Nel peggiore dei casi: *comunicazione*.<sup>19</sup> Nel migliore e

---

<sup>18</sup> Non nel senso del «realismo giuridico».

<sup>19</sup> Scientificamente, questa visione kelseniana del diritto corrisponde all'ipotesi dell'etere: un *mezzo* originario, non emergente, in grado di veicolare l'informazione delle particelle elementari. Un'esigenza del *causalismo* degli anni '20 europei. Un'ipotesi scientifica ancora poco raffinata, in cui il problema di comprensione è ancora molto maggiore e ben più assorbente (almeno nel metodo) rispetto alla capacità di *spiegare*. È inutile tornare ancora a Kuhn (magari soltanto perché molti hanno il loro «Kuhn personale»): sulla scienza come spiegazione si veda, ad esempio, DEUTSCH, *The fabric of reality* [1997, 2011] e, ancora più incisivamente in *The beginning of infinity. Explanations that transform the world* [2011]. Meno convincente, anche se con qualche spunto didattico interessante a proposito della distinzione tra *teorie fondamentali* e *teorie efficaci* (la teoria pura del diritto potrebbe essere una teoria

più avanzato (come nel caso della giurisprudenza nordamericana sui diritti civili, *prima* ancora che la società multietnica ne fosse attrice conflittuale) il sistema normativo che chiamiamo storicamente *diritto* è pura informazione potenziale, informazione libera e disorganizzata, nascosta: *entropia*. Qualcosa di simile alla *ragione repubblicana* o al progetto di *società socialista*, se non al *comunismo* stesso: un salto nella storia (necessariamente rivoluzionario), una proiezione d'avanguardia (tipicamente messianica), una resistenza anti-istituzionale (tendenzialmente anti-progressista, o anti-modernista).

Immergendo dunque il sistema giuridico (funzionari e norme) in un contesto dominato *naturalmente* dalla complessità e dalle regole del caos e dell'autoorganizzazione, di quale *corpus* imponente di informazioni avrebbe dovuto disporre il povero J. Edgar per arrestare l'ancestralità anti-modernista del reverendo King? Traduciamolo così: il contenuto di informazione proposto dal reverendo King era molto (davvero molto) maggiore rispetto a quello, ben più complesso e stratificato, *incarnato* da Hoover. La carica ancestrale dei diritti fondamentali opposta dal martire di Memphis alle istituzioni modernizzate e razionalizzate della giovane democrazia nordamericana è molto (davvero molto) più potente dei meccanismi *organizzativi* (il diritto organizza la forza, la accentra, la disciplina in nome della

---

«efficace», ma non «fondamentale», al pari dei vari decisionismi e istituzionalismi), risulta RANDALL, *Knocking on heaven's door* [2012].

comunità) e *riduttivi* (la democrazia, ricordiamolo da Luhmann, riduce la complessità, è destinata a ridurre la complessità) dello stato-nazione occidentale.

Eastwood lo spiega benissimo, ad esempio, in *Unforgiven* (Usa, 1992), in cui oppone la *vendetta* (incarnata da William Munny, un vecchio cacciatore di taglie che vorrebbe cambiare vita e sottrarsi alle *regole* della violenza) alla *legge* (incarnata dallo sceriffo, che ha il solo torto di volere a tutti i costi applicare la legge, *contro* le regole della violenza di cacciatori di taglie, killers professionisti, latifondisti locali e «guappetti» in formazione).

La norma giuridica è incarnata dallo sceriffo (che *applica* la giustizia alla comunità). La norma è incarnata dal vecchio killer (che *interpreta* la legge per la comunità). Quando ancora lo stato non era «a democrazia ridotta» (in senso luhmaniano), non vi era ancora distinzione tra chi agiva *in nome* e chi agiva *per conto* o *nell'interesse* della comunità. Il diritto e la giustizia si sovrapponevano, e il *conflitto* seguiva la dinamica anti-modernista delle regole ancestrali della sopravvivenza.

La capacità di proteggere i figli (in fondo anche Munny protegge una giovanissima prostituta che lo accudisce come se fosse il padre, e lo rimette a poco a poco in forma, e accetta l'incarico della vendetta, lui vedovo, soltanto per potere trasferirsi altrove con i figli), e il desiderio di difendere i propri principi di tenerezza contro un qualsiasi potere estraneo (in fondo Munny pensa soprattutto di essere uno dei tanti detentori temporanei della capacità di *fare violenza*), già tra di loro conflittuali, segnavano una



dialettica di *costumi* che assumeva la problematicità dell'*altro* e la sua dimensione accrescitiva. Per Munny, lo sceriffo *complessifica* la vita e i valori. Gli pone il problema (potenzialmente rivoluzionario o, almeno, eversivo) del «*che fare?*». Per lo sceriffo, invece, Munny *riduce* la sua (di Munny) vita e la sua complessità al ruolo occasionale di detentore della violenza, ponendogli dunque il solo problema (tipicamente democratico e «parlamentarista») del «*come fare*». <sup>20</sup>

## Corpi

Il m'a été difficile de quitter les régions infernales où Foucault, Pasolini et surtout Mishima m'avaient fait pénétrer pour atteindre la lumière. Cet univers de corps éclatés, de chairs dévorées, de sacrifices sanguinaires, fait penser que les anciens dieux ne sont endormis qu'en apparence.

CHASSEGUET-SMIRGEL, *Le corps comme miroir du monde* [2011 : 5]

Le ceneri sono dunque la lettera. Quando la lettera è merce, diventa informazione. Fuori dal circuito capitalista – e, dunque, anche da quello biopolitico (a dispetto del «semplificazionismo biopolitico», soprattutto italiano), la lettera è *corpo*.

In termini paralleli, possiamo dire che esiste almeno una sfera pornografica (quella, appunto, della polizia

---

<sup>20</sup> Il problema del *come fare* è tipico del normativismo kelseniano e post-kelseniano (ad esempio quello di Otto Pferssman e, in Italia, di Riccardo Guastini).

e della repressione) in cui il desiderio è alleato alla tortura e alla morte.<sup>21</sup>

Quello che intendiamo sostenere, dunque, è intanto che la privazione della libertà non ha soltanto una dimensione giuridica o politica: diremmo quasi che, in sé, la privazione della libertà è un effetto inevitabile, non soltanto della convivenza (come insegna un'odiosa vulgata semplificatrice, che probabilmente vede nella libertà lo sfogo tutto fisico

---

<sup>21</sup> Di una «nouvelle pornographie où nous verrons le sexe allié à la torture et à la mort» ha parlato, a proposito di Foucault, Mishima e Pasolini, la titolare della Cattedra Freud a Londra, Janine Chasseguet-Smirgel in CHASSEGUET-SMIRGEL, *Le corps comme miroir du monde* [2003, 2011: 19]. L'ipotesi di una «pornocrazia», invece, e di una sorta di «estremismo del sesso», formulata dalla stessa autrice in CHASSEGUET-SMIRGEL, *Ethique et esthétique de la perversion* [1984, 2006] è, a nostro parere, più confusa e ambigua sul piano politico. Sicuramente, ad esempio, Hoover è un «estremista del sesso», un «pornocrate», e questo descrive la sua *natura* psicologica forse meglio delle definizioni legate a manie, paranoie, psicosi (tutti termini, peraltro, che dovrebbero sparire da qualsiasi lessico politico e scientifico). Tuttavia, non è proprio questa *mostruosità*, pretesamente «naturale» a dovere essere spiegata? In *Monstres, fantasmes, dieux, souverains*, la coordinatrice del seminario permanente della Sorbonne intitolato a *Ethique, science, droit*, Alessia J. Magliacane, ha aperto alcune piste di ricerca promettenti, tra cui quella di un nodo post-sintomale quattrittico (anziché triadico, come in Lacan), in cui, a partire dall'analisi di Sade, Philip K. Dick e Carmelo Bene, e sullo sfondo di una riflessione sull'evoluzionismo neuronale di tipo «quantistico» (l'altro esponente del quattrittico è lo scopritore dei *quanti* Max Planck) e psicologico-storico (Julian Jaynes), ipotizza una *contraction symbolique de l'esprit*, una sorta di minore o comunque ridotta capacità simbolica della mente. Si veda MAGLIACANE, *Monstres, fantasmes, dieux, souverains* [2012].

di una corsa immaginata nei boschi, ciò che, ovviamente, nel carcere non viene consentito), ma soprattutto della *conoscenza* dell'altro. È il *fatto* che l'altro sia l'oggetto di un'indagine cognitiva ed emotiva che concentra e limita la libertà di chi svolga quell'indagine. Prima che l'altro abbia uno statuto etico (altra vulgata insopportabile à la Marzano, à la Recalcati, che in fondo rintracciano nel simbolico paterno la radice del normativo etico-giuridico)<sup>22</sup>, deve avere uno statuto che diremmo *scientifico*, e che non si riferisce al solo processo di «conoscimento», né a quello di disvelamento, ma semmai a quello di immaginazione e, purtroppo, di produzione.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Commette lo stesso errore, pure non da parte lacanian, Irene Strazzeri nel suo bel libro dedicato all'analisi del patriarcato nel suo momento terminale: STRAZZERI, *Post-patriarcato. L'agonia di un ordine simbolico* [2014].

<sup>23</sup> Questa esigenza immaginativa ci allontana ancora dalle posizioni neo-foucaultiane italiane di cui abbiamo già brevemente discusso in precedenza a proposito di Derrida. Ma ci allontana anche da quanti sostengano che il tramite è il *racconto*, la narrazione, almeno se nella narrazione, nella storia di sé (o *del Sé*) si intenda uno svolgimento pretesamente neutrale dell'*incontro* o della *relazione*. Nascondere la violenza, la tendenza repressiva, la costrizione fisica, dell'incontro con l'altro, rimettendo alla capacità emotiva della narrazione le esigenze o le aspirazioni di giustizia sociale, di emancipazione, di liberazione, ecc., ci sembra stupido, più che ingenuo, oltre che incomprensibile scientificamente. La filosofa politica italiana Simona Forti, in un libro ricco di osservazioni interessanti sul *male*, ma anche portatore di posizioni politicamente ambigue e involontariamente reazionarie, descrive il legame tra male e potere in termini di *vita*, interrogandosi sui «contraccolpi politici di una funesta opposizione dualistica tra la vita e la morte», sulla propria «conflittualità interna», e sulla capacità (ipotizzata, ad esempio,

L'*altro* – dovremmo averlo ritenuto, ormai, dopo millenni di feticismo e di alienazione – è soprattutto un *prodotto*, un *bene*, un *oggetto*, una *merce*, per quanto simbolico ne sia il supporto immaginativo e immaginario.

Che si tratti del *corpo* ovvero del *fantasma*, l'*altro* è il prodotto (finale o intermedio) di un processo cognitivo, nel corso del quale le emozioni diventano un prodotto secondario, una sorta di *scarto* o di errore di produzione. È l'errore di percezione sul nostro corpo di bambini che crea l'*altro* paterno in quanto concorrente e ostacolo, così come lo scarto di soddisfazione tra la poppata reale e quella successiva allo svezzamento (soltanto immaginata, poi immaginaria, e poi *imaginaria*) aveva in passato creato l'*oggetto* del seno, ecc.<sup>24</sup>

L'*oggetto* di Eastwood è, come significante, un fantasma. Ma è anche e soprattutto un *corpo* (anche quando si tratti di semplice *voce*)<sup>25</sup>.

---

da Patocka e Havel) di «fare dell'anarchia interiore il terreno su cui radicare una diversa virtù politica, non senza speranza che essa possa trasmettersi, per contagio, alla dimensione collettiva». Così FORTI, *I nuovi demoni* [2012: XX].

<sup>24</sup> Sul legame tra i «complessi» e gli «oggetti», abbiamo tenuto presente uno dei testi più sottovalutati di Jacques Lacan, di poco successivo a *Lo stadio dello specchio* (1936) e di molto precedente quello che viene considerato il testo d'origine della teoria lacaniana, cioè la Relazione di Roma del 1953 intitolata a *Funzione e campo della parola*. Si veda dunque LACAN, *I complessi familiari nella formazione dell'individuo* [2002 (1938)].

<sup>25</sup> Che peraltro, in Eastwood, non è mai *off*.

Ma, come può un corpo essere nello stesso tempo anche il fantasma di un'assenza, e dunque di un desiderio? È qui, a nostro parere, uno dei temi (anche stilistici) fondamentali e più originali del cinema eastwoodiano: il corpo è assente, perché non ha sesso. In qualsiasi modo si voglia intendere il sesso, il corpo in Eastwood (spesso *di* Eastwood) rende impossibile il rapporto sessuale. Il corpo, diremmo, inibisce il fantasma. Il padre non è edipico, e il suo fallo non è castrante. Il genere del padre in Eastwood è molto probabilmente quello femminile, e la sua natura è materna, anche se non matrilineare.

Nel sottovalutato *Blood work* (Usa, 2002), Clint è McCaleb cardiopatico di Michael Connelly, e il suo *debito di sangue* è verso un'immigrata ispanica che, morendo per mano di un serial-killer, gli ha donato il cuore per il necessario trapianto. Il *lavoro di sangue* del fratello/serial-killer fa nascere il *debito* (e infatti, nel libro di Connelly, l'assassino cita, apparentemente in maniera inspiegabile, il tipico dolce cerimoniale italo-mafioso dei cannoli siciliani!) Il cuore dell'*uomo*, del *padre*, viene da una *donna* (madre) e da un *fratello* (assassino della madre). Non vi è sconvolgimento del triangolo edipico più riuscito: la madre accetta la morte, il padre ritorna a vivere, il figlio vuole farsi scoprire.

È la versione «post-industriale» del complesso familiare più noto, in cui l'*orda totemica* freudiana salva il padre e uccide la madre.

Ecco perché il *corpo paterno* è anche un *fantasma*, quello *materno*.

De-sessualizzato (meglio: de-genitalizzato, e non necessariamente castrato) per potere continuare a vivere, e reintegrato nel ruolo di *procuratore* della legge, il padre *sorge* fantasmaticamente, come madre (sessualizzata, ma castrata), al desiderio dei figli.

Come non vedere (eppure, non lo si è visto) che, ne *I ponti*, i figli di Francesca, sfogliando la lettera-diario-che-diventerà-poi-corpo-e-cenere della madre, vedono *sorgere* poco alla volta il profilo di Robert, e non quello della madre?

In *J. Edgar* il passaggio è addirittura svelato nella scena dei vestiti (quella per cui a Hoover veniva imputata la perversione del travestitismo, la stessa del giudice Schreber studiata da Freud), oltre che nella meravigliosa intuizione di Eastwood della fantasia omosessuale di Hoover verso Luther King.

In *Mezzanotte nel giardino del bene e del male* (Usa, 1997), il travestito ha perso un giovane figlio, a sua volta amante del ricco gay. Lady Chabliss (nella parte di se stessa, e già questo dice molto)<sup>26</sup>, testimoniando al processo per l'omicidio del suo giovane figlio-amante (incarnato da Jude Law), nel quale il magnate di Savannah (incarnato da Kevin Spacey) verrà invece assolto dall'imputazione, riesce a

---

<sup>26</sup> Per un altro punto di vista sul personaggio cardine di *Midnight* e del suo *Garden*, proponiamo quello che segue, di Olivier Benoliel: «Lady Chabliss o l'ideale eastwoodiano fatto persona, che raffigura la fusione, in uno stesso corpo, di maschile e femminile, che è la tolleranza armoniosa delle differenze, che costituisce una comunità in se stesso». BENOLIEL, *Clint Eastwood* [2010: 48].

riportare in vita il giovane, e a compiere dunque la vendetta.<sup>27</sup>

## **Parte seconda: il figlio gay di Edipo**

**Isaac Hayes, *Out of the ghetto*  
King Crimson, *Eyes wide opened*  
Kinks, *Percy*  
John Lennon, *Working class hero*  
Charles Mingus, *Meditation for Moses***

### **L'emersione della «classe giuridica»**

L'observation historique révèle qu'entre le juridique et le social non juridique la ligne séparative n'a pas de position immuable. Des déplacements se produisent: puisqu'ils concurrent à déterminer le domaine du droit, ils peuvent être regardés eux-mêmes comme des phénomènes juridiques.

CARBONNIER, *Sociologie juridique* [1978, 2008: 311]

L'istituzione tollerante, l'altra faccia dialettica dell'istituzione violenta, rivela qui nella sua gigantesca efficienza artificiosa, la sua funzione

---

<sup>27</sup> Su *Midnight* come anticipatore di alcuni temi del cinema di Eastwood poi sviluppati nei capolavori del decennio successivo, si veda BARISONE – D'AGNOLO VALLAN, *Clint Eastwood* [2000]. Per un'analisi più recente, ENGEL, *New essays on Clint Eastwood* [2012] ma già *Clint Eastwood, actor and director* [2007], oltre che il «classico» HUGHES, *Aim for the heart. The films of Clint Eastwood* [2009].

di copertura di un'inefficienza sostanziale e intenzionale. Affrontare i problemi reali significa mettere in discussione tutta la realtà. Ma in questo nostro sistema sociale i tecnici – in ogni settore – continuano ad accettare il ruolo di promotori di nuove ideologie che producano problemi artificiali cui dedicarsi, perché la realtà continui ad apparire imm modificabile a chi la subisce.

BASAGLIA, *Lettera da New York* [1969, 1982:  
103]

Abbiamo esteso la prima parte di questo breve saggio introducendo la nozione di cittadino medio, e lasciando intendere che proprio il poliziotto potrebbe essere il modello generale di cittadino medio nelle democrazie occidentali del secolo scorso.

Su un piano sociologico molto generale, peraltro, il cittadino medio che rispetta la legge e ne assume le finalità sociali, e il poliziotto che, assumendosi le finalità della legge, la fa rispettare, costituiscono un blocco sociale vasto e complesso.

L'analisi critica del capitalismo monopolistico del '900 affermata dopo le crisi degli anni '20, si fondava proprio sulla presenza dei «cani da guardia»<sup>28</sup>, a cui poi le varie teorie dell'alienazione hanno aggiunto, negli anni '60 e '70, l'ipotesi che i

---

<sup>28</sup> Non si dimentichi, peraltro, che già Rosa Luxemburg interpretava le spese militari e di polizia nei termini di una soluzione che gli stati-nazione avevano trovato alle crisi endemiche e ricorrenti (forse finanche cicliche) di sovrapproduzione. La crescita del ceto dei *cani da guardia* aveva anche la funzione macroeconomica, dunque, di assorbire e prevenire le crisi capitalistiche.



cittadini *incarnassero* la legge. Non solo, dunque, una classe (in questo caso, più propriamente, un *ceto*) di funzionari-guardiani dell'ordine normativo che corrisponde al capitalismo su scala planetaria, ma anche una vastissima *classe*, tendenzialmente universale, di cittadini-guardiani che ripropongono di generazione in generazione lo stesso ordine normativo.

Anche la distinzione che Judith Butler introduce a proposito della *soggettivazione* (il movimento di costituzione della soggettività a partire dall'uscita dall'ordine normativo) e dell'*assoggettamento* (il movimento passivo dell'assunzione inconscia della norma dominante, che diventa anche comportamento attivo di difesa dell'ordine normativo dominante), ci porta a studiare quest'ultimo nella strutturazione complessa della società postmoderna<sup>29</sup> fino a comprendere la stessa struttura sociale a partire dall'ordine normativo che presuppone e a cui tende. La *soggettivazione*, invece, resterebbe confinata alla devianza o al costume (ad esempio le avanguardie artistiche o fenomeni socioculturali come il *Rock* o la *Black music*), oppure confluirebbe in quella formazione indistinta e ambigua che si articola nei movimenti sociali di rivendicazione civile e che si esprime nelle lotte per i diritti.

In due passaggi ripresi e commentati anche da Žižek, la filosofa di Berkeley presenta il suo punto di partenza normativo.

---

<sup>29</sup> Qualunque cosa si voglia intendere con *Postmodernità* o *Postmodernismo*.

What would it mean for the subject to desire something other than its continued 'social existence'? If such an existence cannot be undone without falling into some kind of death, can existence nevertheless be risked, death courted or pursued, in order to expose and open to transformation the hold of social power on the conditions of life's persistence? The subject is compelled to repeat the norms by which it is produced, but the repetition establishes a domain of risk, for if one fails to reinstate the norm 'in the right way', one becomes subject to further sanction, one feels the prevailing conditions of existence threatened. And yet, without a repetition that risks life – in its current organization – how might we begin to imagine the contingency of that organization, and performatively reconfigure the contours of the conditions of life?<sup>30</sup>

If the unconscious escapes from a given normative injunction, to what other injunction does it form an attachment? What makes us think that the unconscious is any less structured by the power relations that pervade cultural signifiers than is the language of the subject? If we find an attachment to subjection at the level of the unconscious, what kind of resistance is to be wrought from that?<sup>31</sup>

Come riassume Žižek introducendo il tema della soggettività (post-heideggeriana) in Lacan:

When we confront a fact that clearly runs against a deep conviction of ours, we can react to it in two

---

<sup>30</sup> BUTLER, *The psychic life of power* [1997: 28]; ŽIŽEK, *The ticklish subject* [2007: 312].

<sup>31</sup> BUTLER, *The psychic life of power* [1997: 88]; ŽIŽEK, *The ticklish subject* [2007: 309].

basic ways: either simply brutally rejecting it, or endorsing it in a 'subl(imat)ed' form, as something not to be taken literally, but as an expression of a deeper/higher truth. We can, for example, either reject outright the idea that there is a Hell (a real place where sinners suffer endless pain as punishment for their bad deeds), or we can claim that Hell is a metaphor for the 'inner turmoil' we suffer when we do something wrong. Recall the well-known Italian expression *se non è vero, è ben trovato* – 'even if it is not true, it's a good story' or, to put it another way, 'if it's not true, it should be'.<sup>32</sup>

Al di là delle semplificazioni teoriche (che peraltro caratterizzano, purtroppo, gran parte della produzione del filosofo sloveno), rimane il modello di un soggetto costantemente *decentrato*, anche quando ripeta o riproduca, più o meno fedelmente, l'ordine dominante. Nel dire «*in fondo me lo merito, l'inferno*» (che Žižek propone nella versione di un brocardo italiano un po' diverso: *se non è vero, è ben trovato*), c'è sia l'espressione di una verità più profonda di quella della vita quotidiana (cioè la verità che l'inferno esiste, ed è riservato, in questo caso, ai devianti dall'ordine normativo cattolico), sia l'accettazione dell'ordine normativo cattolico (cioè che l'inferno è riservato ai cattolici, proprio come, possiamo aggiungere noi, il paradiso!).

---

<sup>32</sup> ŽIŽEK, *Preface to the new edition*, in *The ticklish subject* [2007: viii]. Žižek riprende il confronto con Butler sull'ordine normativo in *The unconscious law: Towards an ethics beyond the good*, appendice terza a ŽIŽEK, *The plague of fantasies* [2008: 273].

Una variante della domanda di Butler è presentata da Wendy Brown nella sua raccolta *Politics out of history* (2001). Nella prefazione al suo importante lavoro, la filosofa e politologa californiana chiarisce i termini della questione.

It queries how the desire for freedom, equality, and political participation can be shaped in subjects who are not only produced through subordination, suffering, and exclusion but are also politically identified with that production and, absent a faith in progress, cannot imagine release from that identity.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> BROWN, *Politics out of history* [2001: 15-16]. Il tema viene ripreso nei saggi di *Edgework* [2005]. Citiamo la Brown perché ha posto con grande chiarezza e radicalità il tema dell'assoggettamento, su cui poggia l'attività politica. In effetti, però, le costanti oscillazioni tra la dialettica negativa di Adorno e il freudo-marxismo nordamericano (entrambi spesso richiamati, e troppo spesso abbinati) indeboliscono proprio la dimensione più autenticamente politica della filosofa, che si racchiude dunque nella pratica di *soggettivazione* che funzionalizza la rivendicazione e i diritti, cioè ritornando proprio al nucleo problematico del *soggetto*. Questa confusione è chiara, ad esempio, in BROWN, *American nightmare. Neoliberalism, Neoconservatism, and De-Democratization* [2006], soprattutto nel modo in cui viene introdotto Carl Schmitt a proposito dello stato che fornisce «*guiding ideas*», che unisce la nazione e che organizza l'ordine sociale e culturale. Riteniamo che, in mancanza di un riferimento alle Rivoluzioni, o alle Costituzioni (o alle Resistenze, alle Transizioni democratiche, ecc.), il solo riferimento alla democrazia in crisi, ai diritti calpestati, alla soggettività negata, alle limitazioni della sfera pubblica, alla sottomissione dell'opinione pubblica, non riescano a spiegare, se non descrittivamente, il processo di *assoggettamento*, e non riescano, da sole, a fondare l'esigenza di *soggettivazione* (che era, invece, il problema centrale di

In particolare nell'interessante saggio dedicato al desiderio di essere puniti, che riprende la suggestione freudiana del bambino picchiato, Wendy Brown applica alla politica la dialettica del desiderio di assoggettamento. La politica, potremmo dire sviluppando questa indicazione, è il processo di assoggettamento allo stato, o di soggettivazione *dello* stato.



Anche qui Eastwood ci propone una lettura molto interessante, quando ad esempio contrappone Hoover al reverendo King (ed è peraltro l'unico *footage* di repertorio originale presente nel film). Se Hoover, infatti, è il garante dell'ordine normativo della *tradizione* nordamericana, anche Martin Luther King jr. si presenta come garante della *tradizione* nordamericana più autentica. E peraltro, quello che potrebbe essere opposto a John Kennedy o

---

Adorno, e poi di Habermas, e per altri versi della Arendt, ma non, ad esempio di Fromm e di Marcuse).

a Bob Kennedy (una sorta di immoralità sessuale o, comunque, nelle frequentazioni private), per non parlare di John Dilinger o di Richard Nixon, non può essere invece opposto al reverendo King, che ha un ordine normativo, anche religioso e morale, diverso e più originario rispetto a quello di Hoover.

Per riprendere l'esempio più volte analizzato di Judith Butler, quello di Antigone, potremmo dire che il reverendo King è Antigone, che si muove spinto da leggi non scritte (a cui anche gli dei devono sottostare), mentre Hoover è Creonte (cioè il garante della modernità borghese, inurbata e familista). Hoover incarna una classe sociale storicamente determinata, moderna e transitoria. King rispetta un ordine che non esiste ancora, e che forse è esistito in un passato mitico perduto, da cui tuttavia ha ancora la forza di parlare. Proprio come per Antigone, la messa a morte di King da parte di Hoover dichiara l'inizio della fine di quella classe di cui il capo dell'FBI è l'interprete e il cane da guardia.

Ma andiamo con ordine. Per cominciare, possiamo estendere la nozione di *classe giuridica*, proposta nella parte finale del lavoro di Jean Carbonnier sulla sociologia giuridica<sup>34</sup>, anche ai funzionari e agli operatori/agenti della polizia.

A questo proposito, Eastwood interpreta benissimo l'opposizione della classe giuridica con le altre classi sociali, fino ad assumere quasi un approccio marxista

---

<sup>34</sup> CARBONNIER, *Sociologie juridique* [1978 : 391, *La classe juridique*].

nell'analisi delle contraddizioni che si svilupparono nel corso degli anni '60, cioè quelle contraddizioni di genere, comportamenti e abitudini sessuali, cultura e «razza», che proprio in quegli anni ridefiniscono la natura e l'identità degli Stati Uniti.

Intelligentemente, Eastwood riprende dalla sceneggiatura di Dustin Lance Black un interessante scambio di battute su McCarthy, per evidenziare le differenze tra i due periodi storico-politici, quello del mccarthysmo (spesso definito come «caccia alle streghe», una sorta di inquisizione moderna asservita a scopi repressivi di vecchissima tradizione), e quello della politica criminale su basi scientifiche (in cui i metodi delle indagini di polizia e della repressione criminale si estendono anche a finalità politiche).

A questo proposito, la «caccia alle streghe» aveva l'obiettivo di stabilire un'alleanza tra le classi sociali nordamericane<sup>35</sup> a partire da una feroce contrapposizione (che arrivava, come nel caso più celebre degli *Hollywood ten*, al carcere e all'estradizione, se non all'omicidio «multifunzionale», come nel caso di Marilyn Monroe)<sup>36</sup> o da una neutralizzazione progressiva

---

<sup>35</sup> Utilizziamo l'aggettivo nordamericano in senso esteso, dal momento che alcuni celebri *blacklisted* di Hollywood (tra cui Dalton Trumbo) trovarono riparo in Messico, e da lì continuarono la propria analisi critica anti-capitalista. Sul mccarthysmo si veda WIEDER, *Les sorcières de Hollywood* [2006].

<sup>36</sup> Con l'omicidio di Marilyn Monroe, infatti, Hoover riusciva a neutralizzare una spia sovietica (tale è considerata l'attrice nei dossier dell'FBI), a minacciare e ricattare i fratelli Kennedy che avevano rapporti sessuali con lei (cioè con un'attrice e con una simpatizzante comunista, che era forse

degli attori sociali di provocazione, disturbo e *perturbazione*.<sup>37</sup>

La strategia dell’FBI, al contrario, intenzionale o non, era quella di rompere l’equilibrio delle classi sociali negli Stati Uniti. La polizia, per la prima volta nella storia degli Usa, si presentava come un potere indipendente, capace di porsi, da un lato, contro il governo e, dall’altro, contro il popolo e gli individui.

---

anche una spia sovietica), a ricattare Bob Kennedy a proposito del fratello, ad eliminare un personaggio pubblico popolarissimo considerato viralmente immorale, a estendere l’immaginario della penetrazione sovietica (ormai non più invasione militare), dalla quale neanche il presidente sarebbe immune, o della quale potrebbe neanche essere complice. Anche a proposito dell’omicidio della Monroe, Eastwood propone una lettura originalissima, semplice ed efficace. Nella scena, infatti, in cui Hoover informa l’allora segretario alla giustizia delle relazioni pericolose del fratello, Bob Kennedy è incarnato da Jeffrey Donovan, cioè l’attore che in *Changeling* (2008) incarnava il poliziotto inefficiente e corrotto, che peraltro proponeva il vero *changeling* del film, fingendo di avere ritrovato il bambino dato per rapito (che, nella realtà, è un altro bambino, rapito forse proprio dalla polizia!). Facendo, insomma, di Bob Kennedy il poliziotto inefficace, non si dimentichi: nella biografia che Hoover sta dettando per presentare il «suo» punto di vista (cioè quello del poliziotto efficace), Eastwood meta-storicizza la polizia, e ne fa il volto politico, sociale e culturale dell’America.

<sup>37</sup> Utilizziamo il termine *perturbazione* per alludere al sentimento di *Unheimlichkeit*, cioè le emozioni e gli stati d’animo legati al sentire una sorta di *estraneità a casa propria*, analizzati da Freud come *perturbanti* (traduzione italiana di *unheimlich*). Il tema del perturbante, unito a una sorta di universalismo umanista-religioso, tendenzialmente egalitario e libertario à la Victor Hugo, è collegato ad Eastwood dalla ricercatrice religiosa Sara Anson Vaux, di Chicago, in VAUX, *The ethical vision of Clint Eastwood* [2012].



In altri termini, l'agenzia creata da Hoover non serviva semplicemente e direttamente il governo, né si limitava a proteggere i cittadini dal crimine organizzato, ma *incarnava* la nazione. Nella formula usata da Marx a proposito delle lotte di potere in Francia a metà Ottocento, diremo che l'FBI stabiliva un *lien métaphysique* con la nazione. Dal punto di vista di Lacan, invece, diremo che l'FBI introduceva il dominio dell'*immaginario*, e su questo agiva per i suoi fini politici.<sup>38</sup>

La polizia, dunque, per la prima volta nella storia degli Usa, rappresentava l'immaginario nazionale. Non si trattava soltanto di desideri fino ad allora repressi, che ora potevano finalmente esprimersi, ma anche di proiezioni simboliche, di pulsioni distruttive, finanche di perversioni, che entravano sulla scena della politica e del diritto, e costruivano in tempi rapidi una legittimità e una legalità fondate sul sospetto e sulla persecuzione (o, meglio, sul delirio allucinatorio della persecuzione), *costituendo* la forza immaginativa di principi quali il razzismo, il patriottismo, l'esclusione sociale. Questi tre principi erano concepiti anche in una versione «militante», e, anzi, proprio sulla militanza patriottica, razzista e discriminatoria, si creava il vincolo sociale-politico-culturale che identificava la *nazione*.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Si veda LACAN, *Le séminaire. Livre XXII. R.S.I.* [1975]. Si vedano anche ŽIŽEK, *The ticklish subject* [2007]; si sofferma su una sorta di antropologia progressiva dell'uomo inserito nel diritto SUPLOT, *Homo juridicus* [2005: 16].

<sup>39</sup> Di «*forces imaginantes du droit*», in una prospettiva opposta alla nostra, e dunque in una prospettiva totalmente pro-giuridica, parla la nota giurista francese Mireille Delmas-

È un po' come se Hoover ragionasse così: «visto che la nazione è razzista, ebbene la polizia *deve* essere razzista anche lei». O, al contrario, nei termini *immaginari*: «se la polizia è razzista, ebbene la nazione *deve* essere razzista!». L'immaginario diventa, in questo modo, fantasmatico e, come conseguenza peggiore, i fantasmi della realtà diventano fantasmagorie (metafore, segni di gloria, incubi, simboli parziali, oggetti parziali a formulazione incompleta) dell'immaginazione e non della realtà.<sup>40</sup>

---

Marty. Si veda, ad esempio, uno dei suoi testi migliori: DELMAS-MARTY, *Les forces imaginantes du droit (IV). Vers une communauté de valeurs?* [2011]. Non si confonda, naturalmente, l'immaginario «nazionale» (che è saturo di elementi simbolici e simbolico-normativi, proprio perché viene contaminato da forze regressive e repressive) con l'immaginario «collettivo» che è invece, al contrario, tipicamente emancipatorio e anti-repressivo. I giuristi italiani, come è notorio, hanno una particolare vocazione verso la semplificazione metodologica e la confusione. Si veda, tra i più brillanti, il giudice costituzionale progressista Gustavo Zagrebelsky, ad esempio nell'intervista pubblicata sul numero monografico della rivista della società psicanalitica italiana intitolato a «L'immaginario sociale»: ZAGREBELSKY, *Il riccio o la volpe? Questioni aperte sulla democrazia* [2005], o nella scelta di testi (soprattutto Brecht e Orwell) in appendice al suo *Imparare democrazia* [2007]. Ci permettiamo di ricordare che *Il riccio e la volpe* è anche il titolo di un celebre saggio del 1978 di Isaiah Berlin sul ruolo degli intellettuali.

<sup>40</sup> Nei suoi lavori sullo stato, Cassirer parla spesso di *immaginazione* e non di *immaginario*. Questa rilevante inversione di senso (l'immaginazione, dopo Freud, dovrebbe essere intesa infatti soltanto in quanto immaginario, di cui è appunto la funzione sottostante e retrostante, diremmo la

L'agenzia di Hoover, dunque, assomiglia un po' alla matrice, a *Matrix*. I suoi agenti, tutti vestiti allo stesso modo (e sempre uguali), assomigliano all'agente Smith della celebre trilogia dei Wachowsky.<sup>41</sup> Anche se non saranno mai i protagonisti della storia, né, ovviamente, ne saranno mai gli autori, questi agenti/attori sono coinvolti ad ogni livello: cambiano la scena, influiscono sui tempi, alterano il tempo, diffondono notizie false e suggeriscono un'interpretazione anziché un'altra,

---

funzione biologica o naturalistica) viene spesso stranamente glissata. Ad esempio Avital Ronell, nel suo lavoro sulla *Stupidity*, pur citando espressamente Cassirer e, anzi, rifacendosi proprio a Cassirer per aprire il tema del potere cretino, si lascia sfuggire l'inversione sull'immaginazione, lasciando dunque intendere (il che è, appunto, una semplificazione incomprensibile scientificamente e filosoficamente, per quanto spesso vera) che il potere sia stupido in quanto ricco di elementi fantasmagorici e fantasmatici. Il potere, cioè, spingendo un poco più avanti la suggestione dell'allieva-amica di Derrida, sarebbe cretino come un bambino o come un nevrotico, per non dire come un paranoico o come uno schizofrenico! Si veda RONELL, *Stupidity* [2001: 228]. Il riferimento principale è, ovviamente, a CASSIRER, *The myth of State* [1946, 2007]. La giustificazione per l'avversione al *potere* (cioè che il potere è stupido) è peggiore del *male* che il potere incarna (cioè che il potere è malvagio). Si usa, cioè, un tipico argomento *del potere* (cioè che gli stupidi, o i paranoici, o gli schizofrenici, che probabilmente non sono mai esistiti se non come prodotto-progetto della psichiatria occidentale, vanno combattuti e scacciati) per giustificare la lotta al potere!

<sup>41</sup> Il primo agente a cui Hoover detta le memorie si chiama proprio Smith! Anche il secondo (ne cambierà sei, durante il film) si chiama Smith.

presentano un'approssimazione della verità, costruiscono i dialoghi in maniera strumentale, deformano le parole, etc. In una formula paradigmatica, potremmo dire che questi agenti/attori sono l'*opinione pubblica*.<sup>42</sup> Per mezzo della polizia, attraverso la polizia, la nazione viene identificata con l'opinione pubblica (a volte, semplicemente, con *il pubblico*).

### **Trasformazioni del potere: fase kelseniana**

Nel suo film tanto raffinato, Eastwood schematizza le fasi della trasformazione del potere legittimo, introducendo *flashbacks* non cronologici (eppure non «quantistici» né «stocastici», che pure sono diventati comuni e funzionali nel *biopic* politico).<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> È forse un caso che l'agente Smith di *Matrix* legga spesso il giornale?

<sup>43</sup> Si veda, come esempio recente, il brutto film di Phyllida Lloyd dedicato alla Thatcher (*The iron lady*, GB/Fra, 2011). Sull'uso non cronologico dei *flashbacks*, una prima tematizzazione nel cinema di Eastwood è in *Bird* (Usa, 1988), dedicato, in entrambi i sensi, a Charlie Parker. Si tratta di un *biopic* che, secondo l'interpretazione dominante, presenta, senza alcuna linea cronologica, alcuni degli eventi che caratterizzarono la vita del grande sassofonista inventore del *Bop*. Al contrario, noi riteniamo che il film abbia una struttura un po' più complessa di quanto si pensi comunemente, basata intanto su *flashbacks* concentrici, e impreziosita da importanti elementi tematici che Eastwood riprende da suoi film precedenti, e che introdurrà in suoi film successivi: ad esempio il cavallo bianco ripreso da *Pale rider* (Usa, 1985), o la morte che arriva improvvisamente proprio quando il protagonista è

In primo luogo, Eastwood ci introduce, correttamente, nella fase kelseniana del potere, cioè nelle vicende di centralizzazione della forza e della violenza nelle mani dello stato.<sup>44</sup> In questa fase, la polizia è il braccio armato dello stato, e i suoi interessi coincidono con quelli dello stato. Potremmo dire che *stato* e *nazione* coincidono funzionalmente. I nemici dello stato sono anche nemici della società. E la lotta della polizia, allora, si concentra sulla cattura dei *nemici pubblici*.

Da questo punto di vista, il confronto obbligato è con lo struggente film di Michael Mann in cui il nemico pubblico John Dillinger (che nel film di Eastwood è meravigliosamente identificato con un cavallo bianco) è presentato come un Cristo perseguitato. Anche Cristo, infatti, sembra dire Mann, era un nemico pubblico, condannato a morte in esito ad un meccanismo decisionale democratico e ad un giudizio pubblico (cioè discusso e reso in pubblico).<sup>45</sup> Nella metafora di Eastwood il tema si presenta insolito e raffinato, e i riferimenti sono più complessi. Se nel film, bello e sottovalutato, di Michael Mann,

---

finalmente soddisfatto, come in *Honkytonk man* (Usa, 1982). Questi elementi hanno una grande importanza anche in *J. Edgar*.

<sup>44</sup> Una discussione della «fase kelseniana» è in MAGLIACANE, *Les deux Résistances* [2013].

<sup>45</sup> Sulla condanna di Cristo come effetto di un giudizio democratico, si veda il bel libro di un giudice costituzionale italiano, che è anche il suo libro migliore: ZAGREBELSKY, *Il «crucifige» e la democrazia* [1995].

Dilinger è vestito di bianco e viene tradito dai suoi compagni (peraltro proprio all'uscita del cinema, in un'interessante sovrapposizione di dimensioni immaginarie e immaginative), nel capolavoro di Eastwood, invece, in cui Hoover detta le sue memorie a un giovane assistente (dall'identità sempre mutevole), Dilinger appartiene addirittura ad una differente specie animale, e non è più un essere umano: è un cavallo bianco che passa per strada proprio mentre il giovane Hoover sta effettuando il suo primo arresto sul campo. Il vero nemico della società, sembra dire, suggerire, lo Hoover di Eastwood, è *l'altro*.

È inutile tornare sui vari *blob* e *ultracorpi* che invadono la società nordamericana a partire dalle case isolate, dalle campagne abbandonate, dai bordi delle autostrade, o che scendono dalle colline verso i piccoli centri urbani della sterminata *provincia*.

La guerra fredda ha dato all'immaginario dell'*altro* ben più di un semplice riferimento politico e militare. Tanto più che non può dirsi che le *immagini* provenienti dall'Urss avessero un particolare *appeal* per il pubblico occidentale! Né l'*altro* sovietico (socialista, comunista, anarchico, ribelle, rivoluzionario, eversore, terrorista, ecc.) poteva avere lo statuto originario del *black people*, del *native american*, o della *working class* delle metropoli. Al contrario, potremmo quasi dire che proprio gli afroamericani, i nativi, il proletariato urbano, prendevano di volta in volta la qualifica di *socialista* (anche, magari, avendo poco a che fare con l'ideologia o con il partito ufficiale).

Insomma, la semplice esistenza dell'Unione sovietica legittimava l'attribuzione dell'obiettivo *socialista* al cittadino nordamericano che, pur condividendo in gran parte lo stesso immaginario del resto della popolazione, se ne discostava per provenienza o appartenenza etnica e culturale. È possibile condividere lo stesso immaginario e, *contestualmente*, distaccarsene *anche*?

Bene, è proprio questo l'*altro*. Non il *grande altro* lacaniano (interamente o principalmente simbolico), né il solo Immaginario lacaniano (che circonda il Simbolico minandone il dominio sull'inconscio). Distaccandoci interamente dalle interpretazioni post-lacaniane (Badieu e Žižek soprattutto, ma anche Cassin e Kacem), e tentando di riprendere una lezione «minore» del Lacan degli *Scritti* (ad esempio *L'Étourdit*), diremo che l'*altro* è il *Reale*.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Questa è una differenza di grande importanza rispetto ad alcuni lacaniani italiani, quali ad esempio Recalcati, che concentrano invece l'*altro* nel *Simbolico* (quando non, addirittura, nella... realtà). Si veda, di recente, RECALCATI, *Lacan* [2013].

Una delle cause di questa confusione risiede anche nella mancata differenziazione, in Recalcati (probabilmente per le cattive traduzioni italiane di Lacan), tra *parole* e *langage*. Al contrario di quello che sostiene erroneamente Recalcati, infatti, non potrebbe in alcun caso esistere in Lacan una «legge della parola» (il padre) o una «parola della legge» (il nome del padre): parola (meglio: *parole*, in francese) e legge sono infatti inconciliabili e inassimilabili. Sono invece coestensivi in Lacan *legge* e *linguaggio*. Dal *langage*, poi, nasce e si organizza il *discours*: avremo dunque il *discorso* dell'isterico (in effetti è sempre *isterica*), quello dell'analista, quello del padrone, e quello dell'università.

---

Al *discorso* (della legge, del padrone, del maestro, ecc.) e al *linguaggio* (del Grande Altro, cioè la voce, e non la parola, del padre, del maestro, dell'università, dell'istituzione, del padrone, ecc.) si contrappone la *parola* (del piccolo altro, dell'oggetto *a*, della *causa* del desiderio, dell'*immaginario*, fragile e sempre suscettibile di essere *sussunto* nel *Simbolico* del potere e delle istituzioni, o nel *Reale* del padre, del padrone, del sintomo, dell'allucinazione, ma anche sempre suscettibile di emanciparsi, quanto meno nella *forma* del *fantasma*.

Lacan ha ovviamente sviluppato questa sua interessantissima e rivoluzionaria teoria nel corso di quasi trent'anni di *seminari*, ma, ai fini didattici, si veda la triade dei corsi 1969-1972: LACAN, *Lé Séminaire. Livre XVII. L'envers de la psychanalyse* [(1969-1970) 1991], *Le Séminaire. Livre XVIII. D'un discours qui ne serait pas du semblant* [(1971) 2007], e *Le Séminaire. Livre XVIII. ...ou pire* [(1971-1972) 2011], tutti editi da Seuil (Parigi) sul testo stabilito unicamente da Jacques-Alain Miller. Come si vede, la data della pubblicazione (pubblicazione peraltro controversa, anche per questioni giudiziarie), a volte successiva di 35-40 anni, ha consentito che si creasse nel frattempo una *vulgata* (come, in Italia, quella di Recalcati) che non aveva in realtà molto a che fare con il pensiero marxista di Lacan, e con la sua articolazione complessa tra i domini del Reale, del Simbolico e dell'Immaginario (risolta da noi nei termini quasi esclusivi della necessità di simbolizzare, magari durante la «cura» analitica, e attribuendo la psicogenesi delle nevrosi e della paranoia al solo «scacco» della simbolizzazione).

La *vulgata* di Žižek, della fine degli anni '90, ha invece inaugurato il nuovo millennio con un Lacan totalmente «milleriano» (il filosofo sloveno ha conseguito il dottorato in psicanalisi proprio sotto la guida del genero di Lacan), politicizzato sì, ma molto *new left*, e decisamente post-maoista, in cui la contraddizione di classe è unicamente economica, e il Reale tende dunque a ricoprire l'intero dominio della realtà, affidando al Simbolico il divino e il *nome-del-padre* (e togliendoli al Reale, a cui invece viene relegato in solitario dominio il *padrone*), e lasciando all'Immaginario il solo spazio



Per semplificare, potremmo dire che il *Reale* è la quota di immaginario derivante da uno specifico umano *individuale*. Lo specifico umano individuale condiziona, ovviamente, in quanto *reale*, anche il sistema simbolico (come nel caso di quelle persone che, in maniera inaccettabile, Žižek chiama ancora «psicotici»), e tuttavia bisogna ammettere che, storicamente, il simbolico non esiste più in quanto sistema psicologico autonomo. Il simbolico esiste ormai in gran parte soltanto nell'immaginario, nel quale si è come disciolto.

La scomparsa progressiva del Simbolico, produce l'accentramento delle pratiche linguistiche (codificate normativamente, ma, in realtà, come semplici comandi o ordini, messaggi unidirezionali irreversibili) in un'istituzione suprema che, anch'essa, segue le sorti del simbolico, disfacendosi dunque progressivamente nell'immaginario. L'inflazione del linguaggio normativo statale (in passato era quello normativo religioso) determina il *fatto* che il potere statale si adatti, quasi ricadendo, alle e sulle pratiche della vita che si (di)spiegano senza tenerne conto alcuno.

---

del delirio, dell'allucinazione, e del fantasma dell'oppresso (cioè la cultura popolare).

Il vantaggio della *vulgata* di Žižek nei confronti di quella italiana di Recalcati (entrambe sono peraltro molto redditizie per i «divulgatori») è che perlomeno considera in anticipo le ultime pubblicazioni dei seminari, fondamentali, del 1969-1972, e dunque, ad esempio, ri-colloca (pu sempre in chiave *new left* e post-maoista, dunque senza rivoluzione possibile, se non nel delirio!) i grandi temi del rapporto sessuale e della sessualità femminile.

Lo *Stufenbau* kelseniano, questo immenso edificio interpretativo che restituisce al diritto il ruolo principale in ogni attività ermeneutica, e che (come l'universo chiuso di Einstein e, soprattutto, *da* Einstein) raccoglie la storia e la vita del pianeta in una sorta di isomorfismo o almeno di isotropismo normativo secondo il quale *tutto può essere norma...* questa strepitosa invenzione scientifica del Novecento, insomma, che finalmente riporta il diritto al metodo, si scioglie e si dissolve se soltanto si cambi il verso dell'interpretazione! Dalla Costituzione alla sentenza, il diritto esiste. Dalla sentenza alla *Grundnorm*, il diritto non esiste. Al diritto si sostituisce il *fatto*, la pratica, l'azione: la *polizia*.

Accerchiato e conquistato dall'immaginario, il simbolico normativo riemerge come altro *linguaggio dimenticato*, quello dell'autorità: mito, più che *logos*. Incapace di e(k, x)sistere. E il conflitto tra Antigone e Creonte, ancora loro, si gioca su *due* linguaggi incomunicanti e non comunicanti (se non nella morte, in un ennesimo scambio *simbolico*). Il primo è un'eco di un passato mitico pre-divino (dunque pre-normativo-religioso) che, più correttamente, sul piano scientifico, sarebbe una delle *voci bicamerali* ipotizzate e analizzate da Julian Jaynes.<sup>47</sup> Il secondo

---

<sup>47</sup> La «voce bicamerale» si forma, secondo lo psicologo di Princeton, nella trasmissione delle informazioni tra un emisfero e l'altro del cervello (assunto, dunque, in un paradigma bicamerale). Julian Jaynes rintraccia l'emersione della coscienza, cioè del pensiero linguistico, nel «crollo» della «mente bicamerale». Gli dei erano l'eco delle voci bicamerali. Si veda il fondamentale, mai abbastanza valorizzato (forse perché

---

abbondante, bisogna dirlo, di incongruenze temporali), lavoro di JAYNES, *Il crollo della mente bicamerale* [1990]. Abbiamo analizzato un'ipotesi «evoluzionistica» della mente bicamerale, in cui l'emisfero perduto del cervello corrisponde alla fase pre-sapiens dell'animale umano, in RUBINO, *Innerische tierische...* [2008]. Un'interessante versione del paradigma teologico-vocale di Jaynes è offerta da i saggi raccolti in HILLMAN, *La vana fuga degli dei* [1991]. Nel settore delle neuroscienze, il paradigma bicamerale è stato ripreso proficuamente da Michael Gazzaniga sia nei primi studi sulla commisurazione degli anni '60 (di cui una sintesi divulgativa è, ad esempio, in GAZZANIGA – LEDOUX, *The integrated mind* [1978] e nel più recente GAZZANIGA, *Human* [2008] tradotto anche in italiano). Riteniamo che, diversamente dai lavori divulgativi, gli articoli scientifici come GAZZANIGA, *One brain, two minds* [1972] oppure GAZZANIGA – BOGEN – SPERRY, *Some functional effects of sectioning the cerebral commissures in man* [1962] rivelino l'applicazione del paradigma bicamerale in maniera più efficace di quanto non faccia l'ipotesi, ad esempio, della «mente integrata» proposta con LeDoux nel 1978. Anche per Antonio Damasio, senza dubbio il più noto studioso di neuroscienze al mondo, la «bicameralità perduta» è soltanto una delle caratteristiche di un cervello integrato. Nel più recente DAMASIO, *Self comes to mind* [2011] l'epistemologo di La Jolla sembra riprendere in maniera più decisa il paradigma originario di Jaynes, e considerare che uno degli emisferi è perduto, e riappare come *altro* (il titolo della traduzione francese è, didatticamente, *l'autre soi-même*). Di recente, in italiano, con risultati che spesso non condividiamo, BARILE, *Pensare Damasio* [2013].

Su un piano espositivo e ugualmente divulgativo, il noto neurologo londinese-newyorkese Oliver Sacks ha ripreso in maniera originale il paradigma dell'emisfero cerebrale sprofondato, oltre che (programmaticamente) nell'esordio «commerciale» con SACKS, *Migraine* [1970], in uno dei suoi lavori più interessanti e sottovalutati (non sul piano delle vendite, comunque!): SACKS, *Musicophilia* [2007], in cui la musica, al di là della sua origine degenerativa o traumatica,

è il linguaggio normativo, del potere sovrano, inefficace e impotente.

### **Trasformazioni del potere: fase benjaminiana**

Ed eccoci, dunque, alla seconda trasformazione del potere analizzata in *J. Edgar*. Se la prima si riferiva alla fase «kelseniana» (accentramento della forza legittima nelle istituzioni statali), la seconda è la fase «benjaminiana».<sup>48</sup>

---

sembra provenire spesso dall'emisfero cerebrale «inattivo» come formazione autonoma e indipendente dall'emisfero «attivo» (che compie, dunque, soltanto una sorta di traduzione o, meglio, di riduzione delle frequenze per rendere la musica stessa «ascoltabile» come musica). L'incontro con la psicanalisi si verifica dunque proprio per questo carattere «originario» che potrebbe coincidere con quello «inconscio». Si veda ad esempio il noto testo di POMMIER, *Comment les neurosciences démontrent la psychanalyse* [2004] (in effetti la questione è già chiaramente posta da Lacan nel *Seminario II* sul *Moi*, di cui Gérard Pommier era attivo partecipante).

Un paradigma, differente, quello delle *reti* (o, meglio, della complessità), è stato applicato alla musica da LEVITIN, *This is your brain on music* [2013].

Dopo il celebre *Gödel, Escher, Bach* del 1979, Douglas Hofstadter ha modificato il suo paradigma, forse soltanto un modello, interessante della coscienza ad anelli, a *loops*, nel più recente HOFSTADTER, *Anelli dell'io* [2010, con premessa e revisione in italiano dell'autore]. Torneremo, infine, su un'altra ipotesi di Gazzaniga e sull'idea della coscienza come fenomeno emergente proposta e sviluppata da Daniel Dennett.

<sup>48</sup> Walter Benjamin fu il primo, nel 900, a denunciare la sovrapposizione tra forza e violenza, non soltanto nel meraviglioso saggio inedito intitolato alla critica della forza

In questa fase, l'accentramento (legittimo) della forza produce l'uso (illegittimo) della violenza da parte dello stato.

La polizia, nei termini di Benjamin, è un'ignominia.<sup>49</sup> E lo è più nelle democrazie che nelle dittature, ovviamente. Le conferenze di Derrida sulla *Force de loi*, poi, e la ripresa di Agamben (che quasi offre una parafrasi del *Trauerspiels* in *Homo sacer: stato di eccezione*) dei temi di Benjamin, riducono la

---

(BENJAMIN, *Zur Kritik der Gewalt*, [1921, 1966]), ma anche nella prima parte del suo scritto più importante dedicato all'analisi critica del potere, in opposizione alle categorie e alle ipotesi metafisiche di Carl Schmitt, e intitolato semplicemente al dramma barocco tedesco (BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928, 1966]). Su quest'ultimo, si veda la celebre, ma fuorviante, introduzione di George Steiner all'edizione inglese di BENJAMIN, *The origin of German tragic drama* [2003].

<sup>49</sup> «The police, as Benjamin says, are a primary means by which an established state maintains the law, but police violence, a ubiquitous spectral presence in *civilized states*, is often or perhaps even always outside the law, and so in a sens is law-establishing». Così HILLIS MILLER, *Fate (Schicksal) in Walter Benjamin's Zur Kritik der Gewalt* [2004, 233], che analizza criticamente le conclusioni che Jacques Derrida propone proprio a partire dalla critica benjaminiana: «it remains clear enough that an end is what we employ means to reach, and those means are to be defined as the way to a predetermined end. That distinction remains more or less solid in Benjamin's essays Law-preserving violence is used to keep in force a law that has been previously established by a lawmaking violence that took the form of a decision or decree, a speech act breaking with all previous law, making new law and based on... well, based on what? On nothing? On itself in an act of self-grounding? On *the mystical foundation of authority*? What could that mean, the *mystical foundation of authority*?».

complessità delle sue tesi ad un'analisi del potere che anticipa quella di Michel Foucault e, quasi, ne legittima gli ulteriori originali sviluppi (ad esempio quello del corso al Collège de France su *Les anormaux*, dove la mostruosità del potere, e quindi dei governanti, è il tipo generale e originario dell'anormalità). In effetti, anche se non è questo l'argomento di Derrida e di Agamben, Benjamin anticipa il grande tema della *stupidità* del potere, una sorta di *souvrmana incapacità*, meglio: *impotenza*, di cui poi Foucault ricostruirà la dinamica, ad esempio, in *Difendere la società*.<sup>50</sup>

Nella fase che diciamo *benjaminiana*, il potere si presenta, fenomenicamente e onticamente, non come *struttura* (l'edificio kelseniano) ma come *movimento*. L'abusata, e tuttavia mai logora, *imago* dell'*angelus* si candida ad essere la più potente metafora della Rivoluzione. Soggetto agito dal movimento del potere (in questo senso sì, noi siamo contrari ad una lettura che unifichi le metafore di Benjamin: la marionetta, il nano, l'automa, non sono l'*angelus*!), l'angelo anti-nazista può levare la sua voce, il suo canto, nel blasfemo accecamento delle

---

<sup>50</sup> Uno dei lavori migliori e più completi su questo tema è quello di MAGLIACANE, *Monstres, dieux, fantasmes, souverains* [2012]. Ai fini del nostro saggio su *J. Edgar*, rinviamo alle osservazioni che l'autrice propone nel quarto capitolo del suo bel libro, a proposito dell'interpretazione di Carmelo Bene del *Riccardo III* e sul tema, appunto benjaminiano (prima ancora che, con una maggiore ambiguità, derridiano), della *impuissance souveraine*. In altri termini, comunque decostruzionistici, come in Magliacane, analizza il tema Avitall Ronell in RONELL, *Stupidity* [2001].

spalle voltate. Oppure, come abbiamo sostenuto altrove, può trovare l'energia infinita per voltarsi: appunto, la Rivoluzione.<sup>51</sup>

Ma forse è anche tempo che si trovi l'undicesima tesi nella nona! Gli angeli si sono limitati a guardare diversamente la storia... Nella fase *benjaminiana* del potere, gli angeli *guardano* la storia, e dunque se ne distaccano. La storia è un oggetto dell'osservazione dell'angelo, e l'angelo è il soggetto di questa attività, della quale lui stesso è parte. Non è ancora il tempo di una distinzione chiara tra i sistemi soggetto-oggetto e oggetto-oggetto. Né possiamo pensare (semplificherebbero senza motivo) che il movimento sia un soggetto, al pari del soggetto che lo osserva. Il movimento, infatti, *non è la natura*, il movimento *non è il mondo*, ma è *la storia*. Correttamente, infatti, Benjamin rielabora l'Undicesima tesi di Marx su Feuerbach, e al posto della parola «mondo» («i filosofi ... osservato diversamente il mondo»), usa la parola «progresso» («il progresso ... è questa tempesta»), cioè la storia nel movimento, il movimento della storia. Quello che possiamo dire è che la *coscienza*, parola spesso usata da Benjamin nelle *Tesi di filosofia della storia*, viene dal futuro, e dunque agisce nell'Immaginario. La sua attualità nella storia si presenta unicamente nella forma immaginaria della Rivoluzione: non è forse questo il senso più autentico del movimento della *redenzione*? Questo ritorno da un futuro soltanto *immaginato*,

---

<sup>51</sup> MAGLIACANE – RUBINO, *Forme e crisi della norma-stato* [2009].

che restituisce agli animali umani la capacità perduta, inconscia (oggi, ma cosciente nel futuro), di fermare il tempo storico? Il titolo del celebre testo di Rosenzweig del 1921 «rivela» più di quanto non ammetta, o consenta, il testo: *la stella della redenzione* fonda il tempo in un dualismo irredimibile in mancanza di Rivoluzione, dal momento che la luce della stella lontana (e forse già esplosa o implosa) arriva a noi soltanto *ora*, e la stella esiste soltanto *ora*, come se splendesse *ora*. Non era ovviamente questa la linea di Rosenzweig (il testo è precedente di qualche anno alla conferma della scoperta di Hubble dell'allontanamento delle galassie), ma potremmo dire che la stella vive *per noi*.

Tornando ad Eastwood, sarebbe perfino troppo chiaro che il rivoluzionario (cioè il «signore delle sue forze: abbastanza uomo da far saltare il *continuum* della storia», nella tesi XVI di Benjamin) è quello che spara alle torri degli orologi e introduce un nuovo calendario: è il reverendo King.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Non è casuale che, tra le riflessioni più interessanti a partire dalla produzione di Eastwood, vi siano quelle di ricercatori religiosi, in particolare cristiani. Si veda, per esempio, a proposito di *Unforgiven* e di *Pale rider*, lo scambio di note tra Robert Jewett, di Heidelberg, e Sara Vaux, di Chicago in JEWETT, *The disguise of vengeance in Pale rider* [2000] nonché *The gospel of violent zeal in Clint Eastwood's Unforgiven* [1998] e in VAUX, *Unforgiven, the sentence of death and radical forgiveness* [1998].



## **Trasformazioni del potere: fase winnicottiana**

Le ultime due fasi che proponiamo all'attenzione del lettore sono davvero complesse e originali.

Intanto questa fase, che abbiamo chiamato col nome del grande psichiatra di *Playing and reality*, potrebbe essere intitolata anche ai nomi di Basaglia, Gross, o Reich. Preferiamo Winnicott sia perché le implicazioni politiche sono meno evidenti che, ad esempio, in Lacan, sia perché il *gioco* diventa, almeno in alcune tappe dell'opera clinica del grande psichiatra e psicanalista infantile di Plymouth, un *paradigma*. Questo paradigma, come forse è naturale che sia, noi lo assumiamo come un paradigma tipicamente evolutivo, una sorta di transizione da un *Self* che si pone in relazione «oggettualizzandosi» (quello del bambino, al di là delle semplificazioni dei tanti interpreti di Winnicott che attribuiscono al bambino un *potere*)<sup>53</sup> e un *I* che si sottrae alla relazione «soggettivandosi» o «assoggettandosi». Questa evoluzione è dunque, a nostro parere, un prodotto evolutivo, e la sua natura evolutiva è confermata, ad esempio, proprio dai sogni e, in generale, dalle epifanie dell'inconscio che caratterizzano, secondo la vulgata, la *psicopatologia della vita quotidiana*.

Lo slittamento di senso rispetto alle altre due fasi (quella kelseniana e quella benjaminiana) è

---

<sup>53</sup> Ipotesi che comunque considereremo.

drammaticamente chiaro e, nella fase winnicottiana, prende il nome della madre, anziché quello del padre. La polizia può ben esercitare un *care*, ed essere magari *sufficientemente buona*. L'arresto, come scrisse Nino Rubino molti anni fa proprio partendo da Winnicott, fornisce il corpo reale alle braccia della società. Il deviante, come un bambino, torna ad essere abbracciato dal potere, trovandosi favorevolmente e calorosamente posto al centro dell'interesse e interamente deresponsabilizzato. Per consentirci un gioco di parole che evoca il titolo italiano del bel film di Friedkin del 1971 che rilanciò Gene Hackman e Roy Scheider, il *braccio violento* della legge diventa, nella fase winnicottiana, l'*abbraccio violento* della legge! Non si tratta, ovviamente, di «semplice» ambivalenza della madre<sup>54</sup>, ma del prodotto di un *lavoro del negativo* (anche questo di derivazione direttamente winnicottiana)<sup>55</sup> in cui, molto chiaramente, il

---

<sup>54</sup> Un buon testo recente che ri-problematizza l'ambivalenza come caratteristica «naturale» (e, anche se l'autrice non ne trae le conseguenze, «evolutiva») della madre viene dalla psicanalista lacaniana, di Marsiglia, Michèle Benhaïm: BENHAÏM, *L'ambivalence de la mère* [2011].

<sup>55</sup> Si veda soprattutto l'aggiunta all'edizione del 1969 di WINNICOTT, *Transitional objects and transitional phenomena* [1969: 27] in cui viene rielaborato un articolo scritto peraltro circa quindici anni prima sugli oggetti transazionali. Tra i preziosi lavori clinici di Winnicott che hanno approfondito il tema del *negative*, segnaliamo il bellissimo resoconto di un'analisi giovanile femminile in WINNICOTT, *The piggie* [1971]. Sul «lavoro del negativo» si veda la «sterminata» e interessantissima (soprattutto per alcune posizioni anti-lacaniane) monografia di GREEN, *Le travail du négatif* [1993, 2011].

*transfert* si realizza in modalità anti-narcisiste – o, meglio, seguendo l'intuizione di Bion sulla *conoscenza negativa* e sulle capacità negative (specificazioni analitiche di una più generale, quasi antropologica, *negative capability*) – in modalità narcisticamente negative.<sup>56</sup> In sintesi,

the negative of him was more important than the positive of me.<sup>57</sup>

O, nell'originale di Winnicott (che così rielabora a sua volta l'affermazione «nostalgica» di una sua paziente),

the negative of him is more real than the positive of you.<sup>58</sup>

A proposito del *negative* – che ben può assumere storicamente la forma e la funzione politica dello *spazio oppositivo*, soprattutto nella versione *microstrutturale* e *micrologica* che Oskar Negt proponeva assieme a Alexander Kluge – vi sono due osservazioni da svolgere.

---

<sup>56</sup> Per un'analisi, si veda GREEN, *Le travail du négatif* [1993, 2011: 21].

<sup>57</sup> Questa è la rielaborazione di un'osservazione riportata da Winnicott nell'aggiunta del 1969 al celebre articolo sui *Transitional objects* (presentata peraltro come se fosse proveniente da Winnicott stesso in questi termini!) di André Green in parte espositiva di «Pour introduire le négatif en psychanalyse» (in GREEN, *Le travail du négatif* [1993, 2011: 15]).

<sup>58</sup> WINNICOTT, *Transitional objects and transitional phenomena* [1969, 1981: 30].

La prima è tipicamente psicanalitica: la madre è figura ancestrale del padre (proprio come il *normativo* precede il *giuridico*), e la sua *naturale* ambivalenza ha la funzione storica di fare metafora del padre. Spetta alla madre rendere metaforico il padre, sia che si consideri questa funzione come riduttiva di un compito generale universale attribuito alle madri concrete della storia e della vita, sia che si amplii questo *desiderio* performativo a differenti sfere e livelli di *potere* sul figlio e sul padre del figlio. La madre *genera* e *forma* il figlio e il padre. Questa funzione viene limitata al campo metaforico (almeno per il padre, ma non si vede perché escludere il figlio, come fanno in accettabilmente alcuni lacaniani) e viene garantita sulla base del fondamento della naturale ambivalenza materna. Potremmo quasi sostenere che l'ambivalenza garantisce la funzione materna. Senza ambivalenza, potremmo parlare soltanto di *padre*, o del *nome del padre*, e non di *madre*.

Questa forma psicanalitica, ambivalente e metaforizzante, performativa e generativa, della madre, è indubbiamente normativa. Corrisponde al fenomeno storico della produzione normativa (nella sua forma religiosa, teologica, morale, assistenziale, prima ancora che specificamente giuridica).<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Probabilmente ha ragione Roberto Esposito nel ricordare, in apertura del suo ultimo recente lavoro, che «parliamo da almeno due millenni un lessico costitutivamente teologico-politico», e dunque «non abbiamo né schemi mentali né modelli linguistici liberi dalla sua sintassi», tanto che «tutte le categorie di volta in volta impiegate per venire a capo della relazione tra teologia e politica – come quelle di

A ben vedere, però, questa forma di produzione, che caratterizzava soprattutto alcune società o comunità pre-capitalistiche o pre-moderne (ma quest'ultima definizione è molto limitata, come per esempio in Jared Diamond<sup>60</sup>), a struttura prevalentemente matrilineare, *produce* una merce destinata a essere scambiata su scala tendenzialmente universale, fino a costituire una forma di capitale più pervasiva e performante, quella del *capitale simbolico*. La capacità metaforica delle madri, in altri termini, crea, produce, usa e scambia prodotti *del simbolico*. Il Simbolico paterno-normativo nasce dunque dal materno-metaforizzante.

La seconda osservazione è invece politica, diremmo *dialettica*. E si fonda sulla bizzarra quanto efficace descrizione quadripartita del *discorso* che, come è noto, appare già compiutamente nel *Seminario XVII* di Lacan, attorno a *l'envers de la psychanalyse* (corsi del 1969-1970) e si sviluppa fino a proporre un'analisi tendenzialmente completa del *Reale* e del *sintomo* come giunzione di *Immaginario*, *Simbolico* e *Reale* (che poi diventano *R. S. I.* nei corsi del 1974-1975 e *sinthome* in quelli del 1975-1976).

---

«disincantamento», «secolarizzazione» o «profanazione» – risultano esse stesse di origine teologico-politico, cioè tali da presupporre ciò che dovrebbero spiegare». Così ESPOSITO, *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero* [2013: 3].

<sup>60</sup> Di cui la recente traduzione: DIAMOND, *Il mondo fino a ieri* [2013], e in particolare il secondo capitolo della seconda parte (intitolato alla guerra e alla violenza): *compensation for the death of a child* (DIAMOND, *The world until yesterday* [2013: 141]).

In mezzo ci sono un *forse*<sup>61</sup>, un *peggio*<sup>62</sup> e un *ancora*<sup>63</sup>.

Se, a proposito della natura matrilineare del *negativo*, abbiamo osservato che il soggetto (qualunque sia la *chose* lacaniana di cui si tratta) si fonda in maniera *oppositiva*, dunque non collaborativa, non cooperativa, irriducibilmente conflittuale e disfunzionale al mantenimento del sistema, ora dobbiamo osservare che la dialettica dei discorsi del potere (soprattutto quello del *maître* e quello dell'autorità) ha natura bensì conflittuale ma cooperativa e progressiva. Il discorso del soggetto e quello dell'analista completano le possibilità collaborative (ciò che, peraltro, ci sbarazza anche della pretesa inconciliabilità tra Lacan e, ad esempio, Deleuze e Guattari: le macchine desideranti anti-edipiche e rizomatiche sono «soggettuali» e dialettiche, proprio come la *cosa* lacaniana).<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> LACAN, *Le Séminaire. Livre XVIII. D'un discours qui ne serait pas du semblant* [2007 (1971)].

<sup>62</sup> LACAN, *Le Séminaire. Livre XIX. ...ou pire* [2011 (1972)].

<sup>63</sup> LACAN, *Le Séminaire. Livre XX. Encore* [1975 (1973)].

<sup>64</sup> Lacan è, evidentemente, a nostro parere, più hegeliano e marxiano che kantiano. Soprattutto, a dispetto delle tante citazioni e dei tanti abbinamenti impropri, Lacan ha molto poco in comune con Heidegger. Un quadro approfondito delle questioni (con soluzioni che non sempre ci trovano d'accordo) è in JURANVILLE, *Lacan et la philosophie* [1996]. Bisogna dire che anche il Lacan di Žižek è molto hegeliano (semmai è poco... lacaniano!). Uno dei testi più controversi del filosofo sloveno a proposito di Hegel e Lacan, in cui vi è una bizzarra combinazione matriciale di Immaginario, Simbolico e Reale (che sbiadisce, ad esempio, l'unicità del Reale e lo appiattisce sul Simbolico paterno, divino, teologico, dunque riducendo il sintomo alla sola castrazione forclusiva), è tuttavia anche uno

## **Trasformazioni del potere: fase maussiana (o reichiana, o basagliana, o seconda fase benjaminiana)**

Questa fase, che è anche l'ultima che intendiamo analizzare, riprende e rilancia il tema benjaminiano dell'*angelus* e, parallelamente, quello del *messia*, ma in una maniera che ha ben poco a vedere con alcune divulgazioni semplificatorie della dialettica rivoluzionaria.<sup>65</sup>

In primo luogo, diremo, riprendendo una suggestione di due cognitivisti come Michael Gazzaniga e Daniel Dennett, che «la libertà si evolve», è cioè un prodotto evolutivo.<sup>66</sup> In altri termini, la nostra *coscienza* – che, in termini scientifici, e nonostante le evidenze propriocettive, non esiste<sup>67</sup> – è un prodotto adattativo. Il carattere

---

dei suoi migliori: ŽIŽEK, *For they know not what they do* [1991, 2008].

<sup>65</sup> Ad esempio, recentemente in italiano, quella di ŽIŽEK, *Vivere alla fine dei tempi* [2012], dove è incomprensibilmente tradotto, e l'edizione francese riporta la stessa formula, *end times* (i tempi della fine) con *la fine dei tempi!*

<sup>66</sup> Espressamente, DENNETT, *Freedom evolves* [2003].

<sup>67</sup> Dennett ha splendidamente analizzato la questione, di derivazione leibniziana, della coscienza come struttura *emergente*, in DENNETT, *Sweet dreams* [2005], oltre che, per esempio, per restare ai più recenti, in *Consciousness* [2004], *Explaining the 'magic' of consciousness* [2001], *Are we explaining consciousness yet?* [2001]. In italiano si veda

*adattativo* si esprime nella facoltà di giudizio, mentre la natura *evolutiva* si mostra nella complessità delle relazioni sociali, che modificano lo stesso carattere adattativo. In maniera lucida e originale, James Hillman ha conciliato marxismo e radicalismo, non soltanto con una personale proposta freudo-jungiana, ma anche con un'elaborazione degli *archetipi* come schemi di interpretazione del Reale che derivano sì dalla storia evolutiva umana (i sogni, ad esempio, riproducono alcuni schemi animali), e in questo tendono a mantenersi nel corso delle fasi adattative, e che tuttavia si modificano socialmente e individualmente. La mancata modificazione degli archetipi determina un blocco, non soltanto adattativo (le nevrosi, le psicosi, ecc. che Hillman analizza in maniera democratica e anti-istituzionale) ma finanche evolutivo. Nella sua analisi di questo *terrible love of war* naturale ed evolutivo,

if it is a primordial component of being, then war fathers the very structure of existence and our thinking about it: our ideas of the universe, of religion, of ethics; war determines the thought patterns of Aristotle's logic of opposites, Kant's antinomies, Darwin's natural selection, Marx's struggle of classes, and even Freud's repression of the id by the ego and superego. We think in warlike

---

DENNETT, *La mente e le menti. Verso una comprensione della coscienza* [1996, 2006].

Una variante, che tuttavia depotenzia sensibilmente la dialettica evolutiva di Dennett, rilanciando invece il dualismo razionale/irrazionale, é proposta dal premio Nobel israeliano di Princeton, Daniel Kahneman. Se ne legga in italiano il recente KAHNEMAN, *Pensieri lenti e veloci* [2011, 2015]



terms, feel ourselves at war with ourselves, and unknowingly believe predation, territorial defense, conquest, and the interminable battle of opposing forces are the ground rules of existence.<sup>68</sup>

È vero che lo straordinario testo di Hillman, debitore peraltro in più di un punto di Ferenczi e dei Balint, si sviluppa poi su una strada diversa (egualmente interessante e convincente), ma qui ci sembra che il problema sia posto chiaramente nei suoi termini fondamentali. Amiamo la guerra, e rintracciamo lo schema oppositivo sia nelle esperienze sociali, sia in quelle psicologiche individuali (che, come sappiamo, individuali non sono mai), sia soprattutto in una sorta di tendenza naturale che non è quella hobbesiana (Hillman lo spiega poco dopo) ma quella, e sembra un paradosso, freudiana!

Quello che Hillman attribuisce a Freud, noi potremmo serenamente riprenderlo dalla critica che David Bohm faceva al pensiero *duale*. È la scissione

---

<sup>68</sup> HILLMAN, *A terrible love of war* [2004: 2]. Noi che, in questo lavoro, ci riferiamo spesso al cinema di Eastwood, potremmo dire che anche l'amore di Robert verso Francesca ne *I ponti* è dichiaratamente aggressivo. Il *sacrificio*, in questo schema, si presenta come fortemente problematico, e da problematizzare, potendo porsi sia come *offerta* che rilancia lo schema fondativo-normativo della violenza (si veda la splendida analisi di Alessia J. Magliacane del corpo del duce a Piazzale Loreto, primo atto *costituzionale* e non soltanto *costitutivo* della nazione), sia come *dono* che, pur non potendo evitare la *hybris* dell'aggressore, la mette in circolazione e la sposta, la trasferisce, la differisce. Sul primo aspetto, MAGLIACANE, *Post scriptum* [in questo volume], nonché MAGLIACANE, *Appeso come un porco: il corpo di Mussolini e l'interdetto del fatto primario* [2013].

tra *soggetto* e *oggetto*, cioè tra l'io e il me, tra il *je* (lacaniano) e il *Moi* (lacaniano) che costituisce la radice ontologica di quel particolare animale che si sviluppa da circa 3 milioni di anni. Chiamiamo *evolutiva* una condizione che è invece (e non si capisce perché non dovrebbe esserlo, magari soltanto in ragione del fatto che le scimmie da cui discendiamo non parlano la lingua di oggi) *etica*, e lo era già milioni di anni fa. Sicuramente lo era circa 200mila anni fa (quando, invece, le scimmie optarono per una strategia cooperativa, estraendo collaborativamente il ferro dalle rocce in alcune grotte sudafricane, dopo una terribile glaciazione). E lo era quando i *sapiens* sterminarono gli animali di cui cominciavano a cibarsi, e le altre popolazioni umane concorrenti.

Se applichiamo lo schema etico soltanto agli individui e ai gruppi che dominano il pianeta e gli ecosistemi urbani da qualche centinaio di anni (con indebite estensioni analogiche, in entrambi i sensi della freccia del tempo, dal passato ad oggi e da oggi al passato, per i tempi leggermente più antichi), la parte più importante, rilevante e interessante della nostra storia evolutiva ed adattativa ci sfugge interamente, o magari si presenta alla nostra ricerca nella forma ridicola ed inadeguata del mito.

In fondo, la tragedia edipica si fonda miticamente e antropologicamente nella condotta dei cavalli dell'orda che uccisero e mangiarono il padre, per finire – almeno in una parte del mondo occidentale – nel «mistero» eucaristico. Ma un altro mito, *eticamente* scartato, e confinato all'etologia, sostiene che i *bonobo* non sono competitivi come gli *chi-pan-*

*tse*, forse non sono neanche familisti amorali, e ne fornisce alcune prove.<sup>69</sup>

Non è quindi l'aggressività a contare come prodotto *evolutivo* nell'analisi della violenza e delle sue forme (inclusa, naturalmente, quella giuridica e istituzionale), ma lo scarto tra la prospettiva *oppositiva*, quella *dialettica*, e quella *rivoluzionaria*. Non possiamo, e non intendiamo, analizzare qui lo scarto tra l'ipotesi, ad esempio, di un Marx kantiano, fortemente «oppositivo» – che Althusser e, in Italia, Colletti e, prima, Della Volpe, supponevano – e un

---

<sup>69</sup> Martha C. Nussbaum ha proficuamente ripreso l'esempio dei *bonobos* in NUSSBAUM, *Upheavals of thought* [2001], tradotto e introdotto in italiano semplicemente e senza «ascese» come *L'intelligenza delle emozioni* [2004: es. 43, 117, 165, 359, 825]. L'economista marxista Joan Robinson si soffermava sui *bonobos*, citando tuttavia, contraddittoriamente, anche gli studi etologici di Lorenz, già negli anni '60: ROBINSON, *Libertà e necessità* [1970]. In effetti, se l'analisi della Robinson, per quanto breve e didattica, problematizza proprio il problema evolutivo, sorprende che una filosofa così ricca e stimolante come la Nussbaum non consideri la questione etica in chiave evolutiva: non consideri, cioè, la possibilità scientifica (di cui sarebbero testimonianza i miti e le voci bicamerale, studiate queste ultime da Julian Jaynes) che l'etica si sia evoluta, e che si sia evoluta *anche negli animali*! La filosofa di Chicago ritorna sul tema nella terza parte di NUSSBAUM, *Frontiers of justice* [2007] dedicata agli animali, mantenendo la sua ipotesi «statica» (peraltro con apprezzabili suggerimenti in favore della protezione degli animali e della loro considerazione come *soggetti*, e dunque anche problematizzando la loro aggressività colpevole e da reprimere quando sia intenzionalmente violenta). Più correttamente, anche se sempre in un'ottica «statica», considera gli animali e gli uomini, apertamente e storicamente, come schiavi del capitale, Donna Haraway.

Marx dialettico, emancipatorio, che accomuna, non soltanto la tradizione marxista hegeliana europea e, di derivazione, nordamericana (fino a Judith Butler), ma anche la aristotelo-marxista Martha Nussbaum e il marxista-emancipatorio Stanley Cavell, per non parlare del marxista-laciano Slavoj Žižek.

E potremmo aggiungere che non possiamo e non intendiamo qui analizzare ma soltanto introdurre, la questione dell'articolazione conflittuale tra la prospettiva *collettiva* e quella *individuale* che, forse, ai tempi ancestrali in cui gli animali umani si organizzavano secondo i principi di *protezione* e di *difesa* (ma, perché no, anche di *tenerezza* e di *cura*) non generava ancora tendenze competitive, concorrenziali, privative o marginalizzanti.

E non possiamo che accennare alla proposta che la prospettiva *rivoluzionaria*, al contrario di quella *oppositiva* e di quella *dialettica*, si articoli in un doppio livello di appartenenza e non-appartenenza che si delinea sul piano *generazionale*, nella sfera *psicologica* e *complessuale*, nel dominio della *rivendicazione sessuale* (e non soltanto di genere), sul terreno della *conquista dello spazio vitale*, nell'apertura all'*inconscio collettivo*, con l'introduzione di *relazioni interspecifiche*, tramite l'impiego di *tecniche extralinguistiche*, in vista della *soppressione dei miti fondativi* (comunque violenti, familisti, paternalisti, fatalisti, per quanto affascinanti possano essere).

La prospettiva *rivoluzionaria* contempla, forse, un soggetto lacanianamente «rivoltato come un guanto», strutturalmente non analizzabile con i nostri mezzi di psicanalisi «borghese», e

funzionalmente, politicamente, *estraneo*: un *alieno*, più che un *altro*. Senza lingua, più che comunicante in un idioma straniero.<sup>70</sup>

Finiamo dunque per annotare semplicemente che, se ancora oggi, in Italia, quanto di più vicino alla Rivoluzione, dopo la *resistenza tradita* e sulla sua linea, cioè il sequestro Moro, rimane – al di là delle contingenze «familiste» democristiane che trovavano conveniente oggettivamente la morte del presidente, e al di là dello schema psicanalitico classico che ci porta a ipotizzare l'urgenza, molto mediata invero, di sopprimere il padre – per gran parte incomprensibile, e nel suo schema formale e nelle sue finalità politiche, è perché la conflittualità oppositiva «d'annientamento» e l'articolazione conflittuale dialettica «di progresso» non sono sufficienti a

---

<sup>70</sup> E forse, come uno dei tanti *alieni* che l'immaginario cinematografico ci ha affidati, il rivoluzionario viene soprattutto *per salvarci*. Nella parabola di *Un mondo perfetto*, Eastwood parla di un uomo, uno straniero (non parla con accento texano, e vuole andare in Alaska dal padre), che evade dal carcere texano in cui era rinchiuso (non sappiamo perché, anche se è vestito e pettinato e truccato come Lee Harvey Oswald), e vorrebbe portare con sé un ragazzino rapito, *sequestrato*, che vuole sottrarre alla famiglia testimone di Geova. Il ragazzino, che finisce per amarlo, o forse lo ama già dal primo momento, lo ucciderà. Il ferimento a morte avviene proprio mentre lo straniero sta tentando di salvare un altro bambino da un altro padre violento. (Detto incidentalmente, i due bambini potrebbero anche riconoscersi, a questo punto, come fratelli, e dunque fare scattare la pulsione parricida, sia nello straniero-fratellomaggiore sia in uno di loro, come poi effettivamente avviene).

spiegare la fase di sviluppo dei rapporti di violenza nella nostra epoca.

Testiamo, allora, del sequestro Moro e del *sacrificio* che lo accompagna, un'altra versione, che contenga lo schema classico, rivoluzionario e psicanalitico, ma che lo rilanci verso un'interpretazione che anch'essa, come la rivoluzione, venga dal futuro, da una *estraneità* incomunicabile e ineffabile.

Lo schema «classico» della rivoluzione – quello, per capirci, spartachista e giacobino – viene rispettato dalle Brigate Rosse quasi in ogni punto. Finanche il celebre gerundio rivolto ad una sentenza che si stia «soltanto» *eseguendo*, nel comunicato n. 9, sicuramente il più importante, riprende il desiderio giacobino del controllo sul tempo, sospeso o dilatato e contratto qui in maniera davvero elementare, basica, quasi intuitiva, «agostiniana». Mario Moretti, poi, ci offre l'*imago* più completa dello schema rivoluzionario brigatista, quello di un'organizzazione col corpo che corre in avanti e con la testa rivolta invece all'indietro. Il corpo rivoluzionario brigatista è una potente (e incredibilmente sottovalutata) immagine speculare a quella, messianica, più che celebre (o ormai analizzata fino al logorio dell'immagine stessa), dell'*angelus* di Benjamin, che è sospinto dal vento del progresso (di cui vede le macerie) con le spalle al futuro.

Abbiamo sempre sostenuto, parallelamente a Moretti, che lo sforzo rivoluzionario più grande (e dunque *rivoluzionario* anche alla lettera, anche nello schema formale) fosse quello di *rivolgere l'angelus* (che è altra cosa dall'angelo, naturalmente) al futuro.

La rivoluzione, in altri termini, non può che venire dal futuro.

In questo schema rivoluzionario – normativo nel solo senso in cui possa esserlo una rivoluzione: l'atto fondativo della rinuncia al potere – inseriamo ora il nostro schema del sacrificio. Non è dunque il riconoscersi come *fratelli* («compagni», ma non è la stessa cosa, almeno non qui) a fare scattare la pulsione parricida, e non è la *simpatia* paterna di Moro ad attivare l'immaginario edipico: questo è ancora lo schema «classico», l'altra parte del modello giacobino (come Sade aveva ben intuito incoraggiando beffardamente i francesi a fare ancora un *piccolo sforzo!*). Poniamo, invece, che sia il prigioniero a richiederlo: che sia cioè il prigioniero<sup>71</sup> a chiedere *o* di sostituire (col suo corpo) la morte con la violenza (ed è lo schema rivoluzionario con *sacrificio di sé*, o almeno *della propria vita*), *o* di sostituire (col suo corpo) la violenza con la morte (ed è lo schema controrivoluzionario, castrante ed edipico).

*Mal consigliati*, dice Moretti ad Eleonora Moro, riportando l'opinione del prigioniero. Vorrebbe non dovere ucciderlo, perché ha intuito (al contrario di Piperno e dei «trattativisti», ma oggettivamente sulla stessa linea) che Moro morto è il *sacrificio* tutto

---

<sup>71</sup> Non si dimentichi che, per noi, tanto Moro quanto Braghetti, Gallinari, Maccari e Moretti erano prigionieri a Roma, Via Montalcini n. 8, almeno fino al 30 aprile del 1978, data della telefonata di Mario Moretti ad Eleonora Moro (che dimostra, a nostro parere, che anche quest'ultima, forse volontariamente come il marito, era prigioniera nella stesso, forse altra da quella ufficiale, «covo»).

cattolico e castrante di un padre per i figli («Cossiga è come un figlio per me», «io e Andreotti siamo come figli per papa Montini», «perdonali perché non sanno quello che fanno», farà dire a Moro prigioniero l'iconografia patristica nei tanti libri e pochi film dedicati all'atto fondativo della seconda repubblica, occorso molto prima di Berlusconi al governo). E dare la colpa alla DC, nelle lettere e nelle pagine di memoriale ritrovati, è soltanto – Moretti deve averlo compreso perfettamente – un tentativo di ridurre l'importanza delle BR a quella di comprimari dei figli, cioè di quei democristiani per i quali già in vita Moro si era sacrificato e aveva sottratto tempo alla famiglia e allo studio.<sup>72</sup>

Che fare, allora? Adempiere, *eseguendo* la sentenza, il castrante suicidio (parola che ricorre anche nel falso comunicato n. 7) sacrificale in favore dei figli democristiani e di quel mostro statale che continua, unico protagonista divino e teologico da secoli ormai, a *mangiare* carne umana (ed è l'unico motivo, quello canibalico, omofagico, per cui lo si antropomorfizza)? O restituire il padre ai figli, rendendo *simbolicamente* inutile il sacrificio di altri *figli* dello stato (poliziotti, carabinieri, giudici, agenti di scorta, ecc.: i lavoratori *utili* al capitale) e rendendo soprattutto inutile il sacrificio dei corpi della rivoluzione, reclusi anch'essi e clandestini ai loro stessi padri, figli e fratelli?

---

<sup>72</sup> Addirittura a Zaccagnini, allora segretario, e spesso anche alla DC collettivamente, Moro scriverà di essere stato rapito *al posto loro* (anzi, più chiaramente: che avrebbero dovuto esserci loro *al posto suo*).



La «storia italiana» del libro-intervista di Carla Mosca e Rossana Rossanda a Mario Moretti, recentemente ripubblicato, non è quella «all'italiana», fatta di intrighi, doppiezza e cinismo, a cui allude lo storico Miguel Gotor in conclusione del suo (bel) libro dedicato alle lettere di Moro, vanificando peraltro con la superficiale allusione il serio lavoro filologico e storico-politico dell'intero suo volume dedicato al controverso epistolario del prigioniero, del 2008.<sup>73</sup>

La storia italiana, *una storia italiana*, è invece quella che non c'è stata, di una rivoluzione possibile, armata *ma non militarista*, libertaria ed emancipatoria *ma non soltanto di movimento*, e soprattutto radicalmente e irriducibilmente anti-autoritaria e autenticamente sociale e socialista. Condotta come era inevitabile col corpo drammaticamente e *testardamente* proteso in avanti, troppo in anticipo sul tempo, a volte goffamente, come con la *smania*, la *fretta* di arrivare, e la testa invece (irrimediabilmente, consapevolmente, lucidamente, consapevolmente) all'indietro.

A questo punta la sofferta scelta in nome del *popolo*, dunque *comunista* (ed è tra le poche che abbiano segnato la storia d'Italia nel dopoguerra, ma che, ad esempio nel passato europeo più recente, aveva proposto la primavera di Praga) che, per logica, e *contro la storia*, attribuiamo a Moretti. Quella di restituire il *corpo* di Moro per l'offerta sacrificale

---

<sup>73</sup> Ci riferiamo al lungo e denso saggio di GOTOR, *La possibilità dell'uso del discorso nel cuore del terrore* in appendice al volume da lui stesso curato di MORO, *Lettere dalla prigionia* [2008, 2009].

della Repubblica, e di trattenerne à *jamais* (con meravigliosa formula francese intraducibile in italiano) le *carte*.

### **Parte terza: cavalieri dell'orda primordiale**

**Ani Di Franco, *Self-evident***  
**Charles Mingus, *Music for «Todo modo»***  
**Joni Mitchell, *Both sides now***  
**Rage against the machine, *People of the sun***  
**Paul Simon, *Questions for the angels***

### **Hoover padre o fratello maggiore?**

Se è vero, come ricorda la psicanalista francese Christiane Oliver, che

la Révolution fut un acte plus parricide que régicide<sup>74</sup>

è anche vero che ogni regicidio è anche un parricidio, almeno se la prospettiva rivoluzionaria (da qualunque cultura politica sia accompagnata) è quella di una rottura nella storia. I padri che verranno dopo la rivoluzione non potranno essere come i padri di prima: la rivoluzione è, in un certo senso, orfana, come nel paradigma dell'orda primitiva di *Totem e tabù* che, secondo la meta-storia

---

<sup>74</sup> OLIVER, *Les fils d'Oreste* [1994: 42].

proposta da Freud, instaura la civiltà (forse dovremmo dire: la modernità?).

In effetti, la prima parte del mito fondatore freudiano – quella in cui l'orda di cavalli uccide il patriarca – non presenta soltanto la dinamica antropologica della civiltà moderna ai suoi albori, ma anche una contestuale dinamica di castrazione, edipica ed anti-incestuosa. Ed è, più correttamente, proprio questa seconda dinamica (quella edipica), cioè quella subordinata alla prima (il parricidio), ad introdurre la civiltà: una civiltà che, *naturalmente* dunque, è fortemente *disagiata* (cioè *perturbata*, complessata, anti-pulsionale, anti-emotiva, repressiva, ecc. oltre che, *naturalmente*, patriarcale e intimamente teocratica).

Questa prima dinamica fondatrice è, almeno in questo saggio, meno importante della seconda dinamica, che coincide con la seconda parte del mito del parricidio così come lo presentava Freud.

La seconda parte del mito fondatore freudiano è quella che, infatti, presenta l'uscita dalla storia e l'entrata nella psicanalisi. L'Edipo, o la proibizione dell'incesto, o la castrazione, non sono formazioni soltanto storiche, rilevanti sociologicamente e per la psicologia delle masse, ma sono formazioni storiche e sociologiche che *solo la psicanalisi* riesce a rompere (ciò che, ad esempio, rende preziosa l'analisi di Reich, che fa della proibizione dell'incesto e dell'Edipo anche delle formazioni economiche). È indubbio, dunque, che la psicanalisi sia una rottura

nella storia, e dunque abbia una portata (forse una natura) rivoluzionaria.

Nella bellissima scena in cui Hoover ascolta la registrazione ambientale di un rapporto sessuale (quello extraconiugale del reverendo King, o di JFK con Marylin), Eastwood riesce benissimo a rendere il desiderio del burocrate di appropriarsi dell'inconscio collettivo.

In primo luogo, se si considera che sia King sia JFK erano entrambi padri di una nazione o di un popolo, Eastwood rivela con grandissima efficacia il lato incestuoso di ogni relazione sessuale, nonché il lato incestuoso omosessuale di ogni relazione sessuale.

In secondo luogo, ponendosi dal lato del padre, J. Edgar assume la mancanza del significante sessuale. Da un lato fallifica questa mancanza, dall'altro la scarica in atti inconcludenti (voyeuristici, aggressivi, minacciosi, ricattatori, ecc., che sono in ogni teoria psicanalitica comunque masturbatori al livello secondario). È il feticismo.

Il feticismo, come dinamica fondativa del capitalismo, oltre che dinamica fondativa della psicanalisi<sup>75</sup>, si svolge nel rapporto con la registrazione, che è un rapporto di produzione (produce informazioni, come abbiamo visto) prevalente rispetto a quello d'uso.

---

<sup>75</sup> Si veda, ad esempio, l'ipotesi dello psicanalista di Montpellier Hery Rey-Flaud tesa a «déterminer l'originalité du fétichisme comme modèle d'une structure subjective 'perverse', distincte de celle de la névrose». REY-FLAUD, *Comment Freud inventa le fétichisme* [1994: 7].

Ma il feticismo, come rapporto strutturale della relazione psicanalitica, legato alla sottomissione del soggetto al significante, si concentra su un soggetto che, nella lettura della storia, diventa lui stesso significante sottomesso ad una *chose*: la *chose*, in questo caso, è il registratore (o il nastro, la bobina, il microfono, la microspia, ecc.). E il soggetto feticizzato è, ovviamente, lo stesso Hoover che ascolta la registrazione.<sup>76</sup>

Non è dunque secondario comprendere la biforcazione, o forse la circolarità, tra la figura del padre e quella del capo degli «insorti» contro il padre: biforcazione o circolarità che fonda, secondo il mito freudiano, la civiltà (disagiata). In altri termini, non è secondario seguire il percorso che porta da un significante comune al significante generale. C'è forse dubbio che il *totem* sia un fallo? C'è forse dubbio che

---

<sup>76</sup> È davvero interessante che uno scrittore francese riservi, molto ingenuamente, a Clint lo stesso trattamento che il regista riserva a Hoover: «Eastwood a le droit à un étrange traitement de faveur qui s'explique, me semble-t-il, par le fait qu'on a cru, et continue à croire, au fétiche. Il y a une façon d'héroïsation du cinéaste qui fonctionne à plein chez les spectateurs, comme s'ils étaient contents d'avoir encore un objet à vénérer. Je pousserais volontiers un pas plus loin en précisant que le fétiche que vénèrent les spectateurs français ce n'est pas seulement l'homme Eastwood mais l'homme qui se prend pour la vieille Amérique, pour l'Amérique idéale». BOUQUET, *Clint fucking Eastwood* [2012: 5]. Insomma, il giudizio su Eastwood è davvero superficiale, ma potrebbe benissimo adattarsi a Hoover (*l'homme qui se prend pour la vieille Amérique*, ad esempio, *pour l'Amérique idéale*), di cui evidentemente, anche se inconsapevolmente, Stephan Bouquet parla realmente.

la castrazione sia il *tabù*? E, soprattutto, c'è forse dubbio che Freud abbia racchiuso la circolarità del meccanismo di produzione del significante generico nella particella *und*?

Forse soltanto in questa dialettica (dalla particolare dinamica circolare) possiamo cogliere la grande originalità di Eastwood nel presentarci la trasformazione da un tipo generale di *perseguitato solitario* – incarnato dallo straniero senza nome, dall'uomo senza passato, dal giustiziere fantasmatico, dal *looser* solo contro il sistema, figure che peraltro hanno caratterizzato tutta una fase «complotista» del cinema nordamericano (dal *Condor* ai tanti poliziotti non corrotti)<sup>77</sup> – al tipo unico del *persecutore solitario*.

A questa invenzione eastwoodiana è dedicata l'ultima parte del saggio.

## **Il persecutore solitario**

Potrebbe avere ragione Mariuccia Ciotta de *il Manifesto*:

---

<sup>77</sup> Una bella analisi dell'uomo solo contro il sistema è in JAMESON, *The geopolitical aesthetics. Cinema and space in the world system* [1992, 1995]. Ma l'uomo solo è anche quello di Dostoevskij in *Delitto e castigo*, che Sara Vaux «imputa» all'Eastwood di *Josey Wales* e di *Gran Torino* in VAUX, *The ethical vision of Clint Eastwood* [2012: xiii]. Sullo stesso tema, riletto a partire da *Pale rider*, JEWETT, *Saint Paul at the movies. The apostle's dialogue with American culture* [1993]. Più in generale, SHELTON LAWRENCE – JEWETT, *The myth of the American superhero* [2002].

l'America di Eastwood, che non si crede l'eroe di JohnWayne, è una zona d'ombra dove l'eroe è sempre fuori-legge.<sup>78</sup>

Così come, ampliando questa «zona d'ombra» sempre sulla linea dello *hero-fool* che, secondo molti, caratterizza la produzione di Eastwood, almeno da *High plains drifter* (1973) in poi, David Denby del *New Yorker* ha correttamente osservato che

internal subversion is a personal, not just a political, threat to him. No stranger man—not even Nixon—has ever been at the center of an American epic.<sup>79</sup>

Hoover sarebbe, più che un *fool*,

a sympathetic monster, a compound of intelligence, repression, and misery, a man whose inner turmoil, tamed and sharpened, irrupts in authoritarian fervor.<sup>80</sup>

Più in generale

---

<sup>78</sup> CIOTTA, *Potere assoluto/Absolute power* [2012: 866]. In effetti, come spesso accade con Mariuccia Ciotta a proposito di Eastwood, le semplificazioni (anche nel senso di un Clint progressista e *liberal*) nascondono alcuni aspetti fondamentali, soprattutto stilistici, dei suoi film. Forse è un Clint «politico» più che «autoriale» che interessa maggiormente alla nota commentatrice cinematografica del *Manifesto*.

<sup>79</sup> DENBY, *The man in charge* [2011].

<sup>80</sup> *Ibidem*. Di «bête noire» parla invece, a proposito di Hoover e della sua «emotional self-suppression required to maintain such dogged commitment to the cause», il critico del *Guardian* Andrew Pulver.

Through a disciplined use of genres such as the western and the war film, ritual structures such as call-and-respond and antiphony in *The gauntlet*, *Bird*, and the war diptych *Flags of our fathers* and *Letters from Iwo-Jima*, and the innovative use of his own musical compositions in *Unforgiven*, *Mystic river*, and *Million dollar baby*, he displays emotional as well as artistic empathy with the people he portrays: outcasts and pariahs and all the marginalized men, women and children who have been left outside the gates of the paradise they had so passionately longed to enter.<sup>81</sup>

In effetti, ciò che colpisce profondamente di questo insolito e sottovalutato, e ennesimo, capolavoro eastwoodiano<sup>82</sup>, è la straordinarietà dell'*Edipo* che propone.

Ci colpisce, non la «semplice» dinamica matrilineare (poco contrastata, invero, in Hoover grazie a un padre particolarmente inetto), che pure *tutti* i critici hanno rilevato, sottolineandone alcuni aspetti perversi quali il travestitismo o l'omosessualità, repressi entrambi. Né colpisce particolarmente, di questo *Edipo* al potere (e dove e come altrimenti potrebbe svolgersi?), la dialettica tipicamente fascista, che aveva già affascinato, ad esempio, Bernardo Bertolucci ne *Il conformista* (Ita/Fra/RDT,

---

<sup>81</sup> VAUX, *The ethical vision of Clint Eastwood* [2012: 3]. Ciò che è particolarmente interessante dei lavori della Vaux è questo tono chapliniano che riscopre nel vendicatore di Eastwood.

<sup>82</sup> Sia chiara la nostra posizione: ci si renderà conto, prima o poi, nonostante le *troppe* simpatie e le *troppo poche* antipatie, che la ricchezza e la complessità, tematica e stilistica, di Clint Eastwood regista gode di rarissimi confronti possibili, soprattutto tra i suoi contemporanei.



1970)<sup>83</sup>, oltre che ovviamente lo stesso Don Siegel nel primo *Dirty Harry* (Usa, 1970)<sup>84</sup>.

La scelta di Eastwood è più interessante.

Intanto, come sempre nei suoi film, incluso *Breezy* (Usa, 1973) da sempre considerato eccentrico nella filmografia di Eastwood, l'analisi è sempre svolta nelle forme di una *biografia*. Anche quando gli elementi biografici siano più sfumati o (almeno all'apparenza) marginali, la dimensione psicanalitica eastwoodiana, che è anche quella sua più autenticamente autoriale, è *biografica*: una sorta di racconto della propria psiche, una *recherche*, magari hemingwayana (almeno nelle intenzioni) più che

---

<sup>83</sup> Eastwood non ha mai nascosto peraltro la propria simpatia per Bertolucci. È interessante che *Il conformista* venga espressamente citato da Paul Schrader nel suo film dedicato a Yukio Mishima, *A life in four chapters* (Jap/Usa, 1985). In effetti il romanzo di Mishima 奔馬 (*Cavallo al galoppo*, in italiano è di recente riapparso come MISHIMA, *A briglia sciolta* [2010]) del 1969, centrato sulla figura di un burocrate nazionalista, è un riferimento importante per il film di Eastwood.

<sup>84</sup> In effetti, il regista socialista di Chicago aveva già iniziato a costruire il tema, a nostro parere, già nello splendido quanto ignorato (dalla critica e nella saggistica) *Baby Face Nelson* (Usa, 1957), per poi svilupparlo, almeno, in *The killers* (Usa, 1964) e in *Madigan* (Usa, 1968), per approfondirlo, dopo il Callahan sceneggiato con Malick e Milius, nell'insolito e straordinario *The shootist* (Usa, 1976). Un caso a sé, per complessità politica ed «edipica», è il «commerciale» e «bronsoniano» *Telefon* (Usa, 1977): apparentemente un film da guerra fredda, più correttamente una versione esplicita di *Bodysnatchers* (in cui spie sovietiche «dormienti» negli Usa si risvegliano all'ascolto dei versi di Robert Frost), in realtà una ricognizione poetico-politico-psicanalitica sullo «spegnimento» dell'immaginario.

proustiana. Ecco perché da sceneggiature spesso più limitate tematicamente (come ad esempio proprio quella de *I ponti*), la complessità del film emerge incomparabilmente arricchita.

Sembra un *brief encounter*, ma quello tra Francesca e Robert, lo abbiamo sostenuto, è un paradigma.

Si tratta di quattro cowboys che giocano agli astronauti, ma è *tutto* il sogno americano in gioco e in questione.

È solo una delle indagini del detective McCaleb dell'FBI (certo, impreziosita da un trapianto di cuore e da una critica al duro sistema californiano di politica criminale), ma un battello industriale abbandonato, di notte, in cui sono sequestrati una mamma immigrata e il piccolo, riporterà sulla scena *il padre*.

E ancora. Sembra la biografia di Charlie Parker, o di J. Edgar Hoover, o un frammento biografico di John Huston e Nelson Mandela (entrambi i frammenti sono africani, e anche Robert Kincaid viene dall'Africa)...

Oppure, sembra la biografia di persone qualunque, quasi tipiche: la casalinga dello Iowa, il giornalista alcolizzato, il condannato a morte afroamericano, il detective ribelle, la prostituta intelligente, la ragazzina col *million dollar dream*, il cronista newyorchese nel profondo sud, il genio autolesionista, il padre (ladro) rifiutato dalla figlia (procuratrice), l'operaio razzista dal cuore tenero e quello licenziato che sogna Dickens, la squadra che vince all'ultimo secondo contro i più forti del mondo, il fuorilegge che diventa sceriffo anticapitalista, quattro teppistelli del New Jersey che sognano di

suonare in tv, un cowboy texano complessato dal padre che non riesce ad eccitare la sua ragazza e che dunque si arruola in marina...

A volte sembra finanche una biografia collettiva: la squadra di rugby per 14/15mi bianca che scopre i ghetti neri, il circo ambulante che non ha un centesimo, il quintetto jazz più importante della storia che entra in una sola macchina (strumenti compresi) per andare a suonare ai matrimoni, i tre amici bambini che si rincontrano a quarant'anni con le vite distrutte, il chitarrista ladro e alcolista e tubercolotico che va a Nashville con un vecchio e due ragazzi, ancora i quattro teppistelli di quartiere che tuttavia sanno suonare bene assieme...

Fino a quella biografia *negativa* di JFK vissuta in anticipo, in un tempo messianico, con le spalle al futuro, lungo la fuga in Texas di un ergastolano e un bambino testimone di Geova rapito e vestito da Casper, negli stessi giorni in cui un fotografo del *National geographic* si perde (sarà un caso?) per strada e incontra una donna di Bari che legge poesia e ha delle ambizioni in una casa di campagna dell'Iowa...

E invece si tratta di un'interpretazione della vita svolta a partire da un momento particolare: se c'è *brief encounter* (ma, in effetti, come si sa, l'amore tra Francesca e Robert dura una vita... e una morte), è l'aggettivo *brief* che rende il senso dell'incontro, che è quello di un'analisi che si condensa nell'attimo esatto della metamorfosi anticipata nell'Immaginario. Il cambiamento, la trasformazione, lo spostamento di prospettiva, la sostituzione del paesaggio e dei personaggi (del proprio film personale e collettivo) si

svolge in un solo istante, inatteso, imprevisto, non voluto e non ancora desiderato, e la vita cambia irreversibilmente.

In Eastwood, la *seconda volta* di Cavell viene vissuta (meglio: denunciata e deplorata, anche se profondamente compresa e accettata) nel *negativo*, cioè in un *tempo* che poteva essere, o avvenire.

A volte sono «semplici» cicatrici, come per il killer William Munny o per l'operaio Walt Kowalski, a descrivere il tempo *che non è avvenuto*, quello che per il paziente di Winnicott era «più reale» del tempo che dedicava al (e che gli dedicava il) nuovo analista. È questa la sintesi tematica del nome che il piccolo Dave sta scrivendo nel cemento fresco in una strada solitaria di Boston dalle parti del *Mystic river*, e che è restato incompleto perché un'auto della polizia con un prete a bordo lo ha rapito, sequestrato e violentato. In questa linea biografica-psicanalitica che, sul piano collettivo, diventa la storia attraverso il cinema, Hoover è su quella macchina.

Come non vedere, in *J. Edgar* – privato violentemente del sesso, eppure con quanta tenerezza materna – una delle tante vendette realizzate da Eastwood, in questo caso quella di Hollywood contro uno dei suoi tanti censori? Sembrava vendicarsi dei cercatori d'oro e dello sfruttamento dei nativi e del paesaggio, ma il cavaliere-pallido-straniero-vagabondo-senzanome-fuorilegge-spietato-imperdonabile-sguardoglaciale (e, in italiano, anche texano, lui che era invece del Missouri, della prima terra degli schiavi e del *blues*) cercava vendetta dell'accumulazione originaria che aveva fondato la ricchezza degli Stati Uniti. Fino a

vendicarsi della Nasa che ha barattato il sogno della Luna con la proliferazione di armi nucleari da *non* usare, del presidente che ha ucciso l'amante che era anche la moglie del suo migliore amico e padre e mentore politico, dei bianchi che hanno sostenuto l'apartheid (a cui ruba perfino il simbolo sportivo più amato), della famiglia americana che soffoca l'amore e le aspettative, dei musicisti bianchi che snobbano la *black music*, dei ricchi latifondisti che scaricano i loro giovani prostituti, degli eserciti nordamericani che seminano guerre e omicidi di donne e bambini nel mondo ancestrale orientale e raccolgono soltanto casse da morto e bandiere a stelle e strisce in patria... Sembra, insomma, un uomo solo che si fa carico (che è *in charge*) del compito meta-storico della vendetta, della giustizia, che non è il ripristino quanto piuttosto la sovversione irreversibile dell'ordine.

Ma è Eastwood, regista e attore e produttore, che si fa carico delle leggi non scritte.

Eastwood ha inventato il tipo cinematografico del persecutore solitario: ché in fondo anche Callahan lo è, e di qui discendono i tanti equivoci sulla pretesa natura fascista dell'ispettore di San Francisco. *J. Edgar* sana finanche questo dubbio, rilanciando Callahan quarant'anni dopo: lo sceneggiatore del film, nonché attivista LGBT, è infatti Dustin Lance Black, che aveva scritto per Gus Van Sant il soave *Harvey Milk* (in originale soltanto *Milk*, evidentemente più ricco) omaggio ad un'epoca e al consigliere democratico-socialista gay di San Francisco ucciso nel novembre 1978 assieme al sindaco progressista George Moscone dal consigliere reazionario Dan White. Per non parlare del fatto che,

in Italia, l'ispettore «Callaghan» ebbe a che fare sia con Pinelli sia con Calabresi, ed entrambe le volte agito da *Lotta continua*.

Il cinema, in Eastwood, ha una dimensione immediatamente psicanalitica. La psicanalisi, che Freud aveva rilanciato quando non c'era la televisione, riprendendo da Marx l'ipotesi dell'alienazione e la critica della repressione, si svolge più compiutamente nel cinema. E vi si aggiunge, nel cinema (almeno in quello di Eastwood) una particolare versione del *negativo*. Come in *Lettere da Iwo-Jima*, anche in *J. Edgar* la storia è letta dalla parte di chi l'ha persa: o, meglio, dalla parte di chi ha perso la propria vita.

*In una sublime scena del film, Di Caprio-Hoover tenta di indossare un abito della madre appena morta, e poi di infilarsi una collana, prima di cadere a terra piangendo. Verso la fine del film Hammer-Clyde Tolson ritrova il cadavere del suo amante nella stessa posizione imprecisa, non fetale. Questa volta è una coperta ad alludere al vestito da donna.*



## Letture

1. AGAMBEN, Giorgio [2003] – *Homo Sacer II. Stato di eccezione*, Torino, Bollati Boringhieri
2. -- [1995] *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino
3. ALTHUSSER, Louis [1965, 2006] – *L'oggetto del Capitale*, in *Leggere il Capitale*, a cura di M. Turchetto, Milano, Mimesis
4. BADIEU, Alain [2010] *Formules de "L'Etourdit"*, in Badieu – Cassin [2010: 101].
5. BADIEU, Alain – CASSIN, Barbara [2010] *Il n'y a pas de rapport sexuel. Deux leçons sur "L'Etourdit" de Lacan*, Paris, Fayard
6. BARILE, Emilia [2013] – *Pensare Damasio. Due o tre cose che so di lui*, Milano, Franco Angeli
7. BARISONE, Luciano – D'AGNOLO VALLAN, Giulia [2000] – *Clint Eastwood*, Milano, Il Castoro
8. BASAGLIA, Franco [1982] – *Scritti. II. 1968 – 1980. Dall'apertura del manicomio alla nuova legge sull'assistenza psichiatrica*, a cura di Franca Ongaro Basaglia, Torino, Einaudi
9. BENHAÏM, Michèle [2011] – *L'ambivalence de la mère. Etude psychanalytique sur la position maternelle*, Toulouse, Erès
10. BENJAMIN, Walter [1998, 2003] *The origin of German tragic drama*, traduzione di John Osborne, introduzione di George Steiner, London, Verso
11. BENOLIEL, Olivier [2010] – *Clint Eastwood*, Paris, Cahiers du Cinéma
12. BERLIOZ-CURLET, Jacques [2005] *FBI. Histoire d'un empire*, Bruxelles, Ed. Complexes
13. BIANCHI, Piergiorgio [2014] – *Il sintomo e il discorso. Lacan legge Marx*, Napoli – Salerno, Orthotes
14. BION, Wilfred R. [1979] – *A memoir of the Future. Book 3. The Dawn of the Oblivion*, Rio de Janeiro, Imago Editora
15. -- [1977] – *Book 2. The Past presented*, Rio de Janeiro, Imago Editora

16. -- [1985] – *Book 1. The Dream*, Rio de Janeiro, Imago Editora
17. BOUQUET, Stephan [2012] *Clint fucking Eastwood*, Paris, Capricci
18. BROWN, Wendy [2006] – *American nightmare. Neoliberalism, neoconservatism and de-democratization*, in “Political theory”, 34, December 2006, p. 690
19. -- [2005] *Edgework. Critical essays on knowledge and politics*, Princeton, Princeton University Press
20. -- [2001] *Politics out of history*, Princeton, Princeton University Press
21. BUTLER, Judith [2009] – *Frames of war. When life is grievable ?*, London-New York, Verso
22. -- [2004] – *Precarious life. The powers of Mourning and Violence*, London-New York, Verso
23. -- [1997] – *The psychic life of power. Theories in subjection*, Stanford, Stanford University Press
24. CARBONNIER, Jean [1978, 2008] *Sociologie juridique*, Paris, PUF
25. CASSIRER, Ernst [1946, 2007] *The Myth of the State*, “Gesammelte Werke-Hamburger Ausgabe”, 25, Hamburg, Meiner, 327
26. CAVELL, Stanley [1979, 1999] – *The claim of reason. Wittgenstein, skepticism, morality, and tragedy*, Oxford-New York, Oxford University Press
27. -- [1999] – *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, Torino, Einaudi
28. CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine [2003, 2011] – *Le corps comme miroir du monde*, Paris, PUF-Le fil rouge
29. -- [1984, 2006] – *Ethique et esthétique de la perversion*, Seyssel, Champ Vallon
30. CIOTTA, Mariuccia [2012] – *Potere assoluto/Absolute power*, in Ciotta – Silvestri [a cura di, 2012], *Cinema. Film e generi che hanno fatto la storia*, Torino, Einaudi
31. DAMASIO, Antonio [2011] – *Self comes to mind: constructing the conscious brain*, London-New York, Vintage
32. DE MAILLARD, Jacques [2009] *Réformes des polices dans les pays occidentaux. Une perspective comparée*, in *Revue française de science politique*, 59, 6, 2009, 1197-1230



33. DELMAS-MARTY, Mireille [2011] – *Les forces imaginantes du droit (IV). Vers une communauté de valeurs*, Paris, Seuil
34. -- [2010] – *Liberté et sûreté dans un monde dangereux*, Paris, Seuil
35. -- [2007] – *Les forces imaginantes du droit (III). La refondation des pouvoirs*, Paris, Seuil
36. DENBY, David [2011] – *The man in charge*, in “The New Yorker”, 14 novembre 2011, p. 13
37. DENNETT, Daniel [1996, 2006] – *La mente e le menti. Verso una comprensione della coscienza*, trad. I. Blum, Milano, BUR
38. -- [2005] – *Sweet dreams. A philosophy of mindfulness and somaesthetics*, Cambridge – London, MIT Press
39. -- [2004] – *Consciousness*, in R. L. Gregory (ed.), *The Oxford companion to the Mind*, London – New York, Oxford University Press, p. 209
40. -- [2003] – *Freedom evolves*, New York, Penguin – Viking Books
41. -- [2001, 2003] – *Explaining the ‘magic’ of consciousness*, in “J. Cultural and Evolutionary Psychology”, 1, 2003, 7 – 19
42. -- [2001, 2003] – *Are we explaining consciousness yet?*, in “Cognition”, 79, 2001, 221 – 237
43. DERRIDA, Jacques [2008, 2001-2002] *Séminaire. La bête et le souverain*, vol. I (2001-2002), ed. M. Lisse, M.-L. Mallet, G. Michaud, Paris, Galilée
44. -- [2003] *Voyous. Deux essais sur la raison*, Paris, Galilée
45. - - [1993] *Spectres de Marx. L’Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris, Galilée
46. DEUTSCH, David [2011] – *The beginning of infinity. Explanations that transform the world*, London-New York, Penguin
47. -- [1997, 2011] – *The fabric of reality*, London-New York, Penguin
48. DIAMOND, Jared [2013] – *Il mondo fino a ieri*, Torino, Einaudi

49. -- [2013] – *The world until yesterday. What can we learn from traditional societies*, London-New York, Penguin
50. ENGEL, Leonard [2012] – *New essays on Clint Eastwood*, Salt Lake City, University of Utah Press
51. -- [2007] – *Clint Eastwood. Actor and Director: New Perspectives*, New York-Salt Lake City, University of Utah Press
52. ESPOSITO, Roberto [2013] – *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*, Torino, Einaudi
53. -- [2010] *Comunità, immunità, biopolitica*, in AA. VV., *Spettri di Derrida*, Genova, Il Melangolo
54. -- [2010] *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi
55. -- [2004] *Bios. Biopolitica e filosofia*, Torino, Einaudi
56. FACIONI, Sandro [2011] *...et affirmez sans cesse la survie. J. Derrida e la decostruzione della vita*, in AA. VV., *L'eredità della fenomenologia e il problema della vita*, Roma, Lithos
57. FERRARIS, Maurizio [2010] *Ricostruire la decostruzione. Cinque saggi a partire da Jacques Derrida*, Milano, Bompiani
58. -- [2009] *Documentalità. Perché è necessario lasciare tracce*, Roma-Bari, Laterza
59. FORTI, Simona [2012] – *I nuovi demoni. Ripensare oggi male e potere*, Milano, Feltrinelli
60. GAZZANIGA, Michael S. [2011, 2012] – *Who's in charge? Free will and the science of the brain*, New York, Ecco-HarperCollins
61. -- [2008, 2009] – *Human. The science behind what makes us unique*, New York, Ecco-HarperCollins
62. – [1989] – *Organization of the human brain*, in “Science”, 245, 1989, n. 4921, p. 947
63. -- [1972] – *One brain, two minds*, in “American Scientist”, 60, 1972, 3, p. 311
64. GAZZANIGA, Michael S. – LEDOUX, Joseph E. [1978] – *The integrated mind*, New York, Plenum Press

65. GOTOR, Miguel [2011] – *Il memoriale della Repubblica. Gli scritti di Aldo Moro dalla prigionia e l'anatomia del potere italiano*, Torino, Einaudi
66. -- [2008] – *Le possibilità dell'uso del discorso nel cuore del terrore: dell'uso della scrittura come agonia*, in A. Moro, *Lettera dalla prigionia*, a cura di Miguel Gotor, Torino, Einaudi
67. GREEN, André [1993, 2011] – *Le travail du négatif*, Paris, Les éditions de Minuit
68. HILLMAN, James [1999] – *Puer Æternus*, Milano, Adelphi
69. -- [1991] – *La vana fuga degli dei*, Milano, Adelphi
70. HOFSTADTER, Douglas [2007, 2010] – *Anelli nell'io. Che cosa c'è al cuore della coscienza*, Milano, Mondadori
71. HUGH, Howard [2009] – *Aim for the art. The films of Clint Eastwood*, Taurin
72. JAYNES, Julian [1972, 1996] – *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, Milano, Adelphi
73. JURANVILLE, Alain [1996] – *Lacan et la philosophie*, Paris, PUF
74. KAHNEMAN, Daniel [2011, 2015] – *Pensieri lenti e veloci*, trad. L. Serra, Milano, Mondadori
75. LACAN, Jacques [2011 (1972)] – *Le Séminaire. Livre XIX. ...ou pire*, testo stabilito da J.-A. Miller, Paris, Seuil
76. -- [2007 (1971)] – *Le Séminaire. Livre XVIII. D'un discours qui ne serait pas du semblant*, testo stabilito da J.-A. Miller, Paris, Seuil
77. -- [2004 (1962)] – *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse*, testo stabilito da J.-A. Miller, Paris, Seuil
78. -- [2002 (1938)] – *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, Torino, Einaudi
79. -- [2001 (1972)] – *L'Étourdit*, dans *Autres écrits*, Paris, Seuil
80. -- [2001 (1966)] – *Écrits 1*, Paris, Seuil
81. -- [1975 (1974-1975)] – *Le Séminaire. Livre XXII. RSI*, in *Ornicar?* Bulletin périodique du Champ freudien, 2-5, marzo 1975
82. -- [1975 (1973)] – *Le Séminaire. Livre XX. Encore*, testo stabilito da J.-A. Miller, Paris, Seuil

83. -- [1973-1974] – *Le Séminaire. Livre XXI. Les non-dupes errent*, inedito
84. -- [1973 (1963)] – *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, testo stabilito da J.-A. Miller, Paris, Seuil
85. LAPLANCHE, Jean [1997] – *Le primat de l'autre en psychanalyse*, Paris, Flammarion
86. LEVITIN, Daniel J. [2006, 2013] – *This is your brain on music. Understanding a human obsession*, London, Atlantic Books
87. MAGLIACANE, Alessia J. [2013] – *Un monde parfait. Géographies de l'Amérique imaginaires*, Paris, L'Harmattan
88. -- [2013] – *Appeso come un porco: il corpo di Mussolini e l'interdetto del fatto primario*, Belo Horizonte, Forum Editora
89. -- [2012] *Monstres, fantasmes, dieux, souverains. La contraction symbolique de l'esprit chez Sade, Dick, Planck et Bene*, Paris, L'Harmattan
90. MAGLIACANE, Alessia – RUBINO, Francesco [2009] *Forme e crisi della norma-stato. Materiali per una critica del diritto*, Trento, Uniservice
91. MISHIMA, Yukio [2010 (1969)] – *A briglia sciolta*, Milano, Feltrinelli
92. MORO, Aldo [2009] – *Lettere dalla prigionia*, a cura di Miguel Gotor, Torino, Einaudi
93. MORONCINI, Bruno [2011] *Di un tono edificante adottato di recente in filosofia. Sull'eredità di Derrida*, in Vitale – Senatore [a cura di, 2011, p. 89].
94. NANCY, Jean-Luc [2002] *La création du monde ou la mondialisation*, Paris, Galilée
95. NOVELLO, Mário [2011] – *Qualcosa anziché il nulla. La rivoluzione del pensiero cosmologico*, Torino, Einaudi
96. NUSSBAUM, Martha C. [2007] – *Frontiers of justice. Disability, nationality, species membership*, Boston – Cambridge, Harvard University Press
97. -- [2001, 2004] – *L'intelligenza delle emozioni*, Bologna, Il Mulino

98. -- [2001] – *Upheavals of thought. The intelligence of emotions*, Cambridge, Cambridge University Press
99. OLIVER, Christiane [1994] *Les fils d'Oreste, ou La question du père*, Paris, Champs-Flammarion
100. PALIDDA, Salvatore [2000] – *Polizia postmoderna. Etnografia del controllo sociale*, Milano, Feltrinelli – Interzona
101. PIPERNO, Franco [1978] – *Dal terrorismo alla guerriglia*, in “Pre-Print”, 1978, 1/4, p. 14
102. POMMIER, Gérard [2004] – *Comment les neurosciences démontrent la psychanalyse*, Paris, Flammarion
103. PROGETTO MEMORIA, *Sguardi ritrovati*, Roma, Sensibili alle foglie
104. RANDALL, Lisa [2012] – *Nocking on haven's door. How physics and scientific thinking illuminate our universe*, London-new York, Vintage Books
105. RECALCATI, Massimo [2013] *Lacan*, Milano, Raffaello Cortina
106. REGAZZONI, Simone [2012] *Derrida. Biopolitica e democrazia*, Genova, Il Melangolo
107. -- [2006] *La decostruzione del politico. Undici tesi su Derrida*, Genova, Il Melangolo
108. REICH, Wilhem [2002] – *Psicologia di massa del fascismo*, con un saggio di Adriano Zamperini, Torino, Einaudi
109. REY-FLAUD, Henri [1994] *Comment Freud inventa le fétichisme... Et réinventa la psychanalyse*, Paris, Payot
110. ROBINSON, Joan [1970, 1971] – *Libertà e necessità. Un'introduzione allo studio della società*, Torino, Einaudi
111. ROCHE, Sebastian [a cura di, 2004] *Réformer la police et la sécurité*, Paris, Odile Jacob
112. RONELL, Avital [2001] *Stupidity*, Champaign, University of Illinois Pr.
113. RUBINO, Francesco [in corso di stampa] – *Splendori e miserie di Monsieur Lacan*

114. -- [2013] – *La maledizione dello scorpione di giada*, in *Liber Amicorum in onore di Carlo Amirante*, Napoli, ESI
115. -- [2012] *Time is out of Joy. Clint Eastwood e il mito moderno del ritorno*, Napoli, Guida
116. -- [2011] – *A ternura de Antígona – Pour une ontologie juridique* – « as origens dos direitos fundamentais nas leis não escritas dos animais humanos », in Bertoldi – Batista Sposato (a cura di), *Direitos humanos entre a utopia e a contemporaneidade*, Belo Horizonte, Editora Forum, p. 3
117. RUTIGLIANO, Rosanna [2004] – *La donna dei sogni. La comunità femminile in carcere come via iniziatica*, Milano Franco Angeli
118. SACKS, Oliver [2008] – *Musicophilia. Tales of music and the brain*, London-New York, Vintage Books
119. -- [1970] – *Migraine. The evolution of a common disorder*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press
120. SPIVAK, Gayatri Chakravorty [1987, 2006] “The letter as cutting edge”, in *In other worlds. Essays in cultural politics*, London, Routledge, p. 3
121. STEIN, Conrad [2011] – *Le monde du rêve, le monde des enfants*, Paris, Flammarion
122. -- [2011] – *L'enfant imaginaire*, Paris, Flammarion
123. -- [1978] – *Aussi je vous aime bien. Lettres*, Paris, Denoël
124. STRAZZERI, Irene [2014] – *Post-patriarcato. L'agonia di un ordine simbolico*, Roma, Aracne
125. SUPLOT, Alain [2005] *Homo juridicus. Essai sur la fonction anthropologique du droit*, Paris, Gallimard (Points)
126. VAUX, Sara Anson [2012] – *The ethical vision of Clint Eastwood*, Cambridge – Grand Rapids, Wm. B. Eerdmans
127. VITALE, Francesco – SENATORE, Mauro [a cura di, 2011] *L'avvenire della decostruzione*, Genova, Il Melangolo
128. VON FRANZ, Marie-Louise [1970, 1990] – *Il femminile nella fiaba*, Torino, Bollati Boringhieri
129. WIEDER, Thomas [2006] – *Les sorcières de Hollywood. Chasse aux rouges et listes noires*, Paris, Ramsay – Ramsay Poche Cinéma

130. WINNICOTT, Donald W. [1971 a] – *Playing and reality*, London, Routledge
131. -- [1971 b] – *The piggie. An account of the psychoanalytic treatment of a little girl*, London, Hogart
132. ZAGREBELSKY, Gustavo [2007] – *Imparare democrazia*, Torino, Einaudi
133. -- [2005] – *Il riccio o la volpe? Questioni aperte per la democrazia*, in “Psiche”, volume monografico su “L’Immaginario sociale”, XIII, n. 1, 2005
134. -- [1995] *Il «crucifige» e la democrazia*, Torino, Einaudi
135. ZAGRODZKI, Mathieu [2012] *Que fait la police ? Le rôle du policier dans la société*, Editions de l’Aube
136. ŽIŽEK, Slavoj [2012] – *Vivere alla fine dei tempi*, Milano, Ponte alle Grazie
137. -- [2008, 2000] *The fragile absolute. Or why is the Christian legacy worth fighting for?*, London-New York, Verso
138. -- [2008, 1997] *The plague of fantasies*, London-New York, Verso
139. -- [2008, 1991] – *For they know not what they do. Enjoyment as a political factor*, London-New York, Verso
140. -- [2007] *The ticklish subject*, London – New York, Verso

## Visioni

1. EASTWOOD, Clint [2015] – *American sniper*, Usa, Warner Bros., 22 & Indiana Pictures, Mad Chance Productions, Malpaso, Paragon Studios, Village Roadshow Pictures
2. -- [2011] – *J. Edgar*, USA, Warner Bros.
3. -- [2008] – *Changeling*, USA, Universal
4. -- [1999] – *True crime*, USA, Warner Bros.
5. -- [1997] – *Absolute Power*, USA, Castle Rock, Malpaso, Columbia
6. -- [1997] – *Midnight in the garden of good and evil*, USA, Malpaso, Silver Pictures, Warner Bros.
7. -- [1992] – *Unforgiven*, USA, Warner Bros.

8. -- [1988] – *Bird*, USA, Malpasso, Warner Bros.
9. -- [1985] – *Pale rider*, USA, Warner Bros.
10. -- [1982] – *Honkytonk man*, USA, Malpasso,  
Warner Bros.
11. -- [1973] – *Breezy*, USA, Universal
12. -- [1973] – *High Plains Drifter*, USA, Malpasso,  
Universal
13. FRIEDKIN, William [2011] – *Killer Joe*, USA,  
Pictures Perfect, Voltage Pictures, ANA Media, World view  
entertainment
14. -- [1971] – *Il braccio violento della legge (the  
french connection)*, USA, D'Antoni, Schine-Moore, 20<sup>th</sup> Century  
Fox
15. GODARD, Jean-Luc – [1967] – *Week-end*,  
Fra/Ita, Raoul-Coutard
16. -- [1965] – *Pierrot le fou*, Fra, Raoul-Coutard,  
Films Georges De beaux regards, SNC
17. -- [1960] – *A bout de souffle*, Fra, Raoul-  
Coutard, UGC, Studio canal (2010), Rialto (2010)
18. LEAN, David [1945] – *Brief encounter*, GB,  
Cineguild
19. LLOYD, Phyllida [2011] – *The iron lady*, GB/Fra,  
Pathé, Film 4, UK film council, Media rights capital
20. PASOLINI, Pier Paolo [1975] – *Salò o le 120  
giornate di Sodoma*, Ita/Fra, Grimaldi, De Stefanis, Girasante
21. -- [1965] – *Comizi d'amore*, Ita, Bini
22. SCHRADER, Paul [1985] – *Mishima. A life in  
four chapters*, Jap/USA, LucasFilm-Warner Bros.
23. SIEGEL, Donald (Don) [1977] – *Telefon*, USA,  
MGM
24. -- [1976] – *The shootist*, USA/GB, paramount,  
De Laurentiis
25. -- [1971] – *Dirty Harry*, USA, Warner Bros.
26. -- [1968] – *Madigan*, USA, Universal
27. -- [1964] – *The killers*, USA, Universal
28. -- [1957] – *Baby Face Nelson*, USA, Universal
29. VAN SANT, Gus [2008] – *Milk*, USA, Focus,  
Axon, Groundswell, Jinks/Cohen
30. VISCONTI, Luchino [1974] – *Gruppo di famiglia  
in un interno*, Ita, Rusconi, Gaumont International



## Vita e mondo.

### **Il cinema del conflitto e le fragili frontiere dell'etica nei film «minori» di Eastwood**

Un vecchio tema filosofico attraversa l'intera produzione cinematografica di Eastwood: quello del conflitto tra vita e mondo. La soluzione proposta dall'autore di San Francisco è originale e, nello stesso tempo, intensamente problematica. Ma anche ricca di suggestioni e, soprattutto, intimamente politica.

Alcuni film, peraltro quasi tutti tra i meno fortunati e popolari del «regista più sottovalutato al mondo» (almeno secondo Orson Welles), la esprimono meglio di altri: *Assassinio sull'Eiger* (1975)<sup>85</sup>, *Bronco Billy* (1980)<sup>86</sup>, *Bird* (1988)<sup>87</sup>, *Cacciatore bianco, cuore*

---

<sup>85</sup> *The Eiger sanction* si è peraltro rivelato un fallimento sul piano commerciale, riportando entrate complessive (ad oggi) di soli 23mln dollari e causando ai tempi la rottura tra Eastwood e la Universal. La sua popolarità tra i film del regista è comunque alta (secondo Hughes addirittura seconda soltanto a *Million dollar baby*).

<sup>86</sup> Il film ha triplicato, negli anni, il suo costo di realizzazione, ma lo stesso Eastwood ha sempre considerato «insufficiente» il risultato commerciale del film, negativo forse a causa del tema «too old fashion».

<sup>87</sup> Oltre alle difficoltà produttive e al conflitto tra Columbia e Warner Bros, e al di là del riconoscimento a Cannes per l'interpretazione di Whitaker, il film ha incassato soltanto 2mln dollari a fronte di costi di produzione pari a oltre 14mln dollari.

nero (1990)<sup>88</sup>, *Mezzanotte nel giardino del bene e del male* (1998)<sup>89</sup>, *Fino a prova contraria* (1999)<sup>90</sup>, *Debito di sangue* (2002)<sup>91</sup> e *Hereafter* (2011). Ne proponiamo qui di seguito una breve rassegna per ognuno di loro, trattando assieme i tre film del 1998-2002 perché accomunati dalla stessa ricerca autoriale e politica.<sup>92</sup> A questi nodi tematici si accompagna inoltre la colonna sonora composta da Eastwood per il film *Grace is gone* di James C. Strouse (2007).

## Verticalità del bene e del male

La straordinaria invenzione dell'*Eiger* è l'aver spostato l'asse morale di riferimento: posto ora in senso verticale, anziché (come nel western o nel poliziesco) orizzontale. Il duello è ambientato al vertice della montagna. Peraltro, nella tradizione che Eastwood vuole far risalire correttamente a Sergio

---

<sup>88</sup> In termini puramente patrimoniali *White hunter, black heart*, che pure apre alla stagione dei primi capolavori eastwoodiani (*Unforgiven* del 1992, *Perfect world* dell'anno successivo, *Bridges* del 1995), è il flop più consistente nella carriera del regista, avendo incassato appena un decimo del suo costo!

<sup>89</sup> *Midnight in the garden of good and evil* è considerata una «box office bomb», cioè un flop!

<sup>90</sup> *True crime* è una «box office bomb» negli Usa, avendo incassato appena un terzo del budget di produzione (cioè 16mln a fronte di 55mln dollari).

<sup>91</sup> *Blood work*, tratto dall'omonimo romanzo di Michael Connelly, ha incassato circa la metà del costo di produzione.

<sup>92</sup> Di poco precedente, un altro importante flop si è rivelato il raffinato *Potere assoluto* (1997).

Leone, anche al vertice della montagna, durante la scalata, e in occasione di un incidente di neve, il duello è un triello.

Come è noto, la struttura verticale dell'etica collettiva è una ricorrenza delle culture umane. Da Platone a Dante Alighieri, dai miti sottomarini medio-orientali e asiatici alla balena biblica, dalla letteratura per l'infanzia (*Pinocchio*, per tutti) al cinema femminista (si veda lo splendido film d'animazione di Ulrike Ottinger, *Madame X*, la signora dei mari, che invia sette donne per conquistare il mondo maschile), dalla psicanalisi freudiana (*Thalassa* di Ferenczi) e junghiana (*Symbole der Wandlung*)<sup>93</sup> al mondo sotterraneo di DeLillo (*Underworld*, del 1997, ma anche *La stella di Ratner*, del 1976), l'organizzazione ideologica del bene e del male si presenta con alcuni elementi ricorrenti e insostituibili: l'attraversamento del profondo della terra, la purificazione nell'acqua e nel fuoco, la riemersione a cielo aperto. La forza di questi elementi non è in alcun modo comparabile con la debolezza e l'inefficacia dell'organizzazione normativa del diritto, né con quella istituzionale della politica. Per trovare un'omologia etica, in termini di immaginario dell'inferno e di funzione della purificazione (dell'anabasi, dell'apocalisse, della catarsi, della rigenerazione, della palingenesi, della salvezza assoluta), bisogna forse pensare unicamente alla struttura militare e gerarchica della violenza istintiva e pulsionale animale, all'organizzazione collettiva dell'istinto di morte: cioè alla guerra.

---

<sup>93</sup> Si veda la bella versione curata da Luigi Aurigemma di JUNG, *Simboli della trasformazione* [1912, 1952, 2012].

Come è (non molto) noto, la verticalizzazione del bene e del male, cioè il direzionamento «siderale» della morale individuale, ha anche un significato pulsionale libidico che potrebbe legare l'uomo all'ambiente, l'individuo al tutto, la mente umana all'ordine naturale del cosmo. Otto Gross (con la sua visione comunista del paradiso cristiano), Wilhelm Reich (con l'ipotesi scientifica delle particelle elementari orgoniche), Georges Bataille (con l'ipotesi filosofica dell'occhio pineale posto sul capo dell'uomo, in opposizione all'ano) hanno, tra i pochi, esplorato questa possibilità morale e politica.

Il cinema, dal canto suo, ha sempre assegnato una dimensione etica (quando non semplicemente religiosa) alla verticalità. Due esempi sono quello molto riuscito di Michael Mann in *Collateral* (2004)<sup>94</sup> – che, peraltro, già dal titolo, problematizza la verticalità della caduta del diavolo venuto dal nulla, e l'orizzontalità della solidarietà tra umani, anche sconosciuti tra di loro<sup>95</sup> – e quello molto più

---

<sup>94</sup> Espressamente nella lettura che ne offre Umberto Curi nel suo CURI, *Un filosofo al cinema* [2006], e che noi, pure ritenendola molto suggestiva e stimolante, non condividiamo per molti aspetti.

<sup>95</sup> Alla solidarietà «verticale» del tassista (Jamie Foxx) con il killer (Tom Cruise), eletta dal regista come dimensione del *male*, si contrappone quella «verticale» tra lo stesso tassista e l'ultima vittima del killer (una magistrata antimafia, Jada Pinkett Smith), eletta invece dal regista, questa cooperazione tra i due (entrambi peraltro neri), come dimensione del *bene*. Inutile sottolineare che il conflitto tra queste due forme di azione comune è conflittuale ma *implicato* e non invece semplicemente oppositivo (nel killer impersonato da Cruise c'è

ambiguo de *Il cielo sopra Berlino* (1988) di Wim Wenders, in cui la scelta etica degli angeli è quella di *cadere* sulla terra, principalmente per innamorarsi – da questo si dedurrebbe che un’etica perfetta o raffinata riduce (ma perché?) l’amore e l’attrazione – ma anche per avere delle sensazioni tipicamente fisiche e materiali come il calore dei cornetti caldi al mattino o il rumore delle pagine di giornale quando viene sfogliato – da cui si deduce, invece, che l’etica è una dimensione bensì raffinata e super-umana, ma anche irrimediabilmente manchevole e astratta – e, in ogni caso, per *avere* un corpo (prima ancora che per *essere* un corpo).<sup>96</sup>

Eastwood complica intelligentemente le cose fin dal suo primo esordio nel tema: quella che sembrava essere una *sanzione* (cioè un’esecuzione per ragione di stato) si camuffa, fino ad assorbirne la realtà

---

molta più *ragione* e molto più *sentimento* di quanti ce ne siano invece nei due personaggi «buoni»).

<sup>96</sup> Nel film di Wenders, tematicamente molto ampio (a dispetto della bizzarra scelta restrittiva di considerare unicamente un solo punto di vista, peraltro molto problematico, quello degli «angeli»), non c’è conflitto tra la solidarietà verticale (anche in questo caso secondo un asse che va verso il «male», cioè verso la corruzione della carne e dei piaceri del sesso e della gola) e quella orizzontale (cioè quella degli angeli tra di loro, assunta evidentemente come un bene in sé, per quanto imperfetto e incompleto, l’abbiamo visto).

In mancanza di conflitto, il film è come appiattito su una visione dell’etica che consiste unicamente nella riproduzione della propria *appartenenza*: è bene quello che è, perché è! L’*essere* è il bene. Il corpo, e tutto quello che cambia, si modifica, si corrompe, si perde, si mette e si toglie, è l’altro lato del bene (assunto spesso, in senso davvero molto classico e risalente, come il *male*).

materiale, in una lotta per la *sopravvivenza* che si svolge in montagna nel corso di un incidente di scalata.

Inoltre, alla struttura funzionale del *duello* (qui, come detto, è ancora una volta un «triello»), che si affidava per la soluzione del conflitto, non alle leggi (che, infatti, vietavano quasi dovunque il duello e condannavano finanche a morte l'istigatore), ma al volere divino, Eastwood aggiunge un elemento, appunto, non divino ma *casuale*. Sono il caso, l'azzardo, o altrimenti il calcolo delle probabilità (si veda il lungo e pesante allenamento fisico a cui si sottopone il protagonista, peraltro interpretato da Clint stesso senza controfigura) e della complessità imprevedibile della natura (quando cadrà la slavina, ed a che lato, e con quali effetti?), che prendono il posto dell'ordine razionale e divino dell'etica religiosa.

Ed è, infine, proprio la *natura* – così imprevedibile e bizzosa – a restituire paradossalmente un ordine etico che corrisponde, per caso o per ragione, a quello *desiderato* dal protagonista, e soprattutto dal suo collega che lo osserva, preoccupato, a distanza di chilometri, col teleobiettivo.

La verticalità, insomma, introduce nell'organizzazione etica due dimensioni fondamentali, rarissime nell'analisi filosofica e politica (in cui tutt'al più, quando si vuole raffinare l'analisi, si parla di relativismo morale, simmetrico o asimmetrico), cioè quella del *caos* e quella dell'*auto-organizzazione*, destinate a prendere irreversibilmente il posto del metodo, del discorso, della razionalità e dell'ordine.

La *regolazione* auto-organizzata del *caos* dispiega i suoi effetti nei lavori successivi e più completi di Eastwood, tematizzandosi nella maniera più compiuta in *Space cowboys* (del 2000)<sup>97</sup>, e sviluppandosi poi in *Blood work* (del 2002)<sup>98</sup>, *Gran Torino* (del 2009)<sup>99</sup>, *Invictus* (del 2010)<sup>100</sup>, fino a

---

<sup>97</sup> Nel film più divertente e disteso dell'ultimo Clint, che si apre peraltro sui calcoli di un ingegnere della Nasa ormai prestatato a testare montagne russe!, la regolazione scientifica e quella politica-normativa, nonché la moderazione etica dei sentimenti e la gerarchia militare, sono *tutte* funzioni dismesse o deteriorate. Lo «sguardo» del film è affidato a un satellite per le telecomunicazioni (frutto di una cooperazione «proibita» tra russi e americani, e finanche carico di testate nucleari) in orbita geostazionaria compromessa, e a rischio di precipitare sul pianeta ed esplodervi all'impatto. Violando i limiti di quota assegnati, il pilota Hawk, dotato quanto spericolato, fa saltare la prima missione Nasa nello spazio e in orbita verrà ormai inviato soltanto uno scimpanzé: anche qui questione di altezze, di *mismeasure of man* (come direbbe Stephen Jay Gould), e di etica! Nel finale del film, poi, i due vecchi amici sembrano cercarsi con lo sguardo dalla terra alla luna.

<sup>98</sup> In questo straordinario adattamento di uno dei romanzi meno riusciti di Michael Connelly, Eastwood (Therry McCaleb, dell'FBI) affida al cuore trapiantato artificialmente all'agente federale la capacità di consentire al protagonista di affrontare le verticalità che, senza quel cuore «nuovo», non sarebbe invece riuscito a superare. Il film comincia con una rete di metallo che McCaleb non riesce a scavalcare, e finisce nel fondo buio di una nave.

<sup>99</sup> Con una scelta psicanalitica efficacissima, Eastwood fa sparare al personaggio che interpreta (e che morirà per strada disegnando con le braccia e le gambe un Cristo crocefisso, ma anche un uomo vitruviano) dall'alto di una finestra. In effetti, il protagonista *provoca* questa sparatoria, fingendo di estrarre una pistola (e dunque inducendo in errore i giovani assassini). Anche qui, dunque, la verticalità complica le etiche invocate

*Jersey boys* (del 2014)<sup>101</sup>, e soprattutto in *Hereafter* (del 2011)<sup>102</sup> e *American sniper* (del 2014)<sup>103</sup>.

---

(quella generazionale, quella etnica, quella militare, quella religiosa, ecc.).

<sup>100</sup> Si riveda la felicissima scena dell'aereo apparentemente incaricato di un attentato sullo stadio in cui é presente Mandela (e che, a complicare il quadro etico di riferimento, addirittura si capovolge nell'inquadratura, prima di lasciare una scritta di sostegno all'equipe nazionale del Sudafrica!).

<sup>101</sup> Si veda l'insolito finale dall'alto, in gru, à la Scorsese, che rivela, da un lato, la finzione scenica del musical, ma che dall'altro denuncia l'incapacità dei protagonisti di risolvere il problema fondamentale del film, quello della giustificazione della solidarietà tra i «*Jersey boys*» (una giustificazione etnica, generazionale, di genere, economica, d'affari, sentimentale, d'appartenenza, romantica, mafiosa, o altro?).

<sup>102</sup> Qui le dimensioni verticali (la salvezza subacquea per una giornalista travolta dallo tsunami, la metropolitana per un bambino, il paradiso per un giovane medium, le Alpi svizzere per alcuni malati in stadio terminale) sembrano tutte cooperanti tra di loro (la donna viene salvata dalle acque, il bambino non entrerà nella metropolitana in cui scoppierà la bomba, il medium troverà l'amore che le anime dei morti non gli hanno «previsto») per annullarsi in favore dell'equilibrio auto-organizzato del caso e del caos. Alla *visione*, allo «sguardo» dei suoi film precedenti, come organizzatore etico imperfetto, subentra, o comunque si affianca decisamente qui, un altro dispositivo di auto-organizzazione della complessità umana e naturale: la *voce*.

*Jersey boys* (2014) riprenderà il tema della voce, sviluppandolo in abbinamento a vecchi dispositivi etici quali la solidarietà, la fratellanza, la strada, la vendetta, il rispetto, la paternità.

*American sniper* (2015) combinerà nella maniera la più intelligente e complessa possibile il tema della voce e quello della visione, problematizzandoli entrambi sullo sfondo della guerra: una guerra resa straordinariamente senza gerarchie,



---

senza catene di comando, senza ordini, e dunque nella quale la dimensione etica si sgancia da qualsiasi quadro politico (ciò che, ancora una volta, ha valso al regista la fama di destroide) e si dialettizza unicamente in maniera pulsionale, istintiva, percettiva.

<sup>103</sup> La *verticalità* è il nodo tematico principale dell'adattamento della biografia di Chris Kyle, cecchino per 5 anni in Iraq (e burocratico boia di 260 «terroristi» o «resistenti»: uomini, donne e bambini). L'etica è distesa, al suo grado zero, sul tetto da cui Kyle guarda e spara, mentre parla di sesso con la moglie. Ma l'etica è anche nelle scene della caduta delle Twin Towers, a cui il regista abbina (tra i tanti, proprio quello!) il commento che la vorrebbe una «demolizione controllata» (eco delle teorie complottiste, peraltro molto realistiche): come se il sentimento nazionalista e paternalista del giovane cowboy (figlio di un pastore luterano che gli ha insegnato la caccia, il fucile e la difesa dei più deboli) si destasse paradossalmente in seguito a una *menzogna*, a una falsa verità, a un'apparenza fallace, a una *scena*, a un inganno. E soprattutto, sempre dall'alto, la dimensione etica travolge *tutti* (i soldati di entrambe le parti combattenti) sotto la forma di una devastante tempesta di sabbia, propiziata dall'*orizzontalità* del crimine più spietato e stupido commesso da Kyle, quello di sparare da circa 2 km al suo omologo cecchino di parte resistente. Quest'ultimo atto è anche quello che chiude nel film la guerra dello *sniper*.

Nel suo recente lavoro, Eastwood affida al cecchino anche i temi paralleli e fecondi della *lateralità*, della *diagonalità*, dell'*obliquità*, sviluppando l'intuizione straordinaria di una delle scene migliori di *Unforgiven* (1992): quella della prima esecuzione del giovane killer (miope!). Si tratta di una sparatoria dall'alto di una cima, con il killer che non riesce a spare e con la vittima che muore lentamente, attraversata (la si riveda) da sentimenti contrastanti e da ambivalenze (la giovane vittima che chiede di bere mentre sta morendo, il killer che gli assicura che non sparerà mentre i compagni della vittima gli danno da bere, il killer mancato che rivela di non avere mai ucciso in vita sua, ecc.). Il tutto, lo si ricordi, a partire anche qui

## Lo specchio e l'oculare

La dimensione verticale adottata da Eastwood demistifica in maniera a nostro avviso salutare anche un altro grande paradigma persistente della storia del cinema: quello dello *specchio*.<sup>104</sup>

In effetti, questo paradigma si è storicamente presentato almeno in due modi diversi<sup>105</sup>, e bisogna aggiungerne anche uno psicanalitico, quello dello specchio lacaniano.

---

da una *menzogna* che è anche una *scena*: quella di una puttana che sarebbe stata (pretesamente) squartata e smembrata da un giovane cowboy ridicolizzato per la sua poca virilità. Attorno a questa *scena* si agitano protagonisti «di ogni etica»: lo sceriffo, il cacciatore di taglie, il giornalista, il vecchio killer che torna ad uccidere per salvare la famiglia, un altro vecchio killer che torna ad uccidere per aiutare l'amico, il vecchio killer che fa una strage per vendicare l'amico, ecc.

<sup>104</sup> Per un'analisi didattica di questo paradigma, si veda la buona ricostruzione dei due teorici olandesi del cinema Thomas Elsaesser e Malte Hagener, nel terzo capitolo del loro efficace ELSAESSER – HAGENER, *Teoria del film* [2007, 2009: 57ss.].

<sup>105</sup> Secondo gli autori sopra citati si tratterebbe piuttosto di «tre paradigmi appartenenti all'ambito tematico dello specchio». ELSAESSER – HAGENER, *Teoria del film* [2007, 2009: 63]. A nostro avviso si tratta di un paradigma unico, che si è presentato in almeno due modalità differenti a seconda del contesto e del periodo storico, ma assumendo la stessa funzione: quella di inserire il cinema tra le scienze umane e sociali, sottraendolo in maniera tendenziale al dominio dell'arte (ciò che, appunto, non viene invece considerato dai due teorici di Amsterdam, che si considerano sulla funzione *immediata* del paradigma, come vedremo, peraltro riducendo lo sfondo marxista-strutturalista delle teorie di Bela Balázs a cui si riferiscono).

La prima forma paradigmatica è quella dello *specchio dell'inconscio*: il cinema aggiungerebbe, cioè, alla semplice immagine soggettiva riflessa, anche il *di più* dell'inconscio. Questo *surplus* d'immagine (e dell'immagine) funziona, a nostro avviso, trattandosi nel caso del cinema di un'industria capitalistica come le altre<sup>106</sup>, può funzionare in addizione (il cinema *svela* qualcosa che la semplice immagine riflessa non mostrerebbe) ma anche in sottrazione (il cinema *nasconde* qualcosa che la semplice immagine riflessa sembra invece mostrare)<sup>107</sup> o in combinazione (il cinema *sembra* svelare o nascondere, ma in realtà produce nello spettatore l'effetto contrario).<sup>108</sup> Il *plus-valore* infatti, proprio come il *plus-godere* lacaniano (fatto poi risiedere per comodità, ma quanto problematica!, nel fallo e nel corpo della donna), circola liberamente e anarchicamente, determinando in questa circolazione il movimento vitale e distruttivo del modo di produzione, e disseminando *scorie* di questo incessante movimento

---

<sup>106</sup> Con le proprie specificità, ovviamente, e con sensibili differenze nel cinema socialista, soprattutto sovietico delle prime NEP, e nella teoria comunista del cinema (ma, ovviamente, non altrettanto sensibili nei tantissimi casi di produzioni cinematografiche «progressiste» in paesi capitalistici e a società industriale avanzata, dominate dall'industria culturale di massa, ecc.).

<sup>107</sup> Il caso del funzionamento in sottrazione corrisponde al secondo paradigma cinematografico dello specchio secondo ELSAESSER – HAGENER, *Teoria del film* [2007, 2009: 64].

<sup>108</sup> Queste combinazioni sono state analizzate con grande intelligenza da Bela Balázs, a cui ci siamo spesso riferiti nel nostro RUBINO, *Cent millions d'orgasmes. Essai sur la pornographie* [2015].

performativo che hanno l'apparenza dei beni di consumo, delle immagini, del fantasma, del discorso, del feticcio.

Quando lo specchio del cinema *disveli*, o *evochi* e *invochi*, le scorie dell'immaginario capitalistico avrebbero l'apparenza del fantasma immaginario, o dell'allucinazione. Quando invece *nasconda* o *camuffi*, i prodotti immaginari avrebbero la funzione del feticcio o del discorso di potere.

Christian Metz, dall'EHESS di Parigi, ha investigato secondo fecondi criteri strutturalisti, in una prima fase della sua produzione, proprio l'effetto del discorso di potere proposto dal cinema: il film è linguaggio.<sup>109</sup> La questione, già interrogata dai teorici e dai registi sovietici, era proprio quella della struttura linguistica del film (del cinema?), e dunque della possibilità di elaborare un contro-discorso filmico (alternativo a quello del cinema capitalistico, o forse 'semplicemente' proprio a quello proletario e sovietico) se non un effettivo contro-linguaggio cinematografico (come tentarono di fare i surrealisti, non sempre da una prospettiva *soggettivamente* di classe, e comunque spesso avversati dalla loro stessa classe!). Il tentativo di Metz potrebbe semplificarsi per esigenze didattiche alla sua stessa domanda di

---

<sup>109</sup> Si vedano, ad esempio, tradotti con vergognoso ritardo in italiano, METZ, *La significazione al cinema* [1968, 1975], *Linguaggio e cinema* [1971, 1977] e *Semiologia del cinema* [1972, 1989]. Più di recente, il più noto teorico del cinema contemporaneo è tornato sul tema, ampliandolo in chiave barthesiana, in METZ, *L'enunciazione impersonale, o il luogo del film* [1991, 1995].

partenza: ciò che deve essere compreso è che i film sono compresi.<sup>110</sup>

In una seconda fase della sua ricerca teorica, invece, sempre strutturalista e psicanalitica, Metz introduce nella teoria del cinema quella dimensione *immaginaria* che Lacan intendeva contrapporre alla forza (evolutiva, politica, religiosa, teologica, mitologica, artistica, culturale, letteraria, finanche psicanalitica) *simbolica* del linguaggio e della sua articolazione più pericolosamente repressiva e autoritaria, il *discorso*.<sup>111</sup> Lo scacco imminente del contro-discorso cinematografico induceva quindi Metz a esplorare nel cinema la presenza e la resistenza dell'immaginario, presenza e resistenza che, se pure non erano di natura rivoluzionaria, si presentavano quanto meno con alcune proiezioni emancipatorie.<sup>112</sup>

All'*Altro* del linguaggio del film (del linguaggio cinematografico?)<sup>113</sup> corrisponderebbe (nella sala oscura?) un *Moi* immaginario, complementare o

---

<sup>110</sup> METZ, *Semiologia del cinema* [1972, 1989: 200].

<sup>111</sup> Si veda, per questa seconda fase di ricerche sul cinema, METZ, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario* [1975, 1980].

<sup>112</sup> Semmai la difficoltà del tutto *non* secondaria del tentativo era legata alla difficile compatibilità (fino ai giorni nostri) tra le avanguardie politiche (ad esempio il femminismo, nelle sue tante articolazioni e con pochissime eccezioni) e i vari e spuri «lacanismi»!

<sup>113</sup> *Un* film non è, ovviamente, *tutti* i film, come invece si tende a semplificare assurdamente quando si analizza la posizione dello spettatore.

contrapposto a quello: lo specchio, in altri termini, è rotto.<sup>114</sup>

Quello che resiste, il Reale (lacaniano) non è più (se lo è mai stato) il soggetto (unitario o unificato), ma il *corpo*: frammentario e come disperso nei suoi organi e nelle sue funzioni, unificate soltanto in maniera immaginaria (ora strutturale, come pretendendo la completezza dell'immagine anche da uno specchio rotto, ora funzionale, come pretendendo l'efficacia complessiva anche da un singolo organo o *pezzo* del corpo).

Il secondo paradigma del cinema-specchio non può che essere, dunque, quello del cinema come specchio mimetico dell'Altro.<sup>115</sup> Si tratta di un paradigma intersoggettivo, che ovviamente si affianca, senza sostituirle, alle teorie del linguaggio cinematografico (di Christian Metz, ma anche, ad esempio, di Jean-Louis Baudry) e alle ipotesi sulla produzione del fantasma filmico (di Teresa De Lauretis, in maniera

---

<sup>114</sup> Si chiederà più tardi Teresa De Lauretis, di Santa Cruz, intelligentemente e con grande capacità didattica, se il *fantasma* prodotto al cinema sia in effetti quello del film, quello dello spettatore, quello dello spettatore che si proietta nel film e nei suoi personaggi, quello del regista, o una combinazione di queste varie posizioni. Si tratta in ogni caso di un fantasma complesso, che interferisce con quello dell'identità sessuale, politica, di classe, familiare, ecc. Si vedano ad esempio DE LAURETIS, *Theorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg* [2007], e già *Technologies of gender. Essays on theory, film and fiction* [1987].

<sup>115</sup> Se ne veda la breve esposizione in ELSAESSER – HAGENER, *Teoria del film* [2007, 2009: 64].

espressa, ma anche, ad esempio, di André Bazin e di Thierry Kuntzel).

Ma, oltre che etica e psicoanalitica è anche un'ipotesi sempre più neurologica e psicologica, almeno dopo la scoperta dei neuroni specchio. Il carattere *mimetico* prenderebbe dunque un netto sopravvento su quello *riflessivo* e *autoriflessivo*.

Un terzo modo paradigmatico nella storia del cinema-specchio – meglio: la versione psicanalitica del paradigma – attraversa la teoria del cinema di Metz, di Baudry<sup>116</sup>, di De Lauretis, e anche di Daniel Dayan, Stephen Heath e, applicato all'udito anziché all'occhio, Michel Chion e Slavoj Žižek<sup>117</sup>. Era già stato analizzato (e anche smontato e ricostruito!) da Eisentsein. Si tratta dello *stadio dello specchio*, teoria psicanalitica e psicologica elaborata a più riprese da Jacques Lacan, dal 1936 in poi.

L'attraversamento è problematico – e bisogna dire che Lacan stesso, tranne alcune allusioni rapide a Bresson, a Hitchcock, a Renoir o a Pasolini, ha sempre considerato il cinema *come* una psicanalisi applicata, e dunque non ha elaborato né presentato una qualche teoria del cinema (che non fosse, ovviamente, del tutto coincidente con quelle della psicanalisi) – e, anche da parte marxista o strutturalista, quella appunto di Baudry, Metz e De Lauretis, pone fondamentali problemi di metodo. Eccone alcuni.

---

<sup>116</sup> I concetti di *dispositivo* e di *apparato* sono proposti nei saggi raccolti in BAUDRY, *L'effet cinéma* [1978].

<sup>117</sup> In effetti, come è noto, Žižek ha sostenuto tutte le teorie del cinema! E ricollegandole *tutte* a Lacan!

Se, ad esempio, il dispositivo cinematografico (o filmico?) produce in qualche modo una *regressione*, come sembra argomentare Baudry, rimane intatto il problema fondamentale che Baudry stesso chiama *effetto di realtà*. Applichiamo l'esempio a uno dei film di Eastwood qui analizzati, per comprendere la questione: *Cacciatore bianco, cuore nero* (1990).

Se io sono «animalista» – semplifichiamo il più possibile e non poniamo alcuna altra complicazione, come la presenza di ambivalenze affettive, di doppie volontà, di condizionamenti paterni, ecc. –, tenderò ad escludere dal mio orizzonte immaginario una regressione felice che mi porti a proiettarmi nel corpo di John Wilson.<sup>118</sup> Ma potrei serenamente *decidere* di accettare, ad esempio, la dinamica della sfida, o quella dell'ambivalenza di vita tra la natura e il cinema, tra l'Africa e Hollywood. Fin qui, in ogni caso, la critica al *dispositivo* – che indurrebbe la regressione, e dunque manipolerebbe lo spettatore – è abbastanza precisa. Che dire però dell'*effetto di realtà*, come effetto soggettivo (cioè ricostitutivo del soggetto), prodotto dal «metafilm» (cioè dal film che, al di là delle intenzioni del regista, viene realizzato)?

Un po' come per Alberto Sordi in Italia (soprattutto nei film da regista), o per il caso celebre di Vittorio Gassman ne *Il sorpasso* (1961), anche nel cinema di Eastwood si verifica molto più spesso uno

---

<sup>118</sup> La stessa osservazione si potrebbe fare per *Bird* (1988). Potrei adorare (finanche come musicista, essendo capace ad esempio di suonarla e di reinterpretarla) la musica di Parker, ma potrei essere disgustato dalle droghe che Parker assumeva, potrei disgiungermi dal fantasma quando, ad esempio, Parker tornava a casa ubriaco e tentava il suicidio, ecc.



*spaesamento* che non una *regressione*. Lo schermo rimane al suo posto, e la distanza «morale» riduce l'identificazione, ma l'effetto di realtà si produce ugualmente, proprio a causa dell'effetto-specchio che, anche quando lo specchio sia rotto, funziona comunque.

In altri termini, per coinvolgere anche la dimensione immaginaria e non solo l'unità simbolica del corpo nello specchio, il mio fantasma si riarticola – a differenza di quanto ad esempio sostiene Teresa De Lauretis in *Pulsioni freudiane* (2001) o in *Da Foucault a Cronenberg* (2007) – nella dialettica dei personaggi, e non nei personaggi in sé. Noi non sappiamo chi sia John Wilson (né, in Italia, il Prof. Dott. Guido Tersilli, già medico della mutua), ma *vediamo* lui dov'è e cosa fa. Sentiamo le *voci acusmatiche* (Michel Chion) a partire dai rumori. Il nostro immaginario non è nel cinema, ma nella sala, come una coscienza che si sia soltanto leggermente decentrata.<sup>119</sup>

Ecco, Eastwood rompe con *tutte* queste teorie, con le visioni e le interpretazioni che separano (salvo poi riunirlo nell'Immaginario per tramite dello specchio) il film dallo spettatore e, anziché ampliare le funzioni dello *sguardo*, le riduce drasticamente e in maniera inconciliabile. L'occhio non è un elemento che *amplia* la dimensione etica del *soggetto* (anche

---

<sup>119</sup> Il carattere principalmente acusmatico della sala buia, colto nella sua strutturale ambivalenza, era già compiutamente proposto da Eastwood nel suo primo film da regista, *Play Misty for me* (1971).

quando questo sia ridotto o esteso al solo *corpo*), ma la riduce, la contrae, la limita. La *taglia*.

Il *cacciatore bianco* ha un «appetito» pulsionale (che non è peraltro aggressivo, anche se è senza dubbio violento), ma non ha una visione etica del suo rapporto con l'animale.

E lo *sniper* annidato sui tetti, come un animale a sua volta, figlio perfezionato e formato di quel *cacciatore* e di quel *realizzatore* e *metteur en scène*, non ha una visione etica, ma soltanto un dispositivo monoculare che *taglia* il livello emotivo da quello cognitivo.

L'occhio *dice*, in maniera certo acusmatica – è questo un altro livello di straordinaria efficacia della proposta eastwoodiana, da affiancarsi a quello inventato dall'attore Eastwood anni prima con la proposta moderna di una *rocky steady face* beckettiana-keatoniana-brechtiana per i film di Leone e di Siegel – che *là c'è l'oggetto*, cioè (questa volta in termini lacaniani autentici, e non adulterati alla Žižek) *là c'è la causa del desiderio*, la causa vuota, di un desiderio vano, tutto intra-analitico (cioè unicamente metodologico)<sup>120</sup> e formale<sup>121</sup>.

---

<sup>120</sup> Si veda la differenza, nei film di guerra di Eastwood regista (come *Gunny* o *American sniper*, ma anche *Flags of our father*), della funzione dell'allenamento, della ginnastica, della preparazione fisica. *Tutto* il corpo si proietta e si concentra per un'unica funzione. Proprio come, per inversione, in *Cacciatore bianco* (cioè nel mondo dei padri isterici senza figli), la caccia è una preparazione per il cinema.

<sup>121</sup> Vincent Malausa, recensendo *American sniper* per i *Cahiers du Cinéma* ha colto un aspetto robotico nel personaggio di Kyle, oltre che un volto fermo e inespressivo (che per noi è la *rocky steady face* che Eastwood ha proposto nei film di Leone e ha poi perfezionato). Ovviamente, mancando a Malausa una

## Se per Stephen Heath

l'occhio nel cinema è l'occhio perfetto, il costante e onnipresente controllo della scena che il regista porge allo spettatore attraverso l'apparato cinematografico<sup>122</sup>

quello che Eastwood fa saltare è proprio la *sutura* (altro efficace strumento lacaniano, impropriamente applicato da Jacques-Alain Miller al cinema, a proposito dell'Immaginario cinematografico) tra la realtà e il Reale. La realtà potrebbe anche restare dominata dall'etica e dalla politica, e dalle loro regolazioni imperfette e negoziate, ma il Reale è il dominio assoluto del sintomo, di cui ha la struttura simbolica (*sembra* un *discorso* normativo, articolato come un linguaggio: *sembra* l'inconscio, perché non fidarsi, se ci vede meglio di me?) e la funzione immaginaria (quello che vedo e quello che sento sono *Io*, sono il mio *Io* più autentico e profondo: le mie pulsioni, il mio desiderio, i miei oggetti perduti)<sup>123</sup>.

---

teoria adeguata dello *sguardo* nel cinema di Eastwood, ne ha tratto unicamente delle conseguenze etiche, inferendo che il regista non avesse un proprio punto di vista sulla guerra ma si limitasse a registrarne l'intima assurdità. Si veda MALAUSA [2015].

<sup>122</sup> HEATH, *Narrative space* [1981: 32].

<sup>123</sup> Come se Kyle, appostato su un tetto come un animale, dicesse a se stesso: sono io, sono a caccia con mio padre, è lui che mi parla, le cose che sento me le sta dicendo lui, e il mio oggetto del desiderio è un cervo in montagna... eccolo, lo vedo!

In *Bird* (1988) Eastwood rompe anche con la questione delle voci acusmatiche<sup>124</sup>. È il suono di Parker la voce acusmatica, l'acusmetro: gli altri suonano *oggi*, assieme a Parker che suonava... *nel 1950!*

Fantasma, spettro, intromissione generazionale, allucinazione uditiva, inculturazione illegittima nel mondo dei neri d'America, appropriazione a fini commerciali di una cultura che non gli appartiene (come gli ha rimproverato Spike Lee, spinto poi a riprodurre il *silenzio* per l'intera durata di *A love supreme* nel suo eccellente *Mo' better blues* su Coltrane), frammentazione dello spazio sensoriale, spaesamento e perturbamento. Il risultato che Eastwood ottiene è straordinario: è il cinema come pura psicanalisi. Al Reale dei cacciatori e dei cecchini, si sostituisce in *Bird* l'Immaginario della musica di Parker.

E sarà poi un piatto lanciato sul palco dal batterista, forse annoiato dall'assolo interminabile del giovane Parker (o forse soltanto un rumore che ci sveglia *là dove siamo*, ma dove appunto?) a riportare il dominio del Reale, cioè della realtà come sintomo del *possibile* laddove l'Immaginario era l'estensione della vita (a-soggettiva, a-causale, pulsionale e libidica, astratta e collettiva, paradisiaca e comunista come direbbe Otto Gross) nel dominio del mondo.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> Il riferimento è all'invenzione di Michel Chion, di cui si vedano ad esempio CHION, *La voce nel cinema* [1981, 1991] e *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema* [1990, 1997].

<sup>125</sup> Il regista tenta di spostare la caduta del piatto lanciato dal batterista: vorrebbe prolungare l'assolo di Parker, e i suoi ricordi, e la sua musica, e la sua vita, quanto più possibile,

## Il mondo alla fine della strada

Già prima di *Bronco Billy* la strada era soprattutto un promontorio, una scogliera, l'incontro definitivo tra la frontiera dell'uomo (le capacità biologiche e psicologiche) e quella della natura (la struttura geologica e la dinamica morfologica).<sup>126</sup>

Con questo film, che impone irreversibilmente l'autorialità di Eastwood anche presso la critica più insensibile al grande regista, questi riallaccia un filo analitico che è sia della memoria sia della storia, attraversando la vicenda nordamericana sulla linea dell'immaginario, travolgendo i generi e i personaggi, e instaurando un ordine definitivo del caos anarchico al posto delle convenzioni sociali borghesi (anche medio- e basso-borghesi, familiari e tradizionali, dunque, e non soltanto genericamente capitalistiche)

---

restituendo al cinema la funzione originaria del teatro di piazza, in cui *tutti* partecipano allo spettacolo, facendo il tifo per un personaggio o per l'altro e modificando il copione e il soggetto (ciò che, peraltro, detto incidentalmente, ha fatto l'universalità di Shakespeare in epoca elisabettiana!). Chi fa cadere finalmente il piatto è il pubblico, quello che vedremo nel saggio successivo tragicamente all'opera, *democraticamente*, nei processi popolari e negli omicidi di stato, analizzando *True crime* (1999), un altro dei film «minori» di Eastwood, sulla pena di morte.

<sup>126</sup> Come si vede, il tema di quest'affrontamento tra capacità biologiche-psicologiche e struttura geomorfologica (che già era stata tematizzata, fra gli altri, in maniera perfetta da Hitchcock nei «ritratti» del monte Rushmore) caratterizza e domina *The Eiger sanction*.

e dell'ordine normativo della costituzione personalistica, liberale e democratica, oltre che repubblicana, degli Stati Uniti d'America.

Bronco Billy è, in primo luogo, il «sogno americano», inteso proprio come *sogno* e non come un immaginario imposto dal grande Simbolico del Padre invisibile degli Usa. È cioè un Buffalo Bill che non ha ucciso indiani (e anche un Paul Newman che sa come fare cadere innamorate le donne, e un Jimmy Stewart che non ha bisogno di angeli<sup>127</sup>), un padre (ricordate i *padri* fondatori?) che, seguito da molti figli, va alla ricerca di una madre da sposare<sup>128</sup>, un

---

<sup>127</sup> Non si dimentichi che, proprio dopo *Bronco Billy*, Eastwood chiederà a James Stewart d'impersonare il ruolo, importantissimo, del nonno del piccolo Kyle in *Honkytonk man* (1982), offerta poi rifiutata da Stewart che non amava interpretare la parte di un vecchio (con numerose «stilette» del regista, fino alle interviste su *Gran Torino*).

<sup>128</sup> Quanto superficialmente si è insistito, e non soltanto in Italia, a proposito del cinema e della poetica di Eastwood, su questo preteso mondo senza padri (si veda, di recente, in italiano, RECALCATI, *Il complesso di Telemaco* [2013]), mentre il *mondo* che il regista affresca o schizza o abbozza è in effetti senza madri!

La ricerca di una madre viene, peraltro, *prima* di quella di una sposa. In quello che è stato chiamato «il tempo dell'uccello» da Olivier Benoliel – e che, secondo il critico dei *Cahiers*, mostrerebbe la capacità del regista di *Bird* di sconvolgere le regole del *biopic*: l'ascesa e la caduta – c'è in effetti un tempo interamente psicologico e psicanalitico in cui la «storia della madre» (in questo caso Chen, la moglie di Parker, che apre il film discutendo con lui davanti alla culla del figlio, poco dopo la morte della loro figlioletta) viene prima della «storia d'amore» (in questo caso, come Bird ha conquistato Chen, peraltro in una straordinaria scena sulle scale della casa discografica).

fratello che lotterà poi per la conquista di questa donna-madre.

La *strada* è questa lotta incessante tra dimensioni incomplete dell'Immaginario: ora incomplete a causa della mancanza di *oggetti* del desiderio<sup>129</sup>, ora

---

E che dire di un *melodramma* così poco classico come i *Bridges*? Non è forse proprio il conflitto tra la vita (la donna) e il mondo (la madre) a costituire il *romance*?

E cosa manca al «piccolo» Butch che fugge con un bambino travestito da Casper il fantasma? Un padre (che ha appena trovato) o una madre? Non è forse proprio a causa della vita di una *madre* che ha rinunciato ad essere *donna* che nasce il melodramma così asciutto e irreversibile di *un mondo perfetto*?

E la moglie di Steve Everett – il giornalista alcolizzato che *deve* scagionare il povero Frank Beechum che sarà giustiziato a mezzanotte a qualche kilometro da casa loro (in un altro *giardino del bene e del male*) – che, a causa di una caduta accidentale della figlia nel parco dove stava correndo proprio col padre, gli notifica drammaticamente il loro divorzio (come già Chen a Bird, e come Francesca a Robert), e gli toglie dunque, tragicamente, quella manciata di minuti che gli avrebbe consentito invece di arrivare in tempo e fermare l'esecuzione? Non è forse una madre cattiva? Nel *mondo* accadono cose orribili (e l'esecuzione di un innocente è tra queste, e in verità lo è *ogni* esecuzione, inclusa quella del giovane fascista che uccideva ragazzini nella California di *Changeling* e incluse quelle innumerevoli del cecchino Kyle in Iraq), ma la *vita* di quella donna si riduce al suo essere *madre*.

<sup>129</sup> È ad esempio la strada percorsa in *Honkytonk man* (1982) in cui, per il cantante alcolista che sta morendo di tubercolosi, l'unico desiderio è alla fine della strada, a Nashville. La stessa strada è, al contrario, per il nipote di Red (che è in effetti, con sublime scelta psicanalitica!, il figlio stesso di Eastwood, che nella vita fuori dal set diventerà musicista), una successione di *oggetti*. Inutile sottolineare che la dimensione

debordanti di *oggetti*<sup>130</sup>, ora schiacciate da un Simbolico-normativo troppo pesante da sollevare<sup>131</sup>.

### **L'investigazione diventa una psicanalisi**

Alla decostruzione e alla nuova tematizzazione dell'indagine di polizia come psicanalisi (e dunque del poliziotto, attraverso varie metamorfosi, come giustiziere e liberatore) Eastwood arriva progressivamente e in maniera sempre più complessa.

Già *Cacciatore bianco, cuore nero* (1990) era un'indagine di polizia (nella forma sia della caccia all'elefante sia della ricostruzione del set di John Huston in Zimbabwe durante le riprese de *La regina d'Africa* del 1951, sia ancora del setting analitico-politico di Hemingway in Africa) che diventava una psicanalisi compiuta, e quest'ultima diventava a sua volta, espressamente, per grazia e per tramite

---

analitica del film (assieme a quella politica, giocata dal vecchio nonno, che si ferma *per strada*) è straordinaria.

<sup>130</sup> È ad esempio la strada polverosa dei seals e dei marine in Iraq, inflazionata di oggetti (del desiderio [di morte]).

<sup>131</sup> È la strada di Madison County, che, infatti – a differenza, peraltro dei due film che abbiamo portato come esempi nelle note precedenti –, nonostante il titolo, non consente mai di *attraversare* il ponte. Qui l'*oggetto* (la donna, ma anche la sua immagine, in una foto) è dall'altra parte del ponte, *prima* dell'ingresso della galleria coperta, e Robert deve dunque ritornare indietro per trovarla.



dell'intermediazione politico-letteraria-immaginaria di Hemingway e di Flannery O'Connor, cinema.<sup>132</sup> Ne *I ponti* (1995) ad esempio, è indubbio che Robert arrivi da Francesca dopo un'accurata ricerca (a meno che non si voglia credere davvero che l'amore più importante della propria vita sopravvenga per caso!). Robert ha una mappa, e scatta delle foto precisissime dei luoghi in cui si trova, che identifica ad ogni occasione su una cartina.<sup>133</sup> In *Potere assoluto* (1997) l'indagine è, ancora una volta, tripla<sup>134</sup> (e triplo è il duello finale, con un solo

---

<sup>132</sup> Sul carattere brechtiano dell'interpretazione di Eastwood (richiamando Brecht e il suo appello a Charles Laughton per il ruolo di Galileo), e sul tono del film riconducibile a Hemingway e alla O'Connor, insiste per esempio Jonathan Rosenbaum nel suo blog: ROSENBAUM, *A free man. Clint Eastwood's "White hunter, black heart"* [2009].

«But if one shifts one's expectations and evaluates Eastwood as an interpreter of and commentator on Huston's persona in relation to his own — a dialectical meditation on Huston as well as himself that is both critique and appreciation — the nature of his achievement changes. He offers in effect a Brechtian performance, especially if one thinks of Brecht's own description of how he wanted Charles Laughton to play the title role in his *Galileo* (as set down in his "Small Organum for the Theater"): 'The actor appears on stage in a double role, as Laughton and as Galileo; the showman Laughton does not disappear in the *Galileo* he is showing; Laughton is actually there, standing on the stage and showing us what he imagines Galileo to have been'.» [*Ibidem*].

<sup>133</sup> È uno dei film più ricchi di location dell'intera produzione eastwoodiana.

<sup>134</sup> C'è quella del presidente e dei suoi servizi segreti sul testimone dell'omicidio a sfondo sessuale. C'è quella ufficiale dell'FBI, sull'omicidio (commesso dal presidente!) e sull'imputato principale (che è in realtà il testimone, Clint). E

pugnale che passa di mano in mano). Quest'indagine diventa progressivamente e sempre più decisamente una psicanalisi sulla funzione del padre, come emerge nettamente dalla scena in cui la giovane procuratrice (figlia del ladro ricercato dalla polizia per un omicidio che invece ha commesso il presidente stesso degli Stati Uniti) trova durante un'ispezione informale a casa del padre centinaia di foto che la ritraggono in varie età della sua vita (lui se ne era separato da anni).

Verso la fine degli anni '90 questo processo di decostruzione del tema dell'indagine è compiuto, e viene esposto in maniera tematicamente completa nei tre film che costituiscono anche la sequenza commercialmente meno proficua di Eastwood regista: *Mezzanotte nel giardino del bene e del male* (1998), *Fino a prova contraria* (1999), e soprattutto *Debito di sangue* (2002). Si tratta anche in questo caso di film straordinari, in cui le evidenti contraddizioni e omissioni, quando non le ingenuità e le pretese cadute di tono, della sceneggiatura (numerose in ognuno di loro) servono al regista proprio per adattare il *plot* alle sue esigenze etiche e politiche.<sup>135</sup>

---

c'è naturalmente quella del testimone (che è un ricercato per furto, Clint) per liberarsi dalle accuse e, soprattutto, per difendere la figlia (procuratrice incaricata!).

<sup>135</sup> Si pensi alla figura della prefica cieca in *Midnight*, o all'intera fase giudiziaria dello stesso film, se non al disvelamento finale delle reali intenzioni del miliardario accusato di omicidio (e di quelle, corrispondenti, del giovane prostituito nei confronti di quello). Questi *détours* sono funzionali a introdurre il tema della *grazia* come risultato di un bilanciamento etico-politico (e qui anche giuridico e giudiziario,

---

proprio come nella bellissima novella omonima di Joyce raccolta nei *Dubliners*) tra pulsioni (individuali e collettive, moderne e ancestrali) e condizioni morali (individuali e collettive, moderne e ancestrali).

In *True crime* c'è una scombinatissima ricostruzione della morte casuale della giornalista che avrebbe dovuto svolgere le ultime indagini per salvare la vita di un condannato a morte (creduto invece innocente dalla giornalista stessa). Perché un regista che, nel 1999, aveva già oltre quarant'anni di esperienza alle spalle (e almeno quattro capolavori assoluti con consenso quasi unanime di critica e grandissimo successo di pubblico) non abbia in questo caso, al contrario della sua stessa tradizione di messa in scena, adattato e modificato la sceneggiatura è spiegato dalla funzionalità che l'episodio della morte casuale di questa giornalista ha nelle vicende professionali, personali, familiari, politiche e morali del protagonista. Il protagonista è infatti un portavoce della collega deceduta tragicamente, ciò che gli consente di *ereditare* un'indagine, decidendo unicamente se *accettare* il punto di vista della collega o non. La *grazia* (qui propriamente come tale, se si pensa che il beneficiario, condannato a morte con esecuzione fissata a meno di 24 ore all'indagine ereditata da Clint, sarebbe appunto *graziato* dalla scoperta di Clint che potrebbe scagionarlo definitivamente) si annuncia al protagonista, lo sfiora senza toccarlo, e spetta a lui *decidere* di accettarla o rifiutarla. Ben sapendo, peraltro, che accettarla significherebbe rinunciare nello stesso tempo alla propria famiglia (moglie e, soprattutto, figlia).

*Blood work* aggiunge un elemento di complessità al quadro della *grazia* presentato nei due film precedenti. Perché qui il sacrificio non è 'semplicemente' quello delle proprie abitudini (come in *Midnight*), o quello della propria vita coniugale (peraltro già compromessa, come in *True crime*), ma diventa quello della vita stessa, dal momento che il protagonista – un agente FBI che ha subito un trapianto cardiaco, e il cuore gli è stato donato proprio dalla vittima su cui deve ora investigare, e grazie al crimine commesso dall'assassino su cui deve investigare – è limitato nelle proprie capacità proprio dalla

*Midnight* è un film raffinato e complesso. L'indagine è, come sempre in Eastwood, almeno tripla: quella iniziale del giornalista sulle feste da ballo a Savannah (Georgia), quella giudiziaria sull'omicidio di un giovane prostituto, quella giornalistica per scrivere la biografia di un milionario (questi si rivela, nel corso del film, omicida del suo giovane amante).

Si potrebbero segnalare numerosi elementi di arricchimento tematico proposti dal film di Eastwood, ma ci limitiamo a quelli utili alla nostra presentazione, che sono i seguenti.<sup>136</sup>

1. Il passaggio giudiziario non è conclusivo, né propedeutico, rispetto a quello psicologico o psicanalitico, ma è preliminare *sempre* ad un successivo passaggio giudiziario.

---

sua gravissima condizione di cardiopatico. I buchi di sceneggiatura servono sia a contestare la repressione criminale in California (la famosa «regola del tre» che porta i delinquenti ad uccidere i testimoni, perché se quelli venissero condannati, grazie per esempio ad una testimonianza, rischierebbero l'ergastolo o la pena di morte), sia ad introdurre il codice che consentirà il passaggio dalle indagini alla psicanalisi (il colpevole sarà alla fine semplicemente un «*no-one*», scoperto da un bambino-figlio).

<sup>136</sup> Per un'analisi delle ricadute sull'immaginario delle vicende del miliardario Jim Williams e dell'omicidio del suo giovane amante Danny Hansford, sullo sfondo delle ambientazioni esotiche del Sud e della casa-museo di Johnny Mercer a Savannah, prima città Usa ad avere un piano urbanistico, si veda il volume di testimonianze, arricchito di corredo fotografico, curato recentemente da Marilyn J. Bardsley: BARDSLEY, *After Midnight in the garden of good and evil* [2013].

2. La musica ha una funzione rituale e religiosa, nelle forme di una celebrazione collettiva.

3. La giustizia è *naturalmente* pubblica e processuale, non necessariamente giudiziaria, sganciata in ogni caso dalla verità. Quest'ultima non è neanche un elemento *accidentale* della giustizia.

4. La *verità* è nel conflitto, come chiarito nel celebre motto di Jim Williams: *tu credi a quello che vuoi, io credo a quello che so.*<sup>137</sup>

5. Nel conflitto, sempre secondo il motto di Williams, nasce anche l'arte: *la verità, come l'arte...*

6. Il conflitto è principalmente di classe, prima ancora che di genere o di etnia o di religione, cultura, ecc. Jim Williams e il suo giovane amante appartengono a classi sociali diverse, ma non a generi sessuali diversi né a provenienze differenti. Condividono finanche la stessa passione per l'arte.

## **La seconda occasione (tra Frank Capra e Stanley Cavell)**

Dizzy sa dove trovarmi.  
*Bird*

I film che abbiamo brevemente analizzato sono anche accomunati dalla mancanza di un tema caro al

---

<sup>137</sup> Come il regista chiarirà nel successivo – a completamento – *True crime*, scrivendone la colonna sonora e la canzone dei titoli di coda, interpretata da Diana Krall, della verità *why should I care?*

regista, e che ha peraltro caratterizzato *tutti* i suoi film di maggior successo di critica e pubblico (da *Unforgiven* a *Million dollar baby* a *Gran Torino*): ci riferiamo alla *second chance*.

In *True crime* (1999) e *Blood work* (2002) il regista propone finanche una rilettura definitiva del tema, relegandolo sul doppio piano dell'immaginario fantasmatico e del delirio, su cui si muovono il fantasma (*allucinato*) e il revenant (*desiderato*), e dunque consentendo in questo modo, per esempio, grazie a questa doppia tematizzazione, che i successivi *Million dollar* e *Gran Torino* si presentino così complessi e completi.<sup>138</sup>

---

<sup>138</sup> Quanto a *Changeling* (2008), film delicatissimo e violento a un tempo, che si sarebbe prestato benissimo a un ulteriore sviluppo dell'originale visione di Eastwood della *second chance*, oltre che a un perfezionamento del suo tema classico del conflitto tra mondo e vita, bisogna tuttavia annotare che il film è come sporcato da un'interpretazione assurda della Jolie (sulla quale sia il regista sia i coprotagonisti, John Malcovich su tutti, hanno espresso poco entusiasmo).

È come se fosse un film *doppio*. Nell'uno il regista legge un'epoca, un periodo fondativo caratterizzato dalla *perdita dell'aura* che si accompagna alla modernizzazione: contro la quale si batte ottusamente (e non a caso) un giovane assassino seriale di bambini. Nell'altro (quello interpretato dalla Jolie) si tratta di una storia di polizia: quella di una madre a cui viene rapito il figlio, e a cui ne viene «trovato» invece un altro, che lei naturalmente rifiuta (peraltro in maniera violenta).

Eastwood, fedele alla sua capacità di problematizzare in maniera radicale e inconciliante le questioni etiche, politiche, religiose e morali, trova nel *mondo* dei bambini tanto *tutto il male* (ad esempio nel bambino che aiuta il cugino più grande ad uccidere altri bambini e a squartarli) quanto *tutto il bene* (ad esempio nel sacrificio del bambino che, per tornare a salvare

---

uno dei suoi amici rimasto intrappolato, rischia di farsi riprendere dall'assassino, o forse davvero viene preso).

La Jolie, incapace di tale complessità e radicalità, gioca alla madre che impazzisce perchè le hanno rapito il figlio, sprecando ad esempio l'efficacissima battuta finale del film, quella sulla «speranza». Per Eastwood, la speranza è incarnata dal bambino che si sacrifica per gli altri (il figlio). Per la Jolie, la speranza è quella di ritrovare il figlio sano e salvo un giorno.

È forse l'unico film nella straordinaria carriera del regista ad essergli in parte sfuggito di mano (anche a causa della produzione che torna per una volta alla Universal, e che viene affidata a Eastwood da Ron Howard e Brian Grazer).

Ciò non ha impedito naturalmente che la critica (anche quella più formata al regista) amasse comunque il film. Ecco Mariuccia Ciotta, peraltro con un interessante (ai nostri fini) confronto finale tra Eastwood e Capra. «Mai il cineasta di San Francisco è andato così dritto al cuore, mai la sua radiografia dell'America è stata così spietata. Il corpo leggero di Christine Collins si muove nel labirinto degli orrori, che nessun Ellroy saprà descrivere, una polisinfonia di generi che passano uno nell'altro, dal dramma familiare allo splatter, dal poliziesco al thriller al cinema politico a quello manicomiale in un percorso ipnotico che evoca ogni gioiello hollywoodiano, passato e futuro. Compreso Frank Capra, chiamato per scommessa da Christine Collins, che promette di uscire con il suo corteggiatore se l'Oscar 1935 lo vincerà *Accadde una notte* contro *Cleopatra* di Cecil B. DeMille. Vinse, vinse sull'epopea spettacolare, e anche per Clint, che ricorda quand'era un bambino durante la Grande Crisi e vedeva gli angeli e i miracoli dei film di Capra, dove per battere i mostri bastava solo desiderarlo.» Si veda CIOTTA, *Changeling* [2012: 823].

Sulla complessità del fantasma di *Changeling*, ecco Olivier Benoiel dai *Cahiers du Cinéma*. «Dopo aver ribadito dolcemente ma fermamente che lei non smetterà mai di sperare che il figlio torni dal limbo in cui è scomparso, Christine Collins (Angelina Jolie), ripresa dall'alto, si allontana nel traffico del centro di Los Angeles e cammina verso il fondo dell'immagine fino a sparire a sua volta – come il *pale rider* o il William

Ma è in *Bird* (1988) che Eastwood oppone in maniera decisa e sicura la sua personalissima demistificazione della *second chance* a quella del cinema nordamericano (come ad esempio verrà magistralmente interpretata da Stanley Cavell), a partire dalla celebre epigrafe all'inizio del film in cui Scott Fitzgerald sancisce che «non esiste una *seconda chance* nella vita degli americani».<sup>139</sup>

---

Munny degli *Spietati*. Non potendo né riunirsi definitivamente alla comunità dei vivi né far tornare colui che è scomparso, la donna, sola tra due mondi, diviene anche lei un fantasma.» Si veda BENONIEL, *Clint Eastwood* [2010: 86]. E ancora, a sottolineare (ai fini della nostra tesi) il doppio carattere del fantasma: «la Christine del film si ricongiunge in spirito con suo figlio o con il fantasma di suo figlio (si pensi alla sequenza della camera dove la donna afferma di sentire ancora la presenza del bambino) svanendo, proprio come lui, nello sfondo» [*ibidem*]. E infine, «al cinema certamente più che nella vita, i vivi e i morti si ritrovano in un mondo intermedio che favorisce il riavvicinamento e aiuta a pensare la propria scomparsa» [*ibidem*].

<sup>139</sup> Secondo Benoniel, che analizza il *tempo* non lineare di *Bird*, «questo senso 'sottosopra' di un film ellittico e sinusoidale, questa linea frantumata valgono come lo svelamento e l'eco della citazione a epigrafe di *Bird* (pure questo un tratto che non si era mai visto nell'opera del cineasta): 'non c'è un secondo atto nella vita degli americani' ... Dunque c'è una sola chance? Come in *Million dollar baby*? Contare fino a uno per riuscire a colpire lo *speed bag*, e non avere mai che una sola opportunità, quella di Maggie... Fitzgerald (Hilary Swank), una chance che si presenta solo per un attimo nella vita autentica di una campionessa non più giovanissima, benché il suo vecchio allenatore sogni (per entrambi) un miracoloso ripresentarsi delle opportunità e un finale bello come l'inizio?» Così BENONIEL, *Clint Eastwood* [2010: 79].



*Bird* è apparentemente un *biopic*.<sup>140</sup>

Ed è naturalmente, come i film precedenti e quelli successivi, un'indagine. Eccovi, a conferma, le stesse parole di Eastwood in un'intervista del 1992 resa a Thierry Jousse e Camille Nevers.

*Bird* e *White hunter, black heart* are in fact two pictures that deal with this subject, like *Honkytonk man* with its character who has a real talent and «kills himself» before this talent has really had time to express itself. I find it hard to explain what fascinates me about this subject, they're things you so often encounter in real life, probably that's what attracts me to it. Take Charlie Parker, for example, it's such a great loss, such a waste when someone very creative, gifted, the bearer of new ideas, self-destructs as he did. No-one can ever properly understand how a person could have so much talent, so much enjoyment in playing, and at the

---

<sup>140</sup> *Bird*, sia chiaro, è effettivamente un *biopic*, almeno nel senso in cui la biografia di Charlie Parker è l'occasione filosofica del regista, ma è soprattutto un folgorante film a tesi, dunque principalmente un film *politico*. Il «problema» del protagonista è, infatti, quello di essere troppo in anticipo sui tempi, in un mondo che è invece arretrato rispetto alle sue stesse possibilità. È proprio questo il proto-socialismo di Eastwood: non una *etero-topia* di tipo foucaultiano (come ha ritenuto intelligentemente ma a torto Olivier Benoliel), ma una *doppia utopia*. Se il *profeta* (in questo caso uno straordinario musicista, autentica eccezione storica, se si pensa che accanto a Parker c'erano sicuramente *altri* straordinari musicisti, Ellington e Gillespie per tutti) si assumesse come profeta, dovrebbe affiancare la sua costruzione di vita a un progetto di tipo collettivo, altrimenti è *destinato* (per incessante azione contraria proprio delle istanze collettive rappresentative: dall'industria culturale alla clinica psichiatrica) alla sola autodistruzione.

same time set in motion his own destruction. That remains a mystery, and undoubtedly I've always been fascinated by mysteries.<sup>141</sup>

Basterebbero già le parole chiarissime del regista a fugare qualsiasi ipotesi di semplificazione del tema della *second chance*.

E, in effetti, se non c'è una *second chance* per i personaggi di questi straordinari film di Eastwood che stiamo analizzando è perchè questi personaggi – *Bronco Billy*, come *Bird*, e anche il *White hunter* dal cuore nero, il giornalista di *True crime*, l'agente in pensione McCaleb, e il giovane operaio di *Hereafter* amante di Dickens (ma anche, naturalmente, l'*honkytonk man* citato da Eastwood stesso) – sono «americani»!<sup>142</sup>

Si veda, in opposizione, quanto è lineare e limpido (finanche solare) il «secondo atto» della vita di Nelson Mandela, nel film forse più disteso dell'ultimo Eastwood.

Ma, dicevamo, la *second chance* è analizzata da Eastwood, non come presupposto dell'analisi etica a venire, ma soltanto in quanto esito di un'investigazione, quando non di un procedimento (morale o politico) di avvalorazione. Ne deriva un quadro complesso.

Per Maggie Fitzgerald, ad esempio – e al contrario delle innumerevoli interpretazioni basate

---

<sup>141</sup> JOUSSE – NEVERS, *Interview with Clint Eastwood* [1992, 1998: 182].

<sup>142</sup> La stessa epigrafe di Francis Scott Fitzgerald non può essere letta trascurando il finale della frase: «...nella vita *degli americani*»!

unicamente sulla *second chance* alla Cavell (codificata nel tema, in effetti molto ricco e problematico, del «ri-matrimonio»)<sup>143</sup> – la rivincita è la morte, la sua grande occasione d'amore e di completezza è nel gesto dell'eutanasia che la giovane chiede, *richiede* formalmente (si tratta di una «procedura», dicevamo), al suo anziano allenatore-padre-amante.

In effetti, la posizione del filosofo di Berkeley è davvero molto vicina a quella del regista di San Francisco. Eccone un esempio, in cui Cavell spiega il perchè dell'attualità di Emerson e Thoreau.

Controllare la propria esperienza: è questo l'insegnamento che un americano, o una persona di spirito americano, potrebbe attribuire all'empirismo praticato da Emerson e Thoreau. Ritengo che questa indicazione significhi nello stesso tempo consultare la propria esperienza e sottoporla ad esame, e al di là di questo, *fermarsi* per un momento, distogliersi da qualunque nostra preoccupazione e distogliere la nostra esperienza dalla sua via prevedibile e abituale, per farle trovare se stessa e la propria via: mantenere desta l'attenzione. La morale di questa pratica è che bisogna educare la propria esperienza a sufficienza perchè sia degna di fede. La trappola, da un punto

---

<sup>143</sup> Di Stanley Cavell si possono leggere con immutato interesse per la loro pionieristica metodologia filosofico-politico-cinematografica i saggi riuniti nel 1981 sotto il titolo di «ricerche» della felicità (*pursuits of happiness*), tradotti con una nuova introduzione dell'autore per l'edizione italiana in CAVELL, *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio* [1999].

di vista filosofico, sarà allora che non si può fornire l'educazione prima della fiducia.<sup>144</sup>

Ricapitoliamo visivamente i passaggi di questo straordinario estratto di Stanley Cavell:

- a. «controllare la propria esperienza»;
- b. «nello stesso tempo consultare la propria esperienza...»
- c. «...e sottoporla ad esame»;
- d. «distogliere la nostra esperienza dalla sua via prevedibile e abituale»;
- e. «mantenere desta l'attenzione».

Se volessimo riassumere, con Cavell, «non si può fornire l'educazione prima della fiducia». E dunque occorre «*fermarsi* [corsivo di Cavell, nda] per un momento, distogliersi da qualunque preoccupazione».

Vediamone delle applicazioni in sinossi con Eastwood.

- a. *Controllare la propria esperienza.* È questo l'empirismo dei personaggi eastwoodiani, da Bronco Billy a William Munny a Walt Kowalski. La *famiglia* che si costruisce sulla strada (il circo di Bronco Billy e la giovane ereditiera, il gruppo di killer messi assieme da Munny, i due hmon e la loro famiglia protetti da Kowalski) è una garanzia del controllo sull'esperienza, e non un valore (né

---

<sup>144</sup> CAVELL, *Alla ricerca della felicità* [1981, 1999: xxvii].

- ovviamente un principio di organizzazione politica, sociale, economica o militare).
- b. *Consultare la propria esperienza.* Spesso questa consultazione ha la forma di una lettera.
  - c. *Sottoporla ad esame.* L'eroe di Eastwood deve, come quello classico, sottoporsi a difficili e numerose prove.<sup>145</sup>
  - d. *Distogliere la nostra esperienza dalle vie abituali.* È proprio quando Walt Kowalski potrebbe dedicarsi finalmente al suo garage che la vita lo «richiama» (secondo alcuni, per una *second chance* come padre).
  - e. *Mantenere desta l'attenzione.* È la regola, insistentemente posta, a cui contravvengono Frank e Maggie in *Million dollar*, ma è anche la regola a cui viene meno Morgan Freeman in *Unforgiven*. Bronco Billy, invece, mantiene sempre desta la sua attenzione (anche perchè nel suo numero al circo è anche un lanciatore di coltelli!), proprio come l'agente McCaleb,

---

<sup>145</sup> Questo tema è proposto molto chiaramente in *Bird* (1988), dove il giovane Parker viene più volte deriso e rifiutato da musicisti già affermati. Anche quando è già *Bird* deve sottoporsi ad altre difficili prove: la disintossicazione, l'ulcera, la depressione, l'ospedale psichiatrico, il confronto con Stravinskij, la conquista della moglie, l'esilio a Parigi, oltre naturalmente alla morte della sua piccolina, autentico snodo tematico dell'intero film.

Non che in *Bronco Billy* (1980) mancassero le prove a cui sottoporsi: per tutte, il morso del serpente, l'incendio del tendone, la conquista della donna di città.

come già l'agente segreto sull'Eiger, e come Charlie Parker<sup>146</sup>.

- f. *Fermarsi per un momento*. È l'attimo prima di sparare, e prima di cominciare il film, per il cacciatore bianco. Ma è anche l'attimo in cui il piatto lanciato dal batterista interrompe l'assolo di un giovane Parker a Kansas City. La regola non viene rispettata in *Perfect world* (Red si distrae e l'agente Fbi fredda il povero Butch).
- g. *Opporre la fiducia all'educazione*. È questo il processo formativo dell'eroe. All'eroe viene opposta, cioè, la fiducia, che lui/lei deve fornire. A Frank viene chiesta l'eutanasia di Maggie, *da* Maggie. A McCaleb viene richiesto di (rischiare di) morire, dalla sorella di colei che ha, con la sua morte, dato un nuovo cuore al cardiopatico eroe.

Ma in effetti c'è anche altro. A Frank, per esempio, non viene soltanto chiesto di allenare una donna (fuori età), di portarla al successo mondiale, e poi di lasciarla morire: gli viene soprattutto chiesto di *innamorarsene*, oltre che di *amarla*.

A *Bird* viene chiesto di essere Bird, e non di disintossicarsi.

E, ad essere onesti, anche Robert Kincaid viene «lasciato andare» da Francesca, affinché possa continuare ad essere il fotografo del *National*

---

<sup>146</sup> *Bird* confessa alla moglie, nel primo dialogo del film, che di una sua svista di esecuzione «soltanto Dizzy avrebbe potuto accorgersi».

*Geographic* che era prima di incontrarla (anche, magari, contro la sua volontà).

Insomma, lo si vede, la *second chance* appare nei lavori Eastwood regista come insanabilmente problematizzata, e messa in scacco proprio dal contesto in cui dovrebbe invece operare: la famiglia, la città, l'amministrazione, la politica, il carcere, la macchina giudiziaria, l'orchestra, la propria divisione armata, finanche (come in *American sniper*) il gruppo dei veterani e reduci di cui si fa parte. Il mondo e la vita sono in conflitto, e l'etica di Eastwood è un'etica del conflitto.

D'altra parte, una *second chance* che si svolgesse in un contesto altro e irriducibile al primo non sarebbe propriamente una *seconda* occasione (ma, semmai, un nuovo inizio, cosa che non interessa, e a ragione, il regista).<sup>147</sup> In fondo, Mandela *rinasce* nella stessa Africa del Sud che lo aveva tenuto per un quarto di secolo in una cella, divenendone *il* presidente, e non espatria in altri paesi per ricominciare la sua vita. E anche nel folgorante *Breezy* (1973) l'attentato

---

<sup>147</sup> Anche qui un'assonanza in Cavell, a proposito della differenza tra i film «filosofici» da lui analizzati e altre «fiabe della Depressione». «Ci sono commedie del periodo che soddisferebbero meglio la definizione *fiabe per la Depressione*, come *Se avessi un milione* (*If I had a million*, 1933), che consiste in una serie di episodi su quel che accade a varie persone quando per caso vengono in possesso della somma di denaro del titolo. Ma tutto ciò sembra una riflessione, più che su particolari realtà o fantasie economiche, sull'antico tema fiabesco delle conseguenze imprevedibili derivanti dal poter esaudire i desideri; diciamo che si tratta della fantasia di sfuggire del tutto al dominio dell'economia.» Così CAVELL, *Alla ricerca della felicità* [1999: xv].

William Holden non rinuncia alla sua vita per il suo giovane amore, né cambia la sua ideologia in favore di un qualsiasi *flower power*: rimane se stesso, e *nella sua vita*, senza uscirne, «consulta la propria esperienza ... per farle trovare una nuova via».

### **L'attraversamento del ponte**

Un tema risalente e ricorrente nella cinematografia di Eastwood è quello del ponte da attraversare, presentato nella maniera più complessa e articolata in *Madison County* (1995) e straordinariamente riproposto nel finale *Gran Torino* (1999), metaferente del finale di *Honkytonk man* (1982).

Ma è la sorprendente colonna sonora di *Grace is gone* (film scritto e diretto da James C. Strouse nel 2007) a proporre la versione più intensa e avanzata, anche perchè interamente de-metaforizzata, del tema del ponte.

Il brano, interpretato da Jamie Cullen, prelude soprattutto alla straordinaria chiusura di *Gran Torino* (parole e musica di Eastwood, cantato iniziale di Eastwood, e cantato finale di Cullen). Qui il giovane hmong «adottato» dal veterano (della Corea e delle fabbriche) Walt Kowalsky guida sereno la Ford lasciatagli da questi in eredità, e attraversa uno dei ponti d'uscita da Detroit. Si direbbe che uno dei personaggi cantati da Sixto Rodriguez nel '70 ce l'ha fatta!

In *Grace is gone*, invece, precedente di due anni, in auto ci sono un padre (John Cusack) e i suoi due figli.



Da poco gli è stato annunciato che la moglie, di stanza in Afghanistan, è morta. Il nome di questa donna, della moglie e della madre, è proprio Grace. Negli stessi anni 2006 e 2007, a chiusura della funesta era Bush (che pure, in patria, aveva portato benefici economici «trasversali» alle classi sociali), in assoluta controcorrente stilistica e tematica, Eastwood aveva realizzato il dittico su *Iwo-Jima*, in cui si realizza il passaggio dalla *voce* (il padre narrante in *Flags of our fathers*, 2006) alla *lettera* (quella del soldato superstite in *Letters from Iwo-Jima*, 2007).<sup>148</sup>

*Letters* è il risvolto, il rovescio, l'inverso (e dunque anche l'opposto, perché no?), di *Flags*: alle *bandiere* della nazione (così composita, così fragile) si oppongono le *lettere* dei singoli, dei coscritti, dei martiri. La nazione, soprattutto nella forma tradizionale della patria (i *padri*), è il *discorso*, mentre le *lettere* (la *parola* dei figli) tentano di smontarlo.<sup>149</sup>

E c'è di più. Le *bandiere* (cioè il discorso del padre, dei *padri*)<sup>150</sup> sono inoltre un *falso*: la foto è stata scattata molte volte, la battaglia era già terminata, si trattava di una *scena*. Che dire invece delle *lettere*?

---

<sup>148</sup> Il passaggio è proprio nel leggero *shifting* da *letter* a *letters* del titolo.

<sup>149</sup> A *Iwo-Jima* il film è peraltro girato in lingua originale, così amplificandosi anche l'effetto *documentario* della vicenda.

<sup>150</sup> Il plurale di *flags* e *letters* (che non si giustifica nelle vicende narrate nei film, dove la bandiera è una soltanto, e una sola è la lettera) suggerisce una dimensione *spaesante*, perturbante, caratterizzata dalla doppia verità (cioè dalla non-verità).

La loro *verità* è attratta dal *falso*, dalla fallacia, delle bandiere, a cui si contrappongono espressamente (finanche nella lingua), e nonostante il comandante Kuribayashi si sia formato proprio negli Usa e possa vantare una pistola da collezione dell'esercito americano donatagli in via ufficiale. Non sarà dunque *falsa* anche la ricostruzione di Kuribayashi? Non sarà, il suicidio per la *patria* dei padri, diventare un omicidio indotto proprio dai padri della patria (americana)?

Ecco, con il *falso* della lettera, e non solo della bandiera, potrebbe essersi dissolta anche quella *grazia* che viene di solito opposta – o almeno, la oppone Terrence Malick in *Thin red line* e *Tree of life* – alla *natura*, selvaggia, pulsionale, violenta. Perché la grazia, appunto, è il risvolto, il rovescio, l'inverso, della violenza, ma vi corrisponde attraverso la trasformazione dell'Immaginario (depotenziato in questo modo) nel Simbolico, della *parola* (della lettera, in cui non si vuole morire) nel *discorso* (nella bandiera, in nome della quale si desidera morire).<sup>151</sup>

E, se *tutto*, nel nostro desiderio, è falso – e finanche la *grazia*, il bello (che Lacan identificava come

---

<sup>151</sup> Che Eastwood, oltre ad analizzare in maniera completa e straordinariamente precisa, le vicende dell'inconscio collettivo, si ponga anche dalla parte della *parole* e non da quella del *discours*, è testimoniato dalla cartolina che Butch conserva con sé, e che non si sporca neanche del suo sangue, infine, inviata a suo dire dal padre fuggito in Alaska (proprio dove vorrebbe fuggire lui ora). Il *mondo perfetto* non può che coincidere, qui ed ora, con l'annientamento della vita (è questo il sorriso finale di Butch, di Walt Kowalsky, e degli amanti di Savannah nel loro Eden del bene e del male, nonché la risata a «crepelle» di *Bird*).

barriera dell'immaginario in *Kant avec Sade*, del 1966), l'armonia (come interpretazione della natura, e non come ordine della natura) – e l'interpretazione di verità é simbolicamente condizionata, a causa del discorso del padre (in questo caso, a causa della forza della bandiera e del linguaggio della patria), allora anche il ponte attraversato in *Gran Torino* (2009) e non attraversato in *Madison county* (1995), si trasfigura metaforizzandosi, facendosi in altri termini *simbolo* di quel discorso paterno autoritario, a cui Eastwood vorrebbe appunto contrapporre una *parola* paterna anarchica, libertaria, emancipata e emancipatoria (come in *Bronco Billy*) o, dove questo non sia possibile, vorrebbe opporre la morte del padre per salvare i figli (come in *Honkutonk man*, in *Bird*, in *Midnight*, o come in *Gran Torino*).<sup>152</sup>

Se il padre è una madre – magari quella di Maggie in *Million dollar*, o quella che istiga le prostitute a mettere una taglia su uno sventurato cowboy troppo machista, in *Unforgiven* – allora anche il ponte può diventare una montagna (*Eiger*), una collina (a *Iwo-Jima*, o dall'alto della quale venga commesso il primo omicidio del giovane killer in *Spietati*), una chiatta al largo di Catalina (in *Debito di sangue*), un elicottero (come in *Perfect world*), una distanza di 2km tra due cecchini in Iraq, una tempesta di sabbia in Iraq, un albero caduto che scavalcano o su cui inciampano i bambini fuggitivi di *Changeling*<sup>153</sup>.

---

<sup>152</sup> In tutti questi film, gli uomini muoiono sorridendo o ridendo.

<sup>153</sup> A proposito, avete mai riflettuto sul fatto che la sostituzione del titolo in *The exchange* abbia in realtà de-giuridicizzato il contenuto del film (*changeling* é il termine

## Lecture

1. BAUDRY, Jean-Louis [1978] – *L'effet cinéma*, Paris, Albatros
2. BENOLIEL, Bernard [2010] – *Clint Eastwood*, Paris, Cahiers du Cinéma
3. BRADSLEY, Marilyn J. [2013] – *After Midnight in the garden of good and evil*, New York, Rosetta Books
4. CAVELL, Stanley [1981, 1999] – *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio*, trad. E. Morreale, Torino, Einaudi
5. CHION, Michel [1991, 1997] – *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau
6. -- [1982, 1991] – *La voce nel cinema*, Parma, Pratiche (Torino, Einaudi)
7. CIOTTA, Mariuccia [2012] – *Changeling in CIOTTA – SILVESTRI, Cinema. Film e generi che hanno fatto la storia*, Torino, Einaudi, p. 823
8. CURI, Umberto [2006] – *Un filosofo al cinema*, Milano, Bompiani
9. DE LAURETIS, Teresa [2007] – *Theorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, trad. P. Moliniet et M.-H. Bourcier, Paris, La Dispute – Snédit
10. -- [1987] – *Technologies of gender. Essays on theory, film and fiction*, Bloomington, Indiana University press
11. HEATH, Stephen [1981] – *Narrative space*, in ID., *Questions of cinema*, London, MacMillan
12. ELSAESSER, Thomas – HAGENER, Malte [2007, 2009] – *Teoria del film. Un'introduzione*, trad. D. De Colle, R. Censi, Torino, Einaudi

---

tecnico-giuridico per la fattispecie dello scambio di identità), aprendolo alla psicanalisi dello scambio simbolico (la mia vita in dono per la tua)?

13. JOUSSE, Thierry – NEVERS, Camille [1992, 1999] – *Interview with Clint Eastwood*, in KAPSIS – COBLENZ (eds.), *Clint Eastwood: interviews*, Saint Louis, University Press of Mississippi, 1999, p. 177
14. JUNG, Carl Gustav [1912, 1952, 2012] – *Simboli della trasformazione*, trad. R. Raho, Torino, Bollati Boringhieri
15. MALAUSA, Vincent [2015] – *Guerre sans visage*, in *Cahiers du cinéma*, février 2015, 34
16. METZ, Christian [1991, 1995] – *L'enunciazione impersonale, o il luogo del film*, Napoli, ESI
17. -- [1975 1980] – *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Venezia, Marsilio
18. -- [1972, 1989] – *Semiologia del cinema*, Milano, Garzanti
19. -- [1971, 1977] – *Linguaggio e cinema*, Milano, Bompiani
20. -- [1968, 1975] – *La significazione al cinema*, Milano, Bompiani
21. RECALCATI, Massimo [2013] – *Il complesso di Telemaco*, Milano, Feltrinelli
22. ROSENBAUM, Jonathan [2009] – *A free man. Clint Eastwood's "White hunter, black heart"*, consultabile sul blog <http://www.jonathanrosenbaum.net/2009/12/a-free-man-clint-eastwoods-white-hunter-black-heart/>
23. RUBINO, Francesco [2015] – *Cent millions d'orgasmes. Essai sur la pornographie*, Paris, l'Harmattan

## **Fino a prova contraria. Domande sul *True crime***

In *Fino a prova contraria* (*True crime*, 1999), Steve Everett (un insolito Clint Eastwood, che sembra avere definitivamente pensionato il *Dirty Harry* che lo rese famoso) ha circa dodici ore per ricercare, da cronista ex alcolizzato di New York finito in un quotidiano di provincia californiano, le prove dell'innocenza di Frank Beechum, un giovane nero che a mezzanotte verrà giustiziato nel penitenziario di San Quentin.

Il film è stupefacente, e lo utilizzerò per introdurre quattro prospettive analitiche relative alla pena di morte. La prima considera il contesto etico di «ricezione» sociale della pena di morte. La seconda evidenzia il punto di vista etico dello stato che applica (o che *non* applica) la pena. La terza si riporta alla dimensione ordinamentale della pena di morte, tentando d'investigare la funzionalità complessiva dell'omicidio di stato. La quarta prospettiva di indagine, che raccoglie e rilancia i risultati (parziali) delle precedenti, pone l'omicidio di stato in un contesto di principi etico-politici che possono essere agiti soltanto dagli stati come soggetti, e lo *op*-pone a un differente contesto di principi che possono, invece, essere agiti unicamente dall'umanità come soggetto.

## L'accettazione della pena di morte

Scglierò un punto di vista poco consueto nelle analisi sulla pena di morte, quello dei parenti del condannato.

*Dov'era lei in tutti questi anni?*, chiede disperata la moglie di Frank Beechum a Steve, e la domanda attraversa lo schermo, uscendone.

La seconda parte del film comincia dunque con un atto d'accusa. Non c'è conciliazione possibile per chi non ha speso tutto (vita e lavoro) nella lotta contro le ingiustizie e, in questo caso, contro la pena di morte. Il giornalista, alcolizzato, che si mette a chiedere perdono gridando *Non ero in me! Non ero io, per anni*, viene allontanato con la forza dalla cella del condannato e, mentre lascia il carcere, viene raggiunto dal direttore.

In un dialogo breve e memorabile questi cerca stranamente di giustificarsi. Steve gli chiede soltanto se anche lui sia convinto dell'innocenza di Frank, e si sente rispondere che

lo stato ordina certe cose, e bisogna obbedire.

E, in fondo, come canta Diana Krall sui titoli di coda, musica e parole di Eastwood, *Why should I care?* Perché dovrebbe importarmene?

*Lo stato ordina certe cose, e bisogna obbedire.* Anche un altro bersaglio è centrato. La pena di morte non è una pena: è un'esecuzione. Qualcosa di sostanzialmente diverso, mistificato però

dall'apparenza della sanzione riservata a un crimine di particolare gravità. La pena di morte, invece, non può essere considerata una pena, della quale mancano infatti sia la funzione sia la struttura.

Fin dai lavori di Rickert (1899), Mayer (1903), Hegler (1915) e, poi, di Mezger (1915), Wolf (1928) e, in Italia, di Treves (1933), si è consolidato un indirizzo penalistico fondato sull'assunto neokantiano secondo cui la scienza giuridica è *Kulturwissenschaft*, e quindi i concetti giuridici sono concetti di valore. Così si elaborò, frammentariamente ma irreversibilmente, una struttura assiologica per il sistema del diritto penale, culminata poi nei lavori di Radbruch (1930) e nella sua successiva e nota formula che «contestualizzava» il passaggio democratico post-nazista.

Finanche Kelsen, ne *Il problema della giustizia* (1960), appendice «spuria» alla seconda edizione della *Reine Rechtslehre*, si pone la questione della norma di giustizia come norma di valore e criterio di realtà, ammettendo che nessun *dover essere*, per quanto avalutativamente considerato, può prescrivere un omicidio.

Pertanto lo stato che ordina un omicidio agisce al di fuori del diritto e della giustizia, in qualunque chiave si vogliano considerare queste due dimensioni. Qual è allora la dimensione *etica* dello stato omicida?



## Dimensione etica dello stato omicida

*Dov'era lo stato in tutti questi anni?* Dice sconsolata la nonna del vero assassino, anche lui un giovane nero, tossico. Steve l'ha rintracciata grazie a un dettaglio da nulla (la sparizione di una catenina dal collo della vittima) e ora ha realmente una manciata di minuti per portarla al volo (sgommate, fuoristrada e inseguimenti inclusi) a casa del magistrato prima che, a mezzanotte in punto, cominci l'esecuzione del condannato.

Dov'era lo stato in tutti questi anni? La mancanza dello stato è uno degli argomenti «maturi» contro la pena di morte. Lo stato che ha dimenticato nelle periferie delle metropoli generazioni intere di ispanici, afroamericani, immigrati, disoccupati, soggetti esclusi dai consumi di massa e dalla partecipazione alla vita sociale, si ricorda uno qualsiasi di loro soltanto quando questi commette un crimine.

In un saggio di alcuni anni fa, scritto con Carlo Amirante, abbiamo sostenuto l'esistenza di un *continuum* tra pena di morte, tolleranza della violenza (circolazione di armi, *zero tolerance*, ecc.) e militarismo sul piano internazionale.<sup>154</sup>

L'assenza dello stato è dunque visibile anche nella sua «nuova» e rinnovata natura di *stato di*

---

<sup>154</sup> AMIRANTE – RUBINO, *Pena di morte e diritti umani. Una riflessione preliminare* [2001].

*sicurezza*.<sup>155</sup> La sicurezza, intesa nel senso comune e restrittivo di favore per i diritti materiali acquisiti dagli strati «avanzati» della popolazione, è la reale interfaccia dell'esclusione sociale (come viene, del resto, dimostrato da più parti). Ma l'assenza dello stato non esaurisce la dimensione interventista (né potrebbe, invero, farlo, dal momento che la crisi fiscale dello stato è sempre più rilevante), soprattutto sul piano delle relazioni internazionali e delle modificazioni strutturali che lo stesso contesto sovranazionale subisce.

Ad esempio, tra i reati sanzionati con la pena di morte in Cina vi sono fattispecie tipicamente economiche e neo-economiche (come il cosiddetto furto informatico, il commercio elettronico con l'estero, l'utilizzo di banche dati protette, la frode fiscale). A Cuba viene punito con la morte il traffico di droga. Non è difficile leggere dietro queste disposizioni l'esigenza di proteggere alcuni meccanismi del sistema economico di quei paesi. D'altronde, anche in Italia le fattispecie penali colpite più duramente (sia in termini di previsione della pena, sia relativamente ad altre fattispecie di maggiore allarme sociale) sono da sempre quelle di aggressione alla proprietà.<sup>156</sup> Più difficile è

---

<sup>155</sup> Su cui già AMIRANTE, *Diritti dell'uomo e sistema costituzionale* [1998].

<sup>156</sup> Si consideri, ad esempio, che il furto di un'autoradio è sanzionato con una pena fino a 10 anni di reclusione (peraltro, dunque, senza sospensione condizionale della pena e senza i benefici della trasformazione della stessa reclusione in altre misure meno afflittive), maggiore di quella prevista per l'omicidio colposo! L'inquinamento ambientale (tipico reato

rintracciare la genealogia della pena di morte negli Stati Uniti, e in particolare scoprire se e quando lo stato di New York è diventato abolizionista di fatto, ovvero perché il governatore del Maryland abbia deciso nel 2001, unilateralmente, una moratoria delle esecuzioni (oggi ripresa, ad esempio, dalla Georgia, dall'Oklahoma, dal Tennessee, ma sempre per motivi «tecnici» e mai in applicazione della nota risoluzione delle Nazioni Unite del 2007 che statuiva una moratoria universale)<sup>157</sup>. I calcoli elettorali sono ben

---

imprenditoriale), la diffusione di medicinali tossici, la morte sul lavoro per mancanza di sicurezza, sono sanzionati tutti con semplici contravvenzioni.

Non è ovviamente il «naturale» carattere di classe del diritto borghese a rilevare qui, quanto la sua irrazionalità nello stesso rapporto *all'interno* dell'equilibrio di classe. In paesi a capitalismo «burocratico» o «collettivizzato», come la Cina, il rapporto è più chiaro, mentre negli Stati Uniti e in molti altri paesi (soprattutto europei, ma anche in Giappone, in Messico, nella comunità federale russa) a capitalismo «selvaggio» o «dominante» il rapporto soffre di numerose contraddizioni (ad esempio, i crimini fiscali sono bensì puniti severamente, ma mai con la morte o con l'ergastolo). Semplificando quest'ipotesi, si potrebbe dire che il capitale punisce ora gli attori che ne distorcono il buon funzionamento (ad esempio nel caso di reati fiscali, quando lo stato sia un buon «cane da guardia» e quindi ha bisogno di funzionare bene per proteggere gli interessi dominanti e mantenere l'equilibrio di classe: es. gli Usa), ora quelli che ne alterano la sola struttura (è il caso della Cina, in cui l'intelligenza economica con altri paesi non influirebbe in alcun modo sulla potenza economica cinese), ora quelli che ne alterano la già limitata redistribuzione (è il caso dei paesi continentali europei, in cui le offese alla proprietà attaccano soprattutto l'ideologia generale della sicurezza individuale).

<sup>157</sup> Peraltro i motivi «tecnici», principalmente l'inefficacia palliativa dell'iniezione letale (per cui in alcuni casi si verificano

noti, ed è evidente il loro peso nelle scelte dei governatori e del Presidente, ma non hanno un'influenza diretta sulle decisioni dei giudici (nazionali e federali) e dei membri della Corte suprema.<sup>158</sup>

In ogni caso, senza affrettare ipotesi e soluzioni, voglio soltanto ribadire che gli esempi di Cuba e Cina (e, per altri versi, quello dell'Italia) legittimano un collegamento tra le politiche criminali, il sistema della pena e le trasformazioni dei mercati interni, nel contesto di rilevanti mutazioni delle relazioni economiche internazionali che interessano quei paesi.

Nella direzione opposta, questo legame opera fortemente anche sul piano del riconoscimento formale dei diritti. Al diritto alla vita si sovrappone decisamente quello alla sicurezza (nel senso restrittivo che abbiamo accennato in precedenza), mentre alle condizioni di qualità della vita (genericamente identificate come *diritti sociali*: lavoro, retribuzione, abitazione, assistenza sociale, educazione, ecc.) si sostituiscono sempre più

---

le «atroci sofferenze» vietate dalla costituzione, da ultimo per il povero Clayton Lockett, nella «lunga esecuzione» del 29 aprile 2014, ciò che ha indotto il ministro della giustizia Eric Holder a sollecitare di recente una moratoria generale), rischiano semplicemente di riportare in uso altre modalità di esecuzione, come la sedia elettrica.

<sup>158</sup> Anche qui, comunque, a confermare l'esistenza di quel *continuum* di violenza, può risaltare che la Corte suprema decise di interrompere la moratoria sulla pena di morte nel 1976, quando gli Stati Uniti attraversavano una delle fasi di maggiore debolezza sul piano internazionale, politico ed economico.

velocemente le condizioni di compatibilità tra stato e mercato.

È dunque naturale, purtroppo, che ad esempio, per quanto riguarda l'Europa, la Carta dei diritti fondamentali dell'Unione approvata a Nizza nel 2001, e la successiva proposta (bocciata!) di Costituzione, siano considerate da più parti come omissive nei confronti della protezione dei diritti sociali (Amirante, Azzariti, Bronzini, Ferrara, Rescigno, Rodotà, Zagrebelsky, per restare ai giuristi italiani) e come sostanzialmente inefficaci in quanto cataloghi di situazioni soggettive non vincolanti per gli stati e per gli organismi sovranazionali.

In effetti, il sistema dei diritti umani, intesi come principi etico-politici che garantiscono la sopravvivenza e, come suo presupposto, quali modelli argomentativi che garantiscono invece la comunicazione libera tra gli individui e i gruppi, si fonda sulla «regola aurea» dell'uguale trattamento (o della reciprocità) che viene di solito enunciato così: *non fare agli altri ciò che non vuoi venga fatto a te.*

Questo principio fondamentale è valido interculturalmente, sincronicamente e diacronicamente. Sul piano della legittimazione, infatti, la regola aurea è transculturale, perchè non opera sulla base di alcun presupposto cultural-specifico.<sup>159</sup> In senso empirico, la regola si ritrova in molte culture a noi note: nelle massime di saggezza dell'Antico Egitto<sup>160</sup>, nel Confucianesimo<sup>161</sup>, nella

---

<sup>159</sup> HÖFFE, *Globalizzazione e diritto penale* [2001: 19].

<sup>160</sup> HÖFFE, *Moral als Preis der Moderne* [1993].

<sup>161</sup> ROETZ, *Konfuzius* [1995: 70-79].

Grecia dei Sette saggi<sup>162</sup>, nell'*epos* nazionale indiano *Mahabharata*<sup>163</sup>, nell'Antico Testamento<sup>164</sup>, nel Nuovo Testamento<sup>165</sup>, nel Ghana del popolo Akhan<sup>166</sup>. In entrambe le dimensioni, la regola aurea rappresenta una parte del retaggio morale (o di giustizia) dell'umanità.

In molti pensavano che con il processo di Norimberga fosse cominciata una fase irreversibile per lo sviluppo dei diritti umani. E invece era proprio l'utilizzo della pena di morte per i nazisti che pesava come un'ipoteca immensa su questa costruzione del tessuto giuridico, culturale, ideologico e politico del dopoguerra, basato sulla democrazia delle forme e sul riconoscimento (pur senza attuazione) dei diritti umani.<sup>167</sup>

---

<sup>162</sup> HÖFFE, *Moral*, op. cit.

<sup>163</sup> XIII, V, 5571 ss., su cui HÖFFE, *Globalizzazione* [2001: 19].

<sup>164</sup> *Tobia*, 4: 15; *Levitico*, 19: 18; su cui HÖFFE, *Globalizzazione* [2001: 19].

<sup>165</sup> *Matteo*, 7: 12; *Luca*, 6: 31; su cui HÖFFE, *Globalizzazione* [2001: 19].

<sup>166</sup> WIREDU, *Cultural universals and particulars* [1996: 170].

<sup>167</sup> Si pensi che la Bosnia-Herzegovina, costruita come repubblica, a seguito degli accordi di Dayton del 1995, da operatori istituzionali internazionali (che vi svolgono finanche le attività di giudici supremi), agganciata costituzionalmente ai principi della Convenzione europea sui diritti umani ed attuale membro del Consiglio d'Europa, abolisce la pena di morte soltanto per i reati ordinari!

### 3

## **Funzionalità complessiva dell'omicidio di stato**

Nel frattempo, nella sala delle torture allestita per l'esecuzione presso il penitenziario di San Quentin, Frank Beechum sta per essere giustiziato. Gli infilano gli aghi nelle vene (si tratta di iniezione letale), chiudono la camera, controllano le linee telefoniche (con la Corte suprema, con il Governatore dello stato, con il magistrato), aprono le tende delle vetrate per consentire ai testimoni di assistere, leggono ai presenti (parenti, avvocati, giornalisti) la sentenza di condanna, guardano l'orologio.

Come ha giustamente notato Gustavo Zagrebelsky<sup>168</sup>, Cristo è stato ucciso in maniera democratica, in un processo pubblico per volontà del popolo. E questa colpa permanente si è radicata anche nell'immaginario popolare, nei film, nella musica. Si pensi a film come *Jesus Christ Superstar* (N. Jewison, Usa 1973) o come *The last temptation of the Christ* (M. Scorsese, Usa 1988), in cui non a caso il personaggio di Pilato è affidato a David Bowie (la più grande icona del *glam-rock*, mutante e androgino). Ma si pensi anche a uno dei film più «politici» sul Golgota, *Il re dei re* (*King of kings*, di N. Ray, Usa 1961), in cui l'alternativa tra Cristo e Barabba viene apertamente, e opportunamente, politicizzata: Cristo

---

<sup>168</sup> ZAGREBELSKY, *Il crucifige e la democrazia* [1993].

è un visionario, Barabba un ribelle, il primo un utopista, il secondo un politico.

Fino a quel *Kill Bill vol. 1* (di Q. Tarantino, Usa 2003), già mito, già narrazione della costruzione metodica dell'assassinio di dio da parte di Uma Thurman, svegliatasi da quattro anni di coma con una pallottola nel cranio, corpo resuscitato della Amy sternberghiana, angelo azzurro ritornato vergine, per compiere la più semplice delle vendette: uccidere il suo amore, il padre del bambino che lei, incinta, portava con sé quando, proprio sull'altare, veniva quasi massacrata dal suo creatore. Bill, Will, testamento, volontà, potere.

Ma si pensi anche a canzoni popolari come *Il testamento di Tito* di Fabrizio De Andrè, in cui il ladrone crocifisso confessa idealmente alla madre:

Io nel vedere quest'uomo che muore  
Madre, io provo dolore  
E nelle pietà che non cede al rancore  
Madre, ho imparato l'amore.

Il forte senso politico della prima parte del testo

non commettere falsa testimonianza,  
e aiutali a uccidere un uomo  
ma io ho ucciso in nome mio  
quegli altri nel nome di dio

si stempera, o si arricchisce, nel confronto con la morte.

Non è l'innocenza a essere qui considerata, non conta se il giustiziato fosse davvero colpevole. Ciò che emerge è la sofferenza di chi muore, che arricchisce e



dà senso alla sofferenza di chi guarda un uomo morire, di chi assiste alla punizione, di chi la accetta o la esegue. È lo scandalo della punizione, di cui ci ammonisce Paul Ricœur.<sup>169</sup>

Il problema è dunque quello di considerare la *democraticità* della condanna a morte, demistificandola nel confronto con la sua funzione sociale complessiva. Dopo avere infatti già affermato in precedenza che non esiste alcun fondamento penalistico e di politica criminale per la pena di morte (e che, dunque, nell'ambito della teoria della pena, l'omicidio di stato è una *non-pena*, senza alcuna legittimità giuridica), bisogna scardinarne la legittimità processuale e dunque la complessiva *democraticità*.

È innegabile, infatti, che, in qualunque modo venga eseguita (lapidazione, camera a gas, iniezione letale), per qualsiasi tipo di reato comminata (adulterio, omicidio, traffico di droga), in qualunque contesto nazionale o locale (Cina, Emirati Arabi, Guatemala, Iraq, Texas), l'esecuzione si circonda di atti e di

---

<sup>169</sup> Del grande filosofo francese ricordiamo: RICŒUR, *Finitudine e colpa* [1970]. E che Eastwood riproporrà criticamente sia in *Changeling – The exchange* (2008), con una lunga sequenza sulla quale si è soffermato più volte in interviste a sottolineare che «non c'è pace quando si vede un uomo morire, neanche per i parenti che vi assistono credendo di trovarvela», sia in *American sniper* (2014), che si apre proprio con l'esecuzione (da parte dell'eroe) di una donna e di un bambino, e che culmina con la mancata esecuzione di un altro bambino (non perché l'eroe non sappia più farsi boia di stato, ma perché il bambino, con inattesa saggezza, fugge, gettando a terra il kalashnikov).

soggetti idonei a garantirne la legittimità processuale e, dunque, in ultima istanza, la *democraticità*.

Dai Romanov a Piazzale Loreto, anche la storia rivoluzionaria è segnata dalle esecuzioni «democratiche». Addirittura Yassir Arafat (e provo tuttora una tristezza indicibile mentre scrivo) arrivò a comandare personalmente il plotone della prima esecuzione avvenuta nella Palestina «autonoma», giustificandola con la necessità di «evitare una guerra civile» tra clan rivali. Per giustificare la pena di morte, dal momento che Gaza e Cisgiordania non avevano, nel 1998 (anno dell'esecuzione) una legislazione comune, Arafat si è basato sulle Leggi rivoluzionarie promulgate dall'OLP in Libano nel 1979.

Certo, il ricorso alla fucilazione garantisce la permanenza di un clima militare anche durante l'esecuzione, che si connota così di contenuti *politici*: il generale Ochoa a Cuba, i controrivoluzionari fucilati nella Repubblica democratica del Congo per ordine di Kabila (dall'agosto del 1997), i ventidue hutu giustiziati il 24 aprile 1998 a Kigali, in Rwanda, per avere organizzato e condotto il genocidio di decine di migliaia di Tutsi tre anni prima, oltre alle esecuzioni militari pubbliche di Saddam Hussein e (meno pubbliche, e presentate come improbabili «catture») di Bin Laden e Gheddafi. In questi casi tutti ben noti, ad esempio, il carattere apertamente «politico» dell'omicidio, evidente nella grande pubblicità data agli eventi – a Kinshasa tra gli applausi della folla, a Kigali allo stadio, a Cuba e in Iraq con le riprese televisive del processo –, poggiava comunque sull'attività giudiziaria di tribunali del

popolo, magari appena istituiti (come in Congo o in Rwanda), quando non sulla nuova costituzione (come in Afghanistan e Iraq).

## 4

### **L'umanità come soggetto**

È proprio questo allontanamento sostanziale e deciso dell'idea di *democraticità* di una sentenza che mi porta inoltre a esprimere scetticismo anche nei confronti dell'idea di *moltitudine*, oggi invece davvero diffusa, e rilanciata in forma definitiva da Hardt e Negri nel celebre *Empire* e nei successivi spin-off, fino ad oggi.<sup>170</sup>

Sono profondamente contrario, infatti, a ristabilire un legame (tutto ideologico) tra consenso delle masse (o della «società civile») e democrazia. Questo legame può funzionare in chiave di legittimazione del potere soltanto quando si consideri la dimensione formale e procedimentale della democrazia. Non ha invece peso quando si passi a una visione contenutistica e sostanziale dei processi decisionali democratici (per non parlare della transizione, ben più complessa e controversa, al socialismo o al comunismo).

Quelle moltitudini, infatti, molto spesso chiedono che lo stato agisca in loro favore e ristabilisca un equilibrio sociale che, a più di due secoli

---

<sup>170</sup> Ne citerò la traduzione italiana: HARDT – NEGRI, *Impero* [2003].

dall'affermazione dello stato borghese-costituzionale, pende sempre più decisamente (e in una maniera che sembra irreversibile, ormai) a favore del capitale e, al suo interno, della finanza e delle nuove rendite.

Ma richiedere che lo stato agisca nella prospettiva di una giustizia sociale redistributiva, in base a principi etico-politici di eguaglianza sostanziale (che rispettino il patto sociale costitutivo), non significa sganciarsi dalla dimensione nazionale del conflitto tra classi, ceti e gruppi. Né si può pensare che la simultaneità di varie rivendicazioni in stati e continenti diversi, o la concentrazione di queste rivendicazioni in appuntamenti fortemente simbolici (ad esempio in occasione dei summit economici internazionali) dia loro un carattere globale e, solo per questo, antagonista.

È sì un antagonismo (è ovvio!), ma più intrasistemico che non antisistemico. E infatti è proprio l'umanità come soggetto a mancare, sostituita dai suoi strati più deboli ed esclusi (e dunque, solo per questo, assunti come astrattamente e potenzialmente conflittuali). E vi è di più, perché, assieme al *soggetto* della transizione democratica o, più limitatamente, costituzionale e redistributiva, manca anche e soprattutto l'*oggetto* di quella transizione (che, se non è l'insurrezione astratta, e non è più la lotta o l'avanguardia armata, né ovviamente riprende la strategia resistenziale, sullo sfondo magari di un progetto emancipatorio, libertario o rivoluzionario, si presenta invece a volte come semplice lotta senza rivendicazioni, e altre volte come rivendicazione senza lotte).

Ci avverte Enrique Dussel che la liberazione *parziale* non esiste.<sup>171</sup> E comunque non può realizzarsi se i principi etico-politico fondamentali da cui sono nati gli stati costituzionali borghesi ne definiscono l'orizzonte degli eventi possibili.

Non c'è un'alternativa alla giustizia sociale borghese se non ci sono una *lotta per i diritti* diversa da quella attraverso i diritti, una *giustizia sociale* alternativa a quella genericamente redistributiva, un *bene* diverso da quello platonico, una *politica* diversa da quella aristotelica, una *razionalità* diversa da quella kantiana, una *dialettica* sociale diversa da quella hegeliana e, direi, se non c'è una *lotta di classe* diversa da quella che ha storicamente usurpato in varie parti del mondo il nome di Marx.

L'umanità come soggetto non può contemplare l'omicidio (se non come pura vendetta privata, da superare in maniera evolutiva o progressista), né può delegare allo stato l'esercizio di una razionalità tecnica, procedimentale, anti-umanista, anti-comunitaria... anti-comunista. Così come l'umanità come soggetto non può contemplare la legittima difesa se non come declinazione pacifica e pacifista di una comunicazione libera. E, *naturalmente*, non può contemplare alcuna idea e alcuna pratica della giustizia intesa come ripristino e reintegrazione (quando non addirittura aggravamento) dell'ordine pre-esistente.<sup>172</sup>

---

<sup>171</sup> Mi permetto questa «brutale» semplificazione da DUSSEL, *Sei principi dell'architettura dell'Etica della Liberazione* [1999: 213].

<sup>172</sup> Che la Grande Rivoluzione sia sfociata nel Terrore è un problema storico, e non politico (dal momento che si tratta di

## Epilogo

Il linguaggio dei gesti è la vera madrelingua dell'umanità.

BALÁZS, *L'uomo invisibile* [1924, 2008: 126]

Alla fine del film, Clint ha perso l'amore della moglie e il posto di lavoro. Il caporedattore desiderava soltanto un pezzo sul «lato umano» dell'esecuzione: la moglie del condannato, i disegni della figlia, il

---

due strategie differenti, e di un grande problema di raccordo e coordinamento tra di loro, come dimostra la drammatica vicenda dei due fratelli Robespierre). Questo problema è molto vicino a quello della Resistenza italiana che sfocia in una «costituzione progressiva» che, da via democratica al socialismo, è diventata un contratto tra partiti per garantire gli equilibri di classe borghesi e un mercato capitalistico selvaggio e deregolato, arretrato e poco competitivo. La lotta armata egemonizzata dalle BR (dunque su una linea avanguardista-leninista, e non genericamente insurrezionalista, al contrario ad esempio di Lotta Continua) si incaricherà poi, a partire almeno dal 1975, e per pochissimi anni, di rilanciare la Resistenza al di là della Costituzione repubblicana, tentando di legare al vasto movimento armato del '43 altri obiettivi che la Costituzione di compromesso del '48 non aveva saputo né fissare né (laddove fissati) garantire.

L'analisi storica delle BR e delle posizioni strategiche del partito armato (anche prima della svolta del 1975) conferma questa valutazione politica: la Costituzione, e non la sua mancata attuazione, era un tradimento della Resistenza, della lotta per la Liberazione, della guerra di classe. I fatti, nel tempo, hanno dato più volte ragione ai giovani rivoluzionari (che hanno tuttavia pagato in vite di carcere la correttezza della loro analisi e la generosità del loro sacrificio politico!).

rapporto con dio. A lui rimane solo il sogno di incontrare la notte di Natale, per caso, con sua moglie e la sua bambina, il condannato che non è riuscito a salvare, e al quale, assurdamente, in questa fantasticata seconda *chance*, non riesce a rivolgere neanche una parola.

Il film cominciava con una panoramica aerea del penitenziario di San Quentin. Nel 1957 il governatore della California, Goodwin Knight, chiamò l'anticamera della morte per trasmettere l'ordine di sospendere un'esecuzione, ma la telefonata arrivò qualche secondo dopo che le palline di cianuro erano state liberate nella camera a gas. Il prigioniero era ancora vivo, e non fu possibile salvarlo: la reazione chimica era già cominciata.

## Letture

1. AMIRANTE, Carlo [1998] – *Diritti dell'uomo e sistema costituzionale. Un futuro dal cuore antico*, introduzione a DENNINGER, *Diritto dell'uomo e Legge fondamentale*, Torino, Giappichelli
2. AMIRANTE, Carlo – RUBINO, Francesco [2001] – *Pena di morte e diritti umani. Una riflessione preliminare*, in "Critica del diritto", n. 2-3, 2001
3. BALÁZS, Bela [1924, 2008] – *L'uomo invisibile*, Torino, Lindau
4. DUSSEL, Enrique [1999] – *Sei principi dell'architettura dell'Etica della Liberazione*, in Apel – Dussel, *Etica della comunicazione ed etica della liberazione*, Napoli, Editoriale Scientifica
5. HARDT, Micheal – NEGRI, Antonio [2003] – *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Milano, Rizzoli
6. HÖFFE, Otfried [2001] – *Globalizzazione e diritto penale*, Torino, Ed. Comunità

7. – [1993] – *Moral als Preis der Moderne. Ein Versuch über Wissenschaft, Technik und Umwelt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp
8. RICŒUR, Paul [1970] – *Finitudine e colpa*, Bologna, Il Mulino
9. ROETZ, Heiner [1995] – *Konfuzius*, München, Beck
10. WIREDU, Kwasi [1996] – *Cultural universals and particulars. An African perspective*, Indianapolis, Indiana University Press
11. ZAGREBELSKY, Gustavo [1993] – *Il crucifige e la democrazia*, Torino, Einaudi