

K

Cahier spécial
Automne 2022

Revue trans-européenne
de philosophie et arts

K

Cahier spécial
Automne 2022

Revue trans-européenne
de philosophie et arts

K.

Revue trans-européenne de philosophie et arts

DISERTARE LA GUERRA.

ARTE E POLITICA **DESERTER**

LA GUERRE. ART ET POLITIQUE

K

K. Revue trans-européenne de philosophie et arts
<https://revue-k.univ-lille.fr/>

Cahier spécial
Automne 2022

**DISERTARE LA GUERRA. ARTE E POLITICA DESERTER
LA GUERRE. ART ET POLITIQUE**

ISSN de la revue 2609-2484

Projet graphique : Giovanni Ambrosio (Bodoni URW Regular + Bodoni 72 Book)
La contribution de Patrizio Esposito reprend le projet graphique de la publication originale «L'ospite ingrato» Conflitto / guerra / media, Semestrale del Centro Studi Franco Fortini anno sesto 2 / 2003

Contact :
contact-revue-k@univ-lille.fr / krevuecontact@gmail.com
www.facebook.com/krevuedestituant/

Revue trans-européenne
de philosophie et arts



Cahier spécial
Automne 2022

Table des matières/ Sommario

Introduzione: “Lontano lontano”	p. 8
Introduction: « Loin loin »	p. 12
Clio Pizzingrilli, <i>La felicità di tutti</i>	p. 16
Grâce Ranchon, Céline Belledent, <i>Politiques queers et féministes : défections et réorientations</i>	p. 20
Melinda Palombi, <i>Calvino o la diserzione bambina</i>	p. 26
Alain Brossat, <i>Désertion: l’empire du fake</i>	p. 32
Luca Salza, <i>La diserzione: uscita di emergenza</i>	p. 38
Valerio Romitelli, <i>Per una diserzione organizzata</i>	p. 46
Dénètem Touam Bona, <i>Arte della sparizione e sov-versioni afrodiasporiche</i>	p. 51
Nicolas Richard, <i>Du non-travail</i>	p. 58
Pierpaolo Ascari, <i>Si vous me poursuivez: i digiunatori di piazza Tienanmen</i>	p. 60
Stéphane Hervé, « <i>Ich scheiße auf die Ordnung der Welt</i> ». <i>La désertion radicale de Fatzer</i>	p. 66
Edoardo Camassa, <i>Quattro pacifisti letterari in salsa comica: da Aristofane a Campanile</i>	p. 73
Joachim Daniel Dupuis, <i>Fuir dans le temps : un cas idéal de désertion</i>	p. 79
Irene Calabrò, <i>Disertare il cinema, disertare la guerra. Su Pierrot le fou di Jean-Luc Godard</i>	p. 85
Patrizio Esposito, <i>Monitor Iraq 1991 - 2003</i>	p. 90
Giovanni Ambrosio, <i>Please do not show my face</i>	p. 122
Per concludere/pour conclure: <i>Sauve qui peut (la vie)</i>	





“Lontano lontano”

“Ma indipendentemente dalla efficacia politica della azione che in varie sedi oggi si intraprende a difesa della pace, c’è, credo, un significato ben preciso che è necessario conferire a quella azione. Un significato che è pur nelle tradizioni del movimento operaio del nostro Paese: e cioè che il no alla guerra vuol dire anzi e prima di tutto il rifiuto anche individuale alla partecipazione ed eventuali follie armate. Che lo sappiano bene, detto in altri termini, coloro che ci governano; questa volta, se sarà, sarà senza di noi e quindi contro di loro. È vero che una catastrofe atomica non risparmierebbe né i neutrali, né gli oppositori, e che quindi è necessario agire positivamente; ma è anche vero che se degli effetti della nostra azione positiva non possiamo essere garanti, dei nostri rifiuti invece possiamo e dobbiamo esserlo. E che dunque vittime non vogliamo esserlo, ma complici e carnefici non lo saremo, in una guerra di potenze mai”.

Franco Fortini, Lettera al Comitato antifascista della “Geloso”, 1961

Che fare? Disertare! Disertare innanzitutto e naturalmente la guerra delle armi: la sua logica, violenza, brutalità. La guerra che ci corrode, umilia, che distrugge tutto; che uccide. Ma non soltanto: disertare le trincee quotidiane cui siamo consegnati da un governo della vita cui siamo incessantemente chiamati a essere competitivi, valutatori, attraenti a ogni costo; dobbiamo essere meritevoli e indebitati sino al collo. Che fare? Disertare! Disertare per aprire uno squarcio, un vuoto, una fessura perché avvenga, grazie a questo gesto, l’impossibile: la politica. Disertare è un gesto violento: voltiamo le spalle alle regole del gioco; vogliamo vivere, scrivere, sognare, lottare, fare l’amore, inventare un’arte senz’opera, non parlare la vostra lingua, sorridere, non vogliamo soccombere a ciò che la guerra impone: la lotta tra poveri.

Con questo numero speciale di K. Revue, anche con sfumature e accenti diversi, intendiamo concepire nientemeno che una diserzione pura: un gesto di ritrazione, profondo e politico.

Le guerre e lo stesso progresso senza fine del capitalismo mobilitano valori maschili. Diventa allora indispensabile, ancora una volta, prendere i panni di Lisistrata e riformulare un discorso contro la guerra e contro il capitalismo partendo dal pensiero e dai gesti della *differenza*, in modo da lasciare vedere e tentare di troncare il legame fra la guerra, il sistema di produzione, la cultura maschile della forza. Bisogna spezzare questi nessi, intervenendo sul loro concatenamento, ma anche su ogni maglia della catena.

Virginia Woolf sotto le bombe a Londra indica una strada. Si chiede – domanda decisiva, lacerante, insopportabile – se è possibile pensare ancora la pace quando delle bombe cadono dal cielo, quando stiamo stese, terrorizzate, sul letto con una maschera antigas a portata di mano. Che fare? Se parteggiamo per i “nostri” ragazzi, i paladini della “libertà”, che stanno combattendo in quei cieli, stiamo facendo la stessa guerra dei nemici della libertà, siamo in un’“unica tenebra”, ripetiamo insieme lo stesso meccanismo mentale che induce a fare la guerra: l’hitlerismo inconscio. Occorre, invece, smantellare le fondamenta del sistema patriarcale che genera intrinsecamente violenza e dominazione. “L’unico rifugio antiaereo efficace” è estirparsi di dosso la venerazione per medaglie e riconoscimenti, la gloria militare: lottare contro l’istinto bellico, rinunciare definitivamente alle armi.

È questa la strada della diserzione pura; è quella che prendono Charlot e la Monella alla fine di *Tempi moderni*; è quella di Marcel Duchamp che se ne va negli USA durante la guerra a (smettere di) dipingere; è quella di Joyce errante in Europa (nella pièce di Tom Stoppard, *Travesties*, un soldato provoca Joyce:

“Lei cos’ha fatto, Mr. Joyce, durante la guerra”, “Ho scritto L’Ulisse, e lei?”); è quella dei disertori russi e ucraini che fuggono la guerra nei boschi; è quella di Antoine Doinel – come di qualsiasi ragazzo, Pinocchi, indisciplinato – mentre riscrive con le sue fughe la mappa di Parigi; è quella degli indigeni rivoltosi nel Chiapas; è quella di Rosa Parks che rifiuta di cedere il suo posto sull’autobus; è quella di tutti coloro che abbandonano (disertano) il ruolo e il posto e la parte che la società gli impone e si mettono in cammino.

Lâchez tout.

Lâchez Dada.

Lâchez votre femme, lâchez votre maîtresse. Lâchez vos espérances et vos craintes. Semez vos enfants au coin d’un bois. Lâchez la proie pour l’ombre. Lâchez au besoin une vie aisée, ce qu’on vous donne pour une situation d’avenir. Partez sur les routes.

Queste strade che indica André Breton sono strade belle perché il giovane soldato, che getta per terra la mitragliatrice ed i suoi “orizzonti di gloria”, si incamminerà allora verso un altro mondo, denso di intuizioni creative, uscirà dalla sua prigione mentale raggiungendo l’aria aperta, una festa, un cinema, seduto vicino ad una finestra a chiacchierare con gli amici e le amiche (anche il grandissimo Tolstoj contrappone la pace, in cui gli uomini seguono più o meno liberamente i loro desideri, i loro sentimenti e i loro pensieri, alla necessità della guerra, il regno della schiavitù).

Sono strade anche impervie e ardue, che costano lacrime e sangue (quanti mesi di prigione ha scontato Rosa Luxemburg?), quasi impossibili (quando un paese è invaso, bisogna essere vigliacchi e ripugnanti per non battersi, dice una ragazza a Ferdinand Bardamu), si deve entrare in foreste inospitali e arrampicarsi sulle liane per scappare (come i cimarroni, gli schiavi fuggiaschi). È un gesto politico di “rifiuto assoluto”, un No incondizionato e sofferatissimo a tutto il mondo cui si crede di appartenere (famiglia, terra, confini, nazione, Stato...), che diventa, talvolta, anche un gesto estetico.

È questo groviglio di forme, tra la politica e l’arte, che esploriamo nel “numero speciale” di K Revue.

Stop!

Cambiamo lingua.

Possiamo inventare un altro codice visivo, linguistico, che ostacoli l’attuale esaltazione-normalizzazione della guerra, l’attuale accettazione del capitalismo, come fine della storia?

Da da da da. Dada!

Non crediamo nei confini delle nazioni, non crediamo nelle virtù liberatrici del capitalismo. Lenin a Brest-Litovsk cede quasi tutta l'Ucraina ai tedeschi perché la guerra si concluda. Pane e pace! Il programma semplice e rivoluzionario della Rivoluzione d'Ottobre. Qualche anno dopo, il gruppo surrealista francese scrive un volantino contro la guerra del Rif in Marocco «La révolution d'abord et toujours» (26 luglio 1925). L'esercito francese è intervenuto a sostegno della Spagna, in difficoltà di fronte alla resistenza dei popoli del Rif. La Francia vuole soprattutto mantenere il controllo del suo protettorato marocchino ed evitare che si diffonda la ribellione dei popoli colonizzati. Vengono utilizzate armi chimiche mentre l'aviazione inizia a ritagliarsi un ruolo decisivo nelle strategie militari (comincia la distruzione dall'alto di città, villaggi e umanità). Di fronte all'emergere di figure sinistre, tra tutti Francisco Franco, si può dire che il volantino surrealista colga il significato inaugurale di questo conflitto. Terminata la terribile carneficina europea, le scene di guerra tornano a posizionarsi altrove, verso quell'altrove che è stato dominato e saccheggiato per diversi decenni.

Le avanguardie dimostrano che non c'è opposizione alla guerra se non si rifiuta l'idea di "patria" e, più in generale, tutte "le idee che sono alla base della civiltà europea (...) e anche di qualsiasi civiltà basata sui principi insopportabili della necessità e del dovere". Le avanguardie propongono un "distacco assoluto", persino una "decontaminazione", da questa cultura: "L'era moderna ha fatto il suo tempo. I gesti, gli atti e le bugie stereotipate dell'Europa hanno completato il ciclo del disgusto". In questo quadro esse considerano Lenin a Brest-Litovsk un "magnifico esempio". I rivoluzionari russi hanno lasciato ai tedeschi e ai loro alleati tutto ciò che volevano, tutto il loro mondo, tutto il mondo che piace ai capitalisti, il vecchio mondo che ha prodotto il disastro della guerra: le terre dell'Ucraina, le armi, soprattutto *tutte* le armi.

Il disarmo. I bolscevichi sembrano dire ai generali tedeschi: prendete le nostre armi, non ci interessa più. Questo disarmo esprime un modo di stare al mondo, inascoltato, inaudito. I bolscevichi decidono davvero di fermare tutto, lasciano la distruzione ai tedeschi.

È un vero e proprio abbandono del mondo. C'è chi, malauguratamente, lo dimenticherà in seguito; le avanguardie restano, invece, fedeli a questa diserzione. La posta in gioco è proprio l'abbandono del mondo: "Non accettiamo le leggi dell'economia o dello scambio, non accettiamo la schiavitù del lavoro, e in un

campo ancora più ampio ci dichiariamo in insurrezione contro la Storia”.

In effetti, per K Revue, come per i surrealisti, come per Franco Fortini e Rosa Luxemburg, come per Angela Davis, la necessaria, più che mai necessaria, ostilità nei confronti della guerra, non è che una delle forme della lotta contro il sistema che la produce. In questo senso, la diserzione è una insurrezione contro la Storia; un gesto di ritrazione per abbandonare qualsiasi forma di desolazione contemporanea, che ci impedisce di pensare che effettivamente le cose possono cambiare (lo spiega benissimo il capolavoro di Mark Fisher, *Realismo capitalista*).

Il rifiuto del mondo, come non ha smesso di farci vedere un grande disertore, Jean-Luc Godard, alla cui memoria dedichiamo queste pagine, è innanzitutto la fabbricazione di montaggi inediti fra le immagini (e le parole) e corpi in rivolta e in fuga contro il mondo. “Ici et ailleurs”: la diserzione è una lotta, quotidiana, caparbia, difficile, ma inesorabile, che persino la nostra scrittura dovrebbe incorporare, dentro il mondo che apre, forse, un varco verso un altrove ancora indefinito.

“Loin loin”

Mais indépendamment de l'efficacité politique de l'action menée aujourd'hui en différents lieux en défense de la paix, il y a, je crois, un sens bien précis qu'il est nécessaire de conférer à cette action. Un sens qui apparaît également dans les traditions du mouvement ouvrier de notre pays, à savoir que le non à la guerre signifie aussi et avant tout le refus, même individuel, de la participation à d'éventuelles folies armées. En d'autres termes, que se le tiennent pour dit ceux qui nous gouvernent : cette fois, si cela se produit, ce sera sans nous, et donc contre eux. Il est vrai qu'une catastrophe atomique n'épargnerait ni les neutralistes, ni les opposants, et qu'il est donc nécessaire d'agir de manière positive ; mais il est aussi vrai que, si nous ne pouvons être les garants des effets de notre action positive, nous pouvons et devons, en revanche, être les garants des effets de nos refus. Et donc, victimes, nous ne voulons pas l'être, mais complices et bourreaux, nous ne le serons pas, jamais, dans une guerre de puissances.

Franco Fortini, Lettre au Comité antifasciste de la « Geloso », 1961

Que faire ? Déserter ! Déserter avant tout et naturellement la guerre des armes : sa logique, sa violence, sa brutalité. La guerre qui nous ronge, nous humilie, et détruit tout ; qui tue. Mais pas seulement : déserter les tranchées quotidiennes où nous sommes mis par un gouvernement de la vie qui nous appelle continuellement à être des compétiteurs, des évaluateurs, attirants à tout prix ; nous devons être méritants et endettés jusqu'au cou.

Que faire ? Déserter ! Déserter pour ouvrir une brèche, un vide, une fissure afin qu'advienne, grâce à ce geste, l'impossible : la politique. Déserter est un geste violent : nous tournons le dos aux règles du jeu ; nous voulons vivre, écrire, rêver, lutter, faire l'amour, inventer un art sans œuvre, ne pas parler votre langue, sourire ; nous ne voulons pas succomber à ce que la guerre impose : la lutte entre pauvres.

Ce que nous voulons concevoir dans ce numéro spécial de K Revue, bien qu'avec des nuances et des accents différents, ce n'est rien de moins qu'une désertion *pure* : un geste de retrait, profond et politique.

La guerre, mais aussi le progrès sans fin du capitalisme, mobilisent des valeurs masculines. Il devient alors indispensable, une fois encore, de se mettre dans la peau de Lysistrata et de reformuler un discours contre la guerre et contre le capitalisme en partant de la pensée et des gestes de la différence, de sorte à rendre visible et à tenter de rompre le lien entre la guerre, le système de production et la culture masculine de la force. Il faut briser ces liens en intervenant sur leur enchaînement, mais aussi sur chaque maillon de la chaîne.

Virginia Woolf sous les bombes à Londres indique un chemin. Elle se demande – question décisive, déchirante, insupportable – s'il est encore possible de penser la paix tandis que des bombes tombent du ciel, tandis que nous sommes étendues, terrorisées, sur notre lit, un masque à gaz à portée de main. Que faire ? Si nous prenons parti pour « nos » garçons, paladins de la « liberté », qui combattent sous ces cieux, nous faisons la même guerre que les ennemis de la liberté, nous sommes dans les « mêmes ténèbres », nous répétons ensemble le même mécanisme mental qui engendre la guerre : l'hitlérisme inconscient. Il faut, au contraire, démanteler les fondements du système patriarcal qui génère intrinsèquement violence et domination. « Le seul abri anti-aérien efficace », c'est de se défaire de la vénération pour les médailles et les récompenses, de la gloire militaire : lutter contre l'instinct de guerre, renoncer définitivement aux armes.

C'est là le chemin de la pure désertion ; celui que prennent Charlot et la gamine à la fin des *Temps modernes* ; celui de Marcel Duchamp qui s'en va aux États-Unis pendant la guerre pour (arrêter de) peindre ; celui de Joyce, errant en Europe (dans la pièce de Tom Stoppard, *Travesties*, un soldat provoque Joyce : « Vous qu'est-ce que vous avez fait, Monsieur Joyce, pendant la guerre », « J'ai écrit l'*Ulysse*, et vous ? ») ; c'est celui des déserteurs russes et ukrainiens qui fuient la guerre dans les bois ; c'est celui d'Antoine Doinel – comme celui de tout garçon, Pinocchio, indiscipliné – tandis qu'il réécrit avec ses fugues la carte de Paris ; c'est celui des indigènes qui se sont révoltés au Chiapas ; c'est celui de Rosa Parks qui refuse de céder sa place dans le bus ; c'est celui de tous ceux qui abandonnent (désertent) la fonction, et la place, et le rôle que la société leur impose et qui se mettent en route.

Lâchez tout.

Lâchez Dada.

Lâchez votre femme, lâchez votre maîtresse. Lâchez vos espérances et vos craintes. Semez vos enfants au coin d'un bois. Lâchez la proie pour l'ombre. Lâchez au besoin une vie aisée, ce qu'on vous donne pour une situation d'avenir. Partez sur les routes.

Ces routes qu'indique André Breton sont belles parce que le jeune soldat, qui jette par terre sa mitrailleuse et ses « horizons de gloire », se mettra alors en marche vers un autre monde, dense d'intuitions créatives, il sortira de sa prison mentale en rejoignant l'air libre, une fête, un cinéma, assis près d'une fenêtre pour bavarder avec ses amis et amies (l'immense Tolstoï oppose lui aussi la paix, où les hommes suivent plus ou moins librement leurs désirs, leurs sentiments et leurs pensées, à la nécessité de la guerre, règne de l'esclavage). Ce sont des routes qui sont également peu accessibles et ardues, qui coûtent du sang et des larmes (combien de mois de prison a enduré Rosa Luxemburg ?), presque impossibles (quand un pays est envahi, il faut être lâche et répugnant pour ne pas se battre, dit une jeune fille à Ferdinand Bardamu), il faut entrer dans des forêts hostiles et grimper sur les lianes pour s'échapper (comme les marrons, les esclaves fugitifs). C'est un geste politique de *refus absolu*, un Non inconditionnel, très éprouvant, à tout le monde auquel on croit appartenir (famille, terre, frontières, nation, État...), qui devient aussi, parfois, un geste esthétique. C'est cet enchevêtrement de formes, entre politique et art, que nous explorons dans le "numéro spécial"

de K Revue.

Stop !

Changeons de langue.

Pouvons-nous inventer un autre code visuel, linguistique, qui entrave l'actuelle exaltation-normalisation de la guerre, l'actuelle acceptation du capitalisme, comme fin de l'histoire ?

Da da da da. Dada !

Nous ne croyons pas aux frontières des nations, nous ne croyons pas aux vertus libératrices du capitalisme. À Brest-Litovsk, Lénine cède presque toute l'Ukraine aux Allemands pour que la guerre prenne fin. Pain et paix ! Voilà le programme simple et révolutionnaire de la Révolution d'Octobre.

Quelques années plus tard, le groupe surréaliste français écrit un tract contre la guerre du Rif au Maroc, « La Révolution d'abord et toujours ! » (26 juillet 1925). L'armée française intervient en faveur de l'Espagne, en difficulté face à la résistance des peuples du Rif. La France veut surtout conserver le contrôle sur son protectorat marocain et éviter que ne se propage la rébellion des peuples colonisés. Des armes chimiques sont utilisées, tandis que l'aviation commence à se tailler un rôle décisif dans les stratégies militaires (commence alors la destruction par le haut des villes, des villages, de l'humanité). Face à l'émergence de figures sinistres, comme celle de Francisco Franco, on peut dire que le tract surréaliste saisit le sens fondateur de cette guerre. Une fois terminé le terrible carnage européen, les scènes de guerre vont trouver place ailleurs, dans cet ailleurs qui a été dominé et saccagé des décennies durant.

Les avant-gardes comprennent qu'il ne peut y avoir d'opposition à la guerre sans un refus de l'idée de « patrie » et, plus généralement, de toutes « les idées qui sont à la base de la civilisation européenne, voire de toute civilisation fondée sur les principes insupportables de la nécessité et du devoir ». Les avant-gardes proposent un « détachement absolu », et même une « décontamination » de cette culture : « L'ère moderne a fait son temps. Les gestes, les actes et les mensonges stéréotypés de l'Europe ont complété le cycle du dégoût ». Dans ce contexte, elles considèrent le Lénine de Brest-Litovsk comme un « exemple magnifique ». Les révolutionnaires russes ont laissé aux Allemands et à leurs alliés tout ce qu'ils voulaient, tout leur monde, tout le monde qui plaît aux capitalistes, l'ancien monde qui a produit le désastre de la guerre : les terres d'Ukraine, les armes, surtout, toutes les armes.

Le désarmement. Les Bolchéviques semblent dire aux généraux allemands : prenez nos armes, ça ne nous intéresse plus. Ce désarmement exprime une manière d'être au monde, inédite, jamais vue. Les Bolchéviques décident, vraiment, de tout arrêter ; ils laissent la destruction aux Allemands.

C'est un véritable abandon du monde. Certains, malheureusement, l'oublieront par la suite ; les avant-gardes, en revanche, restent fidèles à cette désertion. L'enjeu, c'est précisément l'abandon du monde : « Nous n'acceptons pas les lois de l'économie et de l'échange, nous n'acceptons pas l'esclavage du travail, et dans une perspective plus vaste encore nous nous déclarons en insurrection contre l'Histoire ».

Pour K Revue, en effet, comme pour les surréalistes, comme pour Franco Fortini et Rosa Luxemburg, comme pour Angela Davis, l'hostilité nécessaire, plus que jamais nécessaire, à l'égard de la guerre n'est que l'une des formes de la lutte contre le système qui la produit. En ce sens, la désertion est une insurrection contre l'Histoire, un geste de rétraction pour abandonner toute forme de désolation contemporaine, qui nous empêche de penser que les choses puissent effectivement changer (*Le réalisme capitaliste*, chef d'œuvre de Mark Fischer, l'explique parfaitement).

Le refus du monde, comme n'a cessé de nous le montrer un grand déserteur, Jean-Luc Godard, à la mémoire duquel nous dédions ces pages, est avant tout la fabrication de montages inédits entre les images (et les mots) et des corps en révolte et en fuite contre le monde. « Ici et ailleurs » : la désertion est une lutte, quotidienne, obstinée, difficile, mais inexorable, que même notre écriture devrait incorporer, dans le monde qui ouvre, peut-être, une brèche vers un ailleurs encore indéfini.

La felicità di tutti

Se gli storici latini usano il verbo *serere* riferito ai sostantivi *certamina* o *proelia* con il significato di ingaggiare battaglie, prendere parte a conflitti, il verbo *deserere* indica l'opposto: venir meno ad un impegno, rinunciare a un ufficio, disertare, cioè abbandonare il campo, l'esercizio. Una volta sciolti da impegni, uffici, comandi, che si fa? Si entra senza meno nel Palazzo di Venere. Questo avviene nel canto sesto dell'*Adone* di Giovan Battista Marino, quando "Al giardin del Piacer col giovinetto | sen va la dea del'amorosa luce. | Per le porte de' sensi indi il conduce | di gioia in gioia al'ultimo diletto." "Sotto la figura del giardino – scrive Marino nell'*Allegoria* del canto sesto – ci vien rappresentato il Piacere". Se c'è una ragione di disertare, se sorprendentemente si assiste all'abbandono di 'posti di lavoro', in quanto retribuiti con stipendi miserabili e soprattutto identificati da funzioni individualizzate, morte, separate dall'intelligenza collettiva; se si assiste all'abbandono di 'posti di lavoro', fenomeno dai sociologi già neutralizzato con termini quali *great resignation* o *quiet quitting* – in Italia l'INPS ha dichiarato che negli ultimi sei mesi un milione di persone si è dimesso – senza nessuna certezza di poterne disporre di un altro, questa ragione è la determinazione a non rinunciare al piacere. Evidentemente non il piacere largito dal capitale attraverso gli innumeri istituti di produzione di piacere, ma piacere che è già subito desiderio, il desiderio che prende forma poeticamente.

36

Questi del'alma son balconi e porte,
indici fidi, oracoli veraci,
dela dubbia ragion secure scorte
e del'oscura mente accese faci.
Son lingue del pensier pronte ed accorte
e del muto desir messi loquaci;
geroglifici e libri, ov'altri pote
de' secreti del cor legger le note.

Nel canto sesto dell'*Adone* si rappresenta l'iniziazione di Adone alla conoscenza sensitiva e conseguentemente alla conoscenza intellettuale. La prima iniziazione avviene nel Palazzo di Venere, per la

quale Adone è stato tratto in amore per l'intervento di Amore, e stessamente Venere verso di lui. *Adone* è l' "amoroso romanzo antico", il poema più lungo mai scritto, non epico, ma amoroso, non guerresco, ma pacifico, non con una linea narrativa a intreccio, ma liberato da qualsiasi trama e responsabilità finalistica. *Adone* è il poema del desiderio, il poema della *desertio*. Nel Palazzo di Venere si "trecciano ghirlande", non si intrecciano *certamina* o *proelia*.

40

Per lungo tratto a guisa di corona
da ciascun fianco il bel giardin si spande,
dove in ogni stagion Flora e Pomona
guidano danze e trecciano ghirlande.
Il muro principal che l'imprigiona
tetto ricopre a meraviglia grande,
sostenuto da un ordine leggiadro
d'alte colonne e compartito in quadro.

Il verso "Il muro principal che l'imprigiona" e l'ultimo, "d'alte colonne e compartito in quadro", dicono l'ordine e la sontuosa eleganza del palazzo. È, questo, il palazzo d'ogni scambio amoroso, dal quale è bandita la guerra, se non che Amore trama insidie, di talché infine Adone ne morrà.

Appena nato dall'albero della mirra, di cui sua madre ha preso la forma, Adone suscita in Afrodite e in Persefone il desiderio irrefrenabile di farne il loro amante, non comune, bensì esclusivo – "Era così ricco di seduzione fin dalla più giovane età - racconta il mito -, che Afrodite lo nascose in un cofano per sottrarlo agli sguardi degli dei e lo confidò a Persefone, ma non appena l'ebbe visto, questa si rifiutò di restituirlo" (Paniassi, in Apollodoro, *Biblioteca* III 14.4). Adone esercita la sua seduzione non solamente sulla terra, egli viene amato anche negl'inferi – scrive Teocrito nelle *Siracusane* che Adone è il solo amatore che si congiunge a un'amante dell'Alto, Afrodite, e a un'amante del Basso, Persefone.

Per i greci, Adone è l'antitesi dell'eroe guerriero, che è Eracle. Per questo motivo Marino ne fa l'eroe del suo poema, un poema pacifico, sebbene non esente dalle insidie tese da Amore. Nel mito, Adone viene ucciso da un cinghiale, che riveste il ruolo di cacciatore, già che il cacciato è Adone, il pacifico, che infatti muore in una aiuola di lattuga. Ma la morte di Adone è ritenuta miserevole anche per un antieroe. La ritiene tale Callimaco, poiché Adone ha inteso farsi difendere da Afrodite, la quale, nel vano tentativo di sottrarlo alla ferocia della belva, lo nasconde nell'aiuola di lattuga. Neppure a un antieroe è concessa la diserzione ovvero gli è concessa, ma viene comunque considerato un vile. Marino no, non lo considera un vile, lo considera piuttosto la vittima ignara degli intrighi tramati alle sue spalle da Amore e di un amore, quello di

Venere, proprietario e annientatore. Ma prima di trovare la morte nell'aiuola di lattuga, Adone scopre il suo desiderio di felicità, già che il luogo in cui è capitato è il giardino di amore, non quello rappresentato da Rubens, che celebra l'amore coniugale, più simile, invece, al regno di Flora di Poussin, un mondo felice, benché non dispensato dalla sofferenza.

47

Quella danza tra' fior, questa incorona
di rose il crine al favorito amico;
questi canta d'amor, quegli ragiona
con la sua donna in un boschetto aprico.
Alcun ven'ha che, scritto in Elicona,
legge amoroso alcun romanzo antico
e i versi espone in guisa tal, che quasi
sotto gli essemi altrui narra i suoi casi.

C'è una questione intorno alla lattuga, ne ha dato conto Marcel Detienne in un libro scritto cinquant'anni fa, *I giardini di Adone*. Nei giardini di Adone crescono erbe insignificanti, erbe assai profumate, ma insignificanti, come la menta, che era stata una ninfa, di nome Mintha, già amante di Ade, ma da questi sostituita con Persefone, che divenne la sua sposa, di modo che questa, con il concorso di sua madre Demetra, si sbarazzò della concubina, calpestandola sino a ridurla in polvere. La ninfa rispuntò sulla terra sotto forma dell' "erba insignificante" che porta il suo nome. Nei giardini di Adone crescono solo erbe di questa specie, piante profumate, dal buon odore, ma non edule, dal momento che l'esistenza amorosa e pacifica di Adone è *unconstructive*. Trattasi di piante e di erbe che crescono in pochi giorni, ma subito appassiscono, per effetto del calore medesimo che ne ha determinato una crescita tanto rapida; colture che non danno frutti, sterili. L'opposizione tra Adone, le cui Adonie celebravano il suo culto, e Demetra, divinità che presiedeva ai raccolti e alle messi, è tematizzata nel *Fedro*, dove Fedro (276a) sostiene che il discorso vivente e animato, una volta scritto, diviene di quello il simulacro. La replica di Socrate (276e-277a) è che i discorsi sono seminagioni, atti nient'affatto sterili, ché infatti produrranno ancora sempre altri discorsi. Socrate confronta la cerealicoltura di Demetra e il giardinaggio di Adone, ciò è a dire l'attività riflessiva, sistematica, ordinata e la condotta ludica degli *Adonidos kepoi*, in cui regna il disordine, solo all'apparenza verdeggianti e lussureggianti, in realtà già subito prossimi all'aridità, alla morte – mentre l'agricoltura lavora a educare le piante e vuole essere *paideia*, gli erbaggi di Adone sono null'altro che *paidia*, e invero per far crescere le une occorrono mesi, per le altre sono sufficienti solo pochi giorni. In

questo quadro, la lattuga rappresenta la repressione dei sensi, e del resto per questa sua qualità veniva coltivata dai pitagorici, che di essa si cibavano. La lattuga era considerata dai greci un'erba che inibiva le passioni, un anafrodisiaco, un cibo dei morti, equiparata alla *vītex agnus castus*, una verbenacea con effetti soporiferi, sedativi, i cui rami, durante le Tesmoforie, le donne usavano per farsi giacigli. Le Tesmoforie erano infatti l'opposto delle Adonie. Ma il Palazzo di Venere è lo stesso che i giardini di Adone, in esso si consuma l'amore pacifico fra Venere e Adone.

77

Venere allor così gli dice: – O cara
delizia del mio cor, dolce diletto,
deh de' begli occhi tuoi la luce chiara
tanto omai non occupi un finto oggetto,
che de' suoi raggi usurpatrice avara
pare a me neghi del bramato aspetto;
lascia ch'io possa almeno il foco, ond'ardo,
sorbir con gli occhi e depredar col guardo.

78

Non dee la vista tua fermarsi in cose
che sien di te men peregrine e belle.
Vedi che fai dolenti e tenebrose
a disagio per te languir le stelle.
Non tener più le luci al sole ascose,
le luci emule al sol, del sol gemelle.
Se pitture vuoi pur, vero e non finto
mira testesso in questo sen dipinto. –

Clio Pizzingrilli

Politiques queers et féministes : défections et réorientations

« On vit présentement dans l'attente perpétuelle d'une guerre ; le danger est peut-être imaginaire, mais le sentiment du danger existe, et en constitue un facteur non négligeable. [...] Nous risquons, si nous ne faisons pas un sérieux effort d'analyse, qu'un jour proche ou lointain la guerre nous trouve impuissants, non seulement à agir, mais même à juger. Et tout d'abord il faut faire le bilan des traditions sur lesquelles nous avons jusqu'ici vécu plus ou moins consciemment. »

Simone Weil, *Réflexions sur la guerre*, 1933.

La force avec laquelle, depuis quelques mois, la France et « les pays occidentaux » se sont alignés derrière l'Ukraine, nous pousse à penser de manière un peu plus pressante notre désertion. Nous laisserons de côté le sens le plus évident du terme, celui de quitter l'armée et d'abandonner son poste, nous nous centrerons sur la partie “défection” de la désertion : refuser les évidences d'un discours et d'une position auxquelles nous nous sentons contraintes. Nous cherchons à penser à partir du « nous » des minorités sexuelles¹, un « nous » point de vue.

Plusieurs motivations animent notre défection, résumons-les en trois questions : Qu'est-ce que les trans, les pédés, les gouines et les féministes font là-dedans ? En quoi les politiques sexuelles nous permettent-elles de cartographier une guerre sans renforcer deux blocs tranchés ? Pourrions-nous activer quelques leviers d'action contre ce que nous appellerons le complexe militaro-industriel ?

Avant même que nous naissions et que nous nous organisions, d'autres salopes s'étaient faites enculer, elles avaient dit et répété que la sexualité n'était pas qu'une question de baise, qu'elle n'était pas réservée à la

¹ « Ce terme ne renvoie pas à une logique identitaire : il ne s'agit pas de lutter pour des gays, des lesbiennes ou des personnes transgenres ; nous luttons pour des personnes très diverses qui, pour une raison ou pour une autre, ne sont pas immédiatement saisies ou légitimées par les normes établies et qui, du fait du caractère aberrant de leur relation à la norme, vivent sous la menace constante de la violence, du chômage et de l'exclusion. » Judith Butler, *Humain, inhumain*, 2005, p. 128

« sphère du privé », que le féminisme, que les pédés, les gouines et autres minorisé-e-s étaient un mouvement de transformation sociale et politique globale et radicale, pas seulement une question de « droits des femmes », d'histoire d'amour et de cul, de préoccupations secondaires...

Puis, nous ne pourrions pas dire si nous nous sommes normalisées² ou si nous avons été recyclées au service de la culture occidentale, mais nous y voilà reléguées. Avec le début du 21^e siècle, Bush attaquait l'Afghanistan au nom des femmes, défendait la cause homosexuelle en Iran, ouvrait l'armée aux LGBT ; Israël tentait de redorer son image de marque avec le tourisme gay³ ; la plupart des pays d'Europe occidentale se dotaient de législations permettant aux homos d'accéder aux arrangements économico-politiques hétéros (pacs, mariage, accès à la procréation, filiation, etc.) ; d'anciens quartiers populaires des centre-villes s'embourgeoisaient *LGBT friendly*⁴. Au milieu de sociétés officiellement *friendly* mais réellement impitoyables, nous les queers féministes avons un peu de mal à nous tenir à la hauteur, entre problèmes intra-communautaires et les pressions à devenir quelqu'un-e⁵ (durcissement des conditions de travail, augmentation des coûts de la vie, particulièrement le logement dans la plupart des villes, privatisation accélérée des services publics, moindre accès aux soins, aux crèches, à une éducation autre que professionnalisante...).

Plus simplement, nous sommes toujours plus culturalisées et donc dépolitisées, coincées entre celles et ceux qui nous sont ouvertement hostiles et celles et ceux qui, au nom des féministes et des queers, reprennent nos luttes et arguments à des fins de contrôle des frontières, de surenchère sécuritaire, de normalisation sociale et de promotion de la culture occidentale nouvellement fière de tous ses pervers. Ce tournant d'utilisation des politiques féministes et queers à des fins de promotion de la culture occidentale est couramment nommé *pinkwashing*. Ses formes sont variées au Nord, à l'Ouest et dans le reste du monde. Avec pour résultats aux Suds et à l'Est, la naissance de rhétoriques et d'actions anti-féministes et anti-queers contre l'impérialisme occidental : viols punitifs de lesbiennes en Afrique du Sud, création de « zones anti-idéologie LGBT » en Pologne, lois contre la « propagande LGBT » en Hongrie, en Russie..., dénonciation transnationale de l'« idéologie du genre », jusque dans le dernier discours de Poutine (Le Monde, 1^e octobre 2022)⁶.

² Alain Naze, *Manifeste contre la normalisation gay*, 2017

³ Jean Stern, *Mirage gay à Tel Aviv*, 2017.

⁴ Christina Hanhardt *Safe Space*, 2013 ; Sarah Schulman, *La gentrification des esprits*, 2018 ; Sylvie Tissot, *Gayfriendly*, 2018.

⁵ Ann Cvetkovic, *An Archive of Feelings*, 2003 ; Sarah Schulman, *le conflit n'est pas une agression*, 2021 ; Jack Halberstam, <https://trounoir.org/?Tu-me-fais-violence-Jack-Halberstam...>

⁶ https://www.lemonde.fr/international/article/2022/10/01/pour-celebrer-l-annexion-de-nouvelles-regions-ukrainiennes-vladimir-poutine-offre-un-discours-messianique-et-violemment-anti-occidental_6143934_3210.htm

Depuis que les queers et les féministes, dont nous sommes, sont devenues des faire-valoir de ce qu'il est convenu d'appeler la culture occidentale, les mots nous manquent pour dire nos orientations sexuelles et construire nos mouvements politiques. Ici, la réponse n'est pas seulement désertion, défection, mais demande certaines réorientations des politiques sexuelles. Pour y parvenir nous proposons d'abord de redéfinir ce que peut être la paix, comme une alternative radicale à la guerre, mais aussi de repenser les limites dans lesquelles la guerre s'exprime.

Nous cherchons à construire la défection comme posture plutôt que comme geste innocent : une prise de position réfléchie, assumée, et lourde de conséquences pour celles et ceux qui la choisissent. La moindre des choses quand un groupe passe du côté des vies qui peuvent être pleurées⁷ c'est de prendre en compte celles qui ne peuvent pas l'être. Cette première réorientation nous amène à chercher à penser une paix radicale.

Si en termes de narration la paix désigne la fin de la guerre, elle n'est pas la garantie d'une absence de conflit. La guerre russo-ukrainienne actuelle en est l'exemple. En Europe de l'Ouest le monde médiatico-politique s'étonne du retour d'un conflit avec l'État russe, comme si depuis la Chute du Mur de Berlin, la fin de la guerre était déclarée. Pourtant ce conflit est bien le prolongement de l'affrontement URSS-OTAN qui n'a pas pris fin avec la déclaration de réconciliation trente ans plus tôt. Ce qui devrait peut-être davantage étonner l'Ouest, c'est que cette fois les valeurs socio-économiques des deux blocs convergent : le conflit ne se fonde plus sur l'opposition communisme/capitalisme. À ce titre, réamorcer ce conflit ne trouve aujourd'hui plus le même sens idéologique, puisqu'il ne s'agit plus de défendre la vision occidentale de la société, mais de défendre l'absence de conflit international ouvert. Dans ce contexte, la paix, la « paix néolibérale » de Jules Falquet⁸, est un *statu-quo* inégalitaire : absence de morts, de pénuries, de contingences liées à la maintenance de la guerre. Au contraire, les mouvements minoritaires ne circonscrivent pas la paix au *statu quo*, mais la définissent à partir de pratiques sociales de préservation des corps, des droits, des vécus. Comme la victoire, la paix est un horizon à (re)définir et à (re)construire collectivement.

Il ne s'agit pas pour nous de faire référence à une supposée nature féminine pacifiste mais de se rappeler de grandes mobilisations anti-militaristes et anti-nucléaires féministes contre le complexe militaro-industriel et le risque de destruction totale qu'il fait peser sur la planète. Réactiver la mémoire des résistances sur le

⁷ Judith Butler, *Vie précaire*, 2005 ; Judith Butler, *Ce qui fait une vie. Essai sur la violence, la guerre et le deuil*, 2010.

⁸ Jules Falquet, *Pax Neoliberalia*, 2022.

camp de *Greenham common* en Grande-Bretagne dans les années 1980⁹ est une stratégie qui nous paraît essentielle dans le cadre de réorientation des politiques sexuelles.

L'articulation des politiques nationalistes et socio-économiques aux politiques sexuelles tend à annuler la distribution duelle des protagonistes dans le champ de la guerre. Dans le conflit russo-ukrainien, la propagande russe réencode le nazisme afin d'en faire un argument nationaliste justifiant le conflit, qui devient ainsi idéologique du côté de l'URSS¹⁰. L'invasion ukrainienne est reconfigurée pour convenir à une lecture binaire qui réduit les antagonismes à un « pour » et un « contre » : l'Ukraine incarne le nazisme à combattre et à vaincre pour la Russie.

Si ces outils de propagande interne brouillent les antagonismes en projetant des justifications idéologiques sur le conflit, l'opposition binaire : « nous/dedans » en guerre contre un « eux/dehors » ne fonctionne plus. De la même façon, les politiques sexuelles nous amènent à reconsidérer les dimensions *intérieures/extérieures* de la guerre pour l'envisager comme une guerre *intra-muros* construite contre les propres sujets de l'État-nation.

Au-delà d'un État qui souhaite élargir ses limites au détriment d'un autre, la guerre s'établit à l'intérieur d'une nation à deux conditions : lorsque les actes de violence sont menés par l'État à l'égard de sa propre population – minorités sexuelles, minorités ethno-raciales – et qu'en cela ils font structure, c'est-à-dire qu'il participent à la construction socio-politique de l'État, et lorsque le pouvoir est unilatéral, c'est-à-dire que l'État détient tout pouvoir politique en plus de celui de contraindre. La guerre devient alors la seule orientation de l'État, et ce malgré les résistances internes. Les mouvements de lutte sociale n'initient pas la guerre, mais y répondent par divers outils ou pratiques collectives : manifestations, actes symboliques, grèves, sabotages, etc. L'État ne mène pas une guerre ouverte, mais une guerre rendue diffuse par l'éparpillement des mesures politiques normalisant le pouvoir.

La réponse donnée par les mouvements sociaux peut aller au-delà des États, et prendre une dimension transnationale. Ainsi, l'appel *Toutes Aux Frontières* contre les politiques migratoires européennes a pris

11

corps, le 5 juin 2021 à Nice¹¹, dans une manifestation qui a rassemblé plusieurs milliers de personnes. Le mot d'ordre s'est articulé autour d'un féminisme contre les frontières telles qu'elles ont été pensées et sont établies dans le cadre de l'exploitation des populations migrantes¹². Au-delà d'une redéfinition

⁹ Cynthia Cockburn, *des femmes contre le militarisme et la guerre*, 2015.

¹⁰ Rada Iveković, *Rada Iveković on Nationalism and Social Transformations*, 2022, <https://www.illiberalism.org/rada-ivekovic-on-nationalism-and-social-transformations/>

11

<https://toutesauxfrontieresfr.wordpress.com>

¹² Un exemple de violence des parcours migratoires : Jonas Poher Rasmussen, *Flee*, 2021.

géographique des frontières, c'est le principe même de la frontière qui est questionné : lorsqu'elles deviennent des outils économiques du marché néolibéral et capitaliste, du nationalisme, ont-elles encore une place dans la pensée féministe ? Car au-delà des politiques internes à chaque État, le fonctionnement socio-économique néolibéral s'appuie entre autres sur l'exploitation des migrations : les mouvements féministes ne peuvent donc réduire leur réflexion à des causes nationales, mais lient les lieux et les luttes. Il s'agit alors non seulement de dépasser les frontières pour prendre une envergure transnationale mais également de penser la consubstantialité des rapports sociaux de pouvoir. Le féminisme et les luttes queers s'inscrivent dans un conflit transnational et trans-catégoriel. En voulant annuler les frontières, elles reposent la question de la définition d'une guerre qui, avec différents degrés d'intensité, se pense à l'échelle mondiale.

Nous savons qu'il y a des camps dans une guerre et que les positions ne sont pas symétriques à l'intérieur ou à l'extérieur. Le film *Little Palestine, journal d'un siège*, Abdallah Al-Khatib, 2021, en est une illustration tragique. Néanmoins, si nous envisageons les guerres non comme un dedans/dehors mais comme une redistribution du pouvoir et des ressources, nous sommes amenées à repenser ce qui relève de la victoire ou de la défaite. En l'occurrence, elles ne peuvent plus se résumer à la surface du territoire de chaque côté. Penser la guerre comme une concordance d'événements, mais surtout de rapports sociaux qui s'exprimeraient à travers la monopolisation et la pratique de la violence, nous amène à constater que les idées de victoire ou de défaite ne peuvent plus suffire à exprimer les horizons d'attente des populations. Jamais atteinte, ou plus jamais (dé)finie, cette victoire se compose d'objectifs ou d'idéaux qui se construisent, se pratiquent, se font et se refont perpétuellement. Ainsi, la guerre perd de la netteté dans son récit en perdant sa conclusion logique.

Plutôt que de chercher à se positionner dans un bloc contre l'autre, il nous paraît salutaire d'articuler une critique du complexe militaro-industriel qui dans un contexte d'inégalités d'accès aux ressources, la menace pèse particulièrement sur les groupes sociaux rendus vulnérables¹³. Parler de « complexe militaro-industriel » permet de dénoncer les processus de militarisation des sociétés¹⁴ : investissements financiers ; développement technologique et commerce mondial de l'armement – aussi nucléaire – et ses applications civiles ; logiques sécuritaires aux frontières, dans et entre les États ; éducation des populations à la peur, à la production de moyens de défense, aux barbelés, aux *check-points* ; usages par les polices d'équipements militaires contre les populations ; encadrements militarisés des populations ; accès possibles voire encouragés de certains groupes de la population à des armes... Parler de « complexe militaro-industriel »

¹³ Cynthia Cockburn, *des femmes contre le militarisme et la guerre*, 2015.

¹⁴ Andrée Michel, *féminisme et antimilitarisme*, 2012.

permet de résumer une économie et une politique qui fonctionnent dans les zones de guerre mais aussi dans celles qui ne sont pas en conflit ouvert, une économie et une politique parfois meurtrières, qui distillent toujours des politiques mortifères. La valeur réelle et symbolique mise au service du complexe militaro-industriel n'est pas distribuée dans d'autres champs sociaux : liberté de circulation des peuples, accès de tous et toutes à un logement correct, à de la nourriture, à des soins, à la possibilité de vivre une vie vivable¹⁵ avec un horizon le plus ouvert possible. Désertion, défection, ne nous trouvons pas où nous sommes attendues mais profitons de l'espace qui est ouvert pour affirmer des politiques qui partent de la vulnérabilité, des liens sociaux, de la matérialité des corps et non d'idéaux compétitifs, virils, militarisés.

Face à la guerre déclarée il y a quelques mois en Europe, le refus non seulement de se positionner mais également de reconnaître cette guerre comme un fait surprenant ou nouveau plutôt que comme la maintenance de systèmes socio-économiques et de mouvements virils et nationalistes, s'inscrit bien dans la défection. En tant que féministes et gouines, nous refusons de rentrer dans le champ de la protection étatique pour certaines minorités et contre d'autres, nous voulons nous réapproprier nos moyens de production d'une paix à construire collectivement. Pour illustrer ce propos, nous faisons le choix d'une nouvelle version de *Lysistrata* pour les trans, les gouines et les pédés. Nous proposons une grève, non pas du sexe, mais de la virilité, de l'impérialisme, de l'État, du colonialisme, du patriarcat. Désserter ces champs et ces pratiques, en faire grève, comme une posture revendiquée et non pas naïve, pour ne plus produire les éléments d'une société qui fait de la guerre une opportunité socio-économique qui recycle nos morts.

Grâce Ranchon, Céline Belledent

¹⁵ Judith Butler, *La force de la non-violence*, 2021. « Qu'un corps qui titube et qui tombe soit pris dans des réseaux de soutien, ou qu'un corps en mouvement ait devant lui un chemin sans obstacle dépend du fait qu'un monde a été ou non construit pour faire accueil à sa gravité et à sa mobilité – et que ce monde pourra subsister. La peau, dès le départ, est un moyen d'être exposé aux éléments, mais cette exposition prend toujours une forme sociale. Et ce qu'il advient de cette exposition est déjà une relation socialement organisée : une relation à un abri, à des vêtements décents, à des services de santé. Si nous cherchons ce qu'il y a de plus essentiel dans le corps en le réduisant à des éléments nus ou même à sa vie nue, nous trouverons qu'au niveau de ses besoins les plus élémentaires, le monde social structure déjà la scène. Ainsi, les enjeux fondamentaux que sont la mobilité, l'expression, la chaleur et la santé impliquent le corps dans un monde social où les chemins sont, pour ainsi dire, différenciellement aménagés, tantôt ouverts et tantôt fermés ; et où les façons de s'habiller et les types de refuge ou d'abri sont plus ou moins disponibles, accessibles ou provisoires. Le corps est invariablement défini par les relations sociales qui pèsent sur sa persistance, sa subsistance et son épanouissement. » p. 220

Calvino

o la diserzione bambina

*“Come trovasti, o scellerata e brutta
invenzion, mai loco in uman core?”*

Ariosto

Nascondere le armi, seppellirle, sviarle dalla loro funzione iniziale, liberarsene. Poggiarle, lasciarle lì, sottoterra, da qualche parte. Chissà, gli insetti potrebbero impossessarsene, farci il nido.

Così fa Pin nel *Sentiero dei nidi di ragno*, scritto nel 1946, pubblicato nel 1947. Calvino sceglie un bambino per raccontare la guerra di Resistenza in un momento del dopoguerra in cui si avvertiva una pressione volta a dare una “direzione politica” ben precisa all’attività letteraria, come spiegherà nella prefazione del libro nel 1964:

si chiedeva allo scrittore di creare l’“eroe positivo”, di dare immagini normative, pedagogiche di condotta sociale, di milizia rivoluzionaria [...] E io vi scrivo una storia di partigiani in cui nessuno è eroe, nessuno ha coscienza di classe. [...] il lupenproletariat! [...] E sarà l’opera più positiva, più rivoluzionaria di tutte!

Si tratta quindi per lui di

lanciare una sfida ai detrattori della Resistenza e nello stesso tempo ai sacerdoti d’una Resistenza agiografica ed edulcorata. [...] non [...] i migliori partigiani, ma i peggiori possibili [...] un reparto tutto composto di tipi un po’ storti [...] fatti diventare forze storiche attive. [...] *Il sentiero dei nidi di ragno* è nato da questo senso di nullatenenza assoluta [...]: l’immagine d’una forza vitale ancora oscura in cui si saldano l’indigenza del “troppo giovane” e l’indigenza degli esclusi e dei reietti.

La risposta di Calvino a questa “sfida” nel *Sentiero* preannuncia quello che sarà un movimento radicale nella sua evoluzione di scrittore, il passaggio da una lotta di partito ad una lotta sempre più puramente poetica, non più assegnata ad un’etichetta politica, quindi, e pertanto molto più sfuggente, inafferrabile: un impegno totale, poetico. Così lo percepisce lui a posteriori, quasi vent’anni dopo la prima pubblicazione del libro:

Posso definirlo un esempio di “letteratura impegnata” nel senso più ricco e pieno della parola. Oggi, in genere, quando si parla di “letteratura impegnata” ci se ne fa un’idea sbagliata, come d’una letteratura che serve da illustrazione a una tesi già definita a priori, indipendentemente dall’espressione poetica. Invece, quello che si chiamava l’“engagement”, l’impegno, può saltar fuori a tutti i livelli; qui vuole innanzitutto essere immagini e parola, scatto, piglio, stile, sprezzatura, sfida.

Qual è quindi il senso del *gesto poetico* di Pin? Chi è Pin? Per capirlo bisogna provare a camminare un attimo accanto a lui, vedere le cose con lui, capire cosa lo muove.

Pin è un punto di vista.

È un bambino. È solo. Non ha nulla. È guerra. Intorno a lui, soldati, spie, partigiani. Conflitti, combattimenti, tradimenti, e morti. C’è chi difende il proprio campo, chi all’improvviso cambia campo, chi campo non ne ha, o non sa bene: “Molti non hanno ben deciso da che parte stare”.

Pin cammina nella guerra, ci vive, la attraversa, ma possiamo dire innanzitutto che mai la guerra gli diventa familiare. Non capisce la guerra, cos’è, a che serve, il suo perché: “Pin non sa bene la differenza tra quando c’è la guerra e quando non c’è. Da quand’è nato gli sembra d’aver sentito parlare sempre della guerra”. A dire il vero lui non capisce tante cose, ed è forse precisamente ciò che lo definisce: la *nullatenenza assoluta* di Pin è tale che lui non ha nemmeno certezze. Sta qui, si guarda intorno, ascolta i pareri degli adulti – che si chiedono come lui chi l’ha voluta, questa guerra –, ma tante cose, tante parole, gli scivolano addosso. Ascolta, ma quanto intende non si sa, e nemmeno lui sa. Qualcuno formulerà l’idea che la guerra si fa proprio per tornare a quando non si fa la guerra, ma non sapremo mai cosa ne pensa Pin: lui è un punto interrogativo davanti alle cose.

Ciò che ci mostrano quegli occhi bambini, più che la guerra, sono gli interstizi della guerra – “in margine alla guerra partigiana”, dirà Calvino, sempre nella prefazione del 1964 –, gli spazi interstiziali in cui esiste tutto il resto, tutto ciò che non è guerra; ciò che succede al di fuori, quando non si combatte, quando si aspetta, si parla, si litiga, ci si chiede il perché delle cose. Ciò che guarda Pin, soprattutto, sono le persone, i loro rapporti, le loro reazioni, i sentimenti, pensieri loro, che indovina. E poi, costantemente, il suo sguardo si apre verso tutto ciò che c’è intorno, il cielo, il mare, gli animali, la vastità delle cose.

Questo suo sguardo costituisce una forma di diserzione perché significa dimenticanza totale, abbandono dei problemi degli adulti, di tutto ciò che di loro non capisce e che gli è imposto, tra cui, per prima cosa, la guerra.

È notte: Pin ha scantonato fuori dal mucchio delle vecchie case, per le stradine che vanno tra orti e scoscendimenti ingombri d'immondizie. Nel buio le reti metalliche che cintano i semenzai gettano una maglia d'ombre sulla terra grigio-lunare; le galline ora dormono in fila sui pali dei pollai e le rane sono tutte fuor d'acqua e fanno cori per tutto il torrente, dalla sorgente alla foce. [...] Ora Pin è solo tra le tane dei ragni e la notte è infinita intorno a lui come il coro delle rane.

In mezzo a tante cose che vede e sente, Pin, quasi sempre, è solo. Troppo piccolo per gli adulti, troppo cresciuto per i bambini della sua età, la solitudine è la sua condizione. “È solo sulla terra, Pin”, ma è una solitudine forzata, conseguenza delle sue fughe sistematiche, dei suoi rifiuti. Eppure vorrebbe solo trovare compagnia, sostare da qualche parte, ma è sempre costretto, invece, a scegliere la fuga. Corre, corre Pin (... Pinocchio?), monello dei carrugi che fa sempre di testa sua. Piuttosto che sottostare alle ingiunzioni degli adulti, li abbandona sempre, pur se a malincuore: è la violenza, ogni volta, che Pin rifiuta, senza nemmeno formularne il pensiero, ogni forma di violenza alla quale gli adulti tentano come se nulla fosse di sottoporlo, e che egli rigetta con tutte le sue forze. Non forzando nessuno, solo andandosene, pur piangendo, l'animo affranto. D'istinto, non cede all'autorità né ai modelli degli adulti che vorrebbero imporgli violenze piccole e grandi, la loro normalità. All'ipocrisia, all'irresponsabilità dei compagni dell'osteria che chiedono al bambino di mettersi in pericolo andando a rubare una pistola, per poi far marcia indietro, Pin risponde scoppiando in insulti, scappando via. Non accetta nemmeno le violenze ordinarie, inevitabili, dei militari che lo arrestano per aver rubato l'arma, ed ai loro colpi sfrenati durante l'interrogatorio oppone con intelligenza tutto il suo essere bambino, le sue urla da bambino, “un pianto enorme, esagerato, totale come il pianto dei neonati”, che disarmava letteralmente i soldati. Dalla prigionia – ovvero dalla sua condizione di prigioniero “politico” così come dalla possibilità, che gli è offerta, di integrare la “brigata nera” – fuggerà anche, immediatamente, senza neppure deciderlo, trascinato via da un compagno, ovvero portato via dal corso delle cose, al quale si lascia sempre andare: evaderà, coperto di sapone, scivolando lungo una grondaia, correndo via sotto gli spari, verso i campi di garofani, la collina, il mare. Le sue fughe sono diserzioni assolute perché mai calcolate, mai programmatiche, mai volte ad integrare un campo o l'altro. Sono semplici sottrazioni ad ogni schema.

- Se vuoi ti ci fanno entrare anche te nella brigata nera –, dice il milite a Pin.
- Se voglio entro nella... di quella vacca della tua bisnonna, – gli risponde Pin senza scomporsi. Il milite vuol far l'offeso:
- Di', oh, con chi ti credi? Di', oh, chi ti ha insegnato? – e si ferma.
- Dài, portami in galera, sbrigati, – lo tira Pin.

A sua sorella che gli consiglia anche lei di sistemarsi collaborando con i fascisti, così come agli anziani che gli offrono da mangiare, per poi proporgli a fine pasto di recitare il rosario, risponderà allo stesso modo: andando via. Non ubbidirà infine nemmeno al comandante di brigata che gli storce il braccio, quasi fino a romperlo, per farlo tacere; finirà la sua canzone nonostante il dolore, e poi scapperà, di nuovo, insultando tutti, in una fuga finale che lo allontanerà perfino dai compagni partigiani, via, per i sentieri, solo e triste: “lui continuerà a vagabondare bambino povero e sperduto”.

La solitudine piuttosto che la violenza, ci dice Pin, ricordandoci che disertare significa anche, per prima cosa, abbandonare un gruppo, una brigata, una linea di condotta, rischiando di ritrovarsi soli. Le ripetute fughe di Pin lo riportano sempre a questa condizione che teme più di ogni cosa, sono per lui la rinuncia più grande, vertiginosa, perché ciò che muove Pin, il desiderio di Pin, formulato senza sosta, è precisamente quello di trovare qualcuno. Pin scappa, fugge, ma fugge soprattutto dalla solitudine, nella speranza d'incontrare finalmente *il grande amico* (quello che troverà – forse – nel “grande, dolce e spietato Cugino”).

Così in un racconto di vicende ai margini della guerra Pin si ritrova egli stesso, sempre, ai margini, e sempre ai margini tende. Non solo di margini si tratta, lo abbiamo visto, ma anche dei *marginali* della guerra, “esclusi”, “reietti”, altri *indigenti* come Pin. Eppure perfino rispetto a loro i movimenti di Pin sono sempre *centrifughi*. Pin si scosta, si decentra, sempre. Ogni suo incontro si conclude con una nuova erranza solitaria, gli tocca sempre rimettersi in moto, mentre intorno a lui, man mano che corre via, si espande vastissimo il mondo, l'infinito del cielo, del mare, e sempre campi, fiori, sentieri, boschi, in mezzo a cui lui si sente piccolissimo.

Piccolissimo si sente anche, ogni volta, in quanto “bambino di fronte all'incomprensibile mondo dei grandi”, dandoci a sentire, come spiegherà Calvino, ciò che provò lo scrittore, da “borghese”, nella stessa situazione di guerra partigiana. Tuttavia l'essere bambino di Pin ovviamente significa anche, poeticamente, molto altro. Concentra tutta una serie di radicalità, di assolutezze: radicale è il suo non capire, assolute sono le sue fughe, definitive, spietate come i suoi rifiuti. Totale è il suo bisogno di un compagno: l'amico che cerca Pin è colui che gli permetterà di essere, davvero, bambino.

Se Pin inizialmente s'impadronisce della pistola di un marinaio, quasi senza pensarci, seguendo, di nuovo, il flusso delle cose, sarà quindi solo per non essere rigettato dai compagni dell'osteria, che glielo stanno

intimando. Prendere la pistola fa parte dei gesti che Pin compie solo e soltanto per imitare gli adulti, così da essere accettato da loro, e poter stare insieme a loro: bere, ingozzarsi di fumo, dire parolacce, parlare di donne... Tutte cose che in lui provocano solo disgusto, e che continua a non capire.

Pin non vede che montagne intorno a sé, valli grandissime di cui non s'indovina il fondo, versanti alti e scoscesi, neri di boschi, e montagne, file di montagne una dietro all'altra, all'infinito. Pin è solo sulla terra. Sotto la terra, i morti. Gli altri uomini, di là dai boschi e dai versanti, si strofinano sulla terra i maschi con le femmine, e si gettano l'uno sull'altro per uccidersi.

Per Pin la pistola è “un oggetto come un altro e ci si può dimenticare di averla”. Davanti ad un oggetto tanto conteso, si meraviglia della propria *indifferenza*: “vorrebbe gli prendesse un brivido. Una pistola vera. Una pistola vera. Pin cerca di eccitarsi col pensiero. Uno che ha una pistola vera può tutto [...] Può fare tutto quello che vuole alle donne e agli uomini minacciando d'ucciderli”. È ben conscio che si tratta di un oggetto che conferisce potere, un potere sterminato, ed è precisamente all'eventualità di essere in grado di esercitare un tale potere che egli rimane indifferente. Non desidera il potere: davanti a tale opportunità semplicemente si defila. Non desidera possedere la pistola, “non vede l'ora di darla” a chi gliel'ha chiesta. Succede allora una cosa imprevedibile, una cosa che solo un bambino può fare: la pistola, nelle sue mani, immediatamente, diventa *qualcos'altro*. Pin ne fa *un gioco, un giocattolo*, dimenticando ben presto la sua funzione primaria, di morte, di distruzione. Immagina tutt'altro, la avvicina ad una scarpa vecchia, e si accorge che “a farli incontrare uno con l'altro si possono fare cose mai pensate, si possono far loro recitare storie meravigliose”.

Invece, non appena capisce che non potrà consegnare l'arma a quegli uomini, Pin vorrebbe soltanto non averla presa mai. Troverà una altra via di fuga, sotterrandola, facendola diventare non più arma, bensì punto di riferimento: per il bambino la pistola sarà allora simile ad una “bambola”, che vorrebbe stringersi al petto, l'unica cosa che sia sua, qualcosa da ritrovare, un giorno. Lo sguardo di Pin è un atto. Afferma che la pistola può esistere altrimenti, perché “anche le pistole, a parlarne così studiandone il meccanismo, non sono più arnesi per uccidere, ma giocattoli strani e incantati”. Smontare le armi, disfarle, farle a pezzi, è possibile. Nel pieno della guerra, *cantare e guardare il cielo e il mondo puliti del mattino*, rinunciare alle armi, al controllo, e camminare leggeri. Disertare, come Pin, la guerra stessa, i combattimenti, ed ogni forma di violenza, con uno sguardo *errante, centrifugo, indifferente* al potere, *trasfigurante*. Errare per i sentieri, forse insieme, “in mezzo alle lucciole”. Rifiutare di avere nemici, ignorare il significato stesso della parola *nemico*:

Avere dei nemici, un senso nuovo e sconosciuto per Pin. Nel vicolo c'erano urli e liti e offese di uomini e di donne giorno e notte, ma non c'era quell'amara voglia di nemici, quel desiderio che non lascia dormire alla notte. Pin non sa ancora cosa vuol dire: avere dei nemici. [...] Invece costoro non sanno pensare ad altro, come innamorati, e quando dicono certe parole tremano nella barba, e gli occhi luccicano e le dita carezzano l'alzo dei fucili.

Melinda Palombi

Désertion : l'empire du *fake*

Voici ce qu'il ne faut jamais oublier : tout geste politique se destinant à creuser un écart significatif ou à produire un déplacement dans la relation entre gouvernants et gouvernés est à peu près inévitablement affligé d'un double (*doppelgänger*) culturel qui en est la singerie. Lorsque des motifs comme ceux de la résistance, de la rébellion, du soulèvement – de la révolution même – en viennent à s'imposer dans un champ politique où fermentent les conflits, il se trouvera forcément une *prima donna* de la scène contemporaine pour monter à Avignon une *Orestie* dont la critique vantera la qualité intrinsèquement subversive. Plus la culture est subventionnée, depuis Jack Lang notamment, et plus elle est dissidente et rebelle – donc portée à assurer sa promotion en mimant les gestes de la radicalité politique.

Mais toute cette mimétique du geste politique ne s'arrête pas là : tel chanteur sentant son étoile décliner fait ses adieux à la scène, prend congé du monde du showbizz, c'est-à-dire *fait défection*, déserte la planète du spectacle et se retire à la campagne – pour mieux orchestrer son retour lorsque l'heure s'y prêtera. Dans la sphère culturelle, c'est la reproduction elle-même qui, dans ses formes les plus courantes, ne peut se promouvoir, c'est-à-dire *se vendre* (la culture est un marché comme un autre) qu'en entretenant la confusion entre le neuf, le différent, l'attrayant (ou supposés tels) et le rebelle, le dissident et le subversif. En d'autres termes, dans cette sphère, toute différence se pimente d'une forme de radicalité surjouée ou de la mise en scène d'une sécession. C'est là le combustible de l'innovation, c'est-à-dire tout simplement de la vie qui continue dans cette sphère culturelle dont les acteurs vont être continuellement portés à faire leur marché ou à glaner dans les friches ou les champs de ruines de la subversion politique.

Mais c'est ici, bien sûr, que se dessine le partage entre le geste et la pose. Faire défection, en général, pour ne pas parler de désertion en temps de guerre, cela entraîne des conséquences qui peuvent être non seulement fâcheuses mais fatales pour le sujet qui s'y risque. Dans la sphère culturelle, la défection est un jeu, un théâtre dont on escompte une plus-value. On serait donc porté ici à opérer un partage primordial : entre, d'une part, des gestes qui, se produisant dans un monde « réel », agencé autour de conflits, de divisions et des rapports de forces, peuplé de sujets « réels », entraînent donc des conséquences tout aussi « réelles » ; et de l'autre des gestes qui ne seraient que la contrefaçon des premiers et dont la mise en scène serait une opération devenue routinière et censée rapporter gros. Ce partage recouvrerait celui qui s'effectue couramment entre monde de la politique et monde de la culture.

Simplement, il se trouve que les choses sont loin d'être aussi simples ; ceci pour autant précisément que la

politique est, dans nos sociétés, devenue un spectacle composé d'une multitude et d'une succession de scènes, peuplé par des sujets qui se comportent comme des acteurs interprétant un rôle. Le tableau réaliste des sociétés contemporaines, de ce point de vue, n'est pas fait seulement de ce parasitisme du monde de la culture empruntant sans vergogne toutes sortes de poses avantageuses à celui de la politique (à commencer par celle du « héros »), mais bien plutôt d'une boucle : comme spectacle permanent, la politique et ses *acteurs* n'en finissent pas moins que les prétendus subversifs de plateaux de trouver leur inspiration dans le monde de la culture.

C'est une banalité que d'y insister : la politique est devenue monde du spectacle, du simulacre. Mais cela veut bien dire, plus précisément, que c'est là une sphère dans laquelle il devient toujours plus difficile de distinguer le réel de son imitation ou sa copie, le vrai du semblant. Or il se trouve, pour ce qui nous intéresse ici, que ce principe général d'indistinction ne vaut pas seulement dans le champ de la politique institutionnelle, là où l'action et les gestes des gouvernants sont en question ; là où ceux-ci s'avèrent à l'usage n'être souvent destinés qu'à créer l'illusion ou à se dissoudre dans l'inconsistance ; mais *aussi bien* lorsque des contre-forces, des mouvements et des gestes d'opposition et de résistance sont supposés prendre corps.

En d'autres termes : comment faire la différence, en termes tant diagnostiques que pronostiques, entre une action ou un geste de différenciation, voire de rupture avec ce qui se présente comme l'ordre établi ou la règle du jeu et ce qui n'est que l'imitation, la semblance, sans conséquence, illusoire et ornementale d'une telle action ou d'un tel geste ?

C'est que, en fin de compte, il se vérifie aisément que le monde de la politique n'est pas moins peuplé de leurres, en termes de radicalité, de figures dissidentes, d'actions et de gestes de défection que celui de la culture. Les fausses-sorties abondent, toutes plus bruyantes et illusoires les unes que les autres, et la montée du populisme sonore et bariolé en alimente profusément la chronique. L'insoumission se porte à la boutonnière, comme la Légion d'honneur en d'autres temps – de préférence sur les bancs du Parlement. Dans la nébuleuse de la gauche de la gauche de la gauche (etc.), le léninisme de salon est au zénith (Lordon, Malm...), comme naguère encore le stalinisme de toc à la Zizek ou le maoïsme chic à la Badiou.

La question première est donc celle-ci : comment opérer le partage entre les actions et les gestes de défection qui engagent, c'est-à-dire qui s'inscrivent dans des configurations réelles, produisent des effets réels et qui, à ce titre, méritent considération et sont dotés d'une valeur d'exemplarité et ceux qui n'en sont que le mime, paraphrase creuse, la caricature rhétorique – la singerie, disais-je plus haut ?

Ce qui complique l'affaire, c'est que toute politique, faite de gestes, d'actions, de mouvements et de rassemblement de corps, de prises de parole (etc.) a partie liée avec la mise en scène. Toute politique est, à

sa manière et d'une façon ou d'une autre, une chorégraphie, un théâtre – que ceux.celles qui en sont les acteurs, précisément, en soient conscients ou non. Certain.e.s se déguisent délibérément en Romains, en doubles du Che, en suffragettes, d'autres entrent dans la peau de rôles et figures du passé par impulsion mimétique et sans même y songer – mais ce n'est pas là ce qui fait *vraiment* la différence entre le (supposé) authentique et le chiqué. Nous avons en revanche la forte intuition que la ligne de partage qui sépare la défection agissante de sa mise en spectacle passe effectivement entre une séquence comme celle des Gilets jaunes et, disons, Nuit debout qui ne fut jamais qu'un son et lumière de la radicalité *intra muros* (celle qui ne déborde pas de l'autre côté du périphérique). Mais ce n'est pas l'existence ou non d'une dimension dramaturgique (on construit une histoire en se mettant en scène) qui fait la différence. Le mouvement des Gilets jaunes invente lui aussi toute une mise en spectacle et une mise en forme et en intensité narrative de son irruption « sauvage » dans le champ politique. Il a ses codes, sa signalétique sonore et visuelle, ses « figures », ses slogans, ses échéances, ses lieux, ses façons de faire...

Ce qui fait la différence, c'est que soit tangible ou non la force propulsive d'un mouvement composé d'un ensemble de figures engagées dans des actions et des gestes déterminés, le dotant de la capacité de reconfigurer le champ politique (et au delà, celui de la vie publique, du débat intellectuel...) autour de son irruption ; le dotant de la capacité de redessiner le champ dans lequel est en question la relation entre gouvernants et gouvernés – une guerre perpétuelle, en vérité, quoique d'intensité variable. Ce qui, dans le registre infiniment varié des déclarations d'intention, conduites et attitudes tournant autour du motif de la désertion ou de la défection, ne produit pas de tels effets de perturbation et de déplacement demeure confiné dans le registre de l'ornementation de la domination.

Celle-ci (comme le capital) est friande de ces postures et gestes mimant l'arrachement au socle du conformisme ou de la soumission, placés sous le signe non seulement de la diversité mais de la différence à tout prix. L'énergétique du capital est, dans son principe même, différentialiste. Pour « avancer », c'est-à-dire pour que la machine continue à tourner, il faut que se reproduisent sans fin des mouvements de différenciation, ce qui dessine un vaste champ dans lequel s'établit un continuum entre l'innovation, processus vital pour la reproduction du capital, et la dissidence, la résistance, la rébellion, la défection, la désertion.

Les start-ups sont peuplées d'éternels jeunes gens rétifs à l'esprit et aux formes d'organisation de l'économie fordiste ; l'essor de l'ultra-libéralisme et de la pénétration de la disposition entrepreneuriale dans les sphères les plus intimes de la vie des gens – tout ceci est bien issu d'une sorte de rébellion contre des façons de produire et de vivre formatées par le capitalisme d'Etat ou de grande entreprise du XXème siècle. L'innovation joue un rôle vital dans ce passage d'un paysage à un autre et l'on voit combien elle est portée à absorber les mouvements de différenciation, les gestes de refus, les dissidences – vous en avez

marre de vous lever tous les matins à la même heure pour partir au boulot et passer huit heures dans l'atelier ou au bureau ? – parfait, travaillez à la maison, en distanciel, moyennant quoi vous serez « joignable », c'est-à-dire mobilisable en permanence, grâce à ce fil à la patte magique qu'est le smartphone...

La dissidence et l'innovation qui relancent la machine tendent, sous le régime du nouveau capitalisme déterritorialisé et immanentiste, à devenir indissociables. La déterritorialisation est l'une des « énergies renouvelables » (l'un des combustibles les plus rentables) du système : ceux qui, de plus nombreux, désertent aujourd'hui les métropoles pour aller s'installer dans des espaces décentrés, petites villes, bourgades, villages, etc. n'entrent en résistance contre des conditions devenues insupportables que pour redessiner en fin de compte la carte de la production, des échanges et des relations entre gouvernants et gouvernés. Ce qui est en jeu dans cette sorte de dissidence d'avec l'ordre urbain, c'est avant tout le réagencement de la fonctionnalité (la viabilité) du système – résultant ici non pas de stratégies ou de décisions venues d'en haut (l'Etat, l'administration, les élites), mais des dispositions des gens. Simplement, au bout du compte, le pas de côté effectué par ceux-ci ne troue pas la membrane, mais la réaménage, la redéploie, tant celle-ci se caractérise par sa plasticité mais aussi sa propriété d'enveloppement et d'automédication à peu près infinies. C'est la raison pour laquelle les vrais gestes de défection et de désertion, véritables en ce sens qu'ils trouent *vraiment* la membrane, sont infiniment rares – et d'autant plus précieux.

Une désertion consistant en un simple retrait, refus de participer, prise de distance n'est qu'un faux-semblant. Pour trouver une consistance proprement politique et n'être pas cantonnée dans le domaine moral ou bien n'être qu'une affectation, une désertion doit produire un trouble, une perturbation. Elle est une contrariété, un empêchement, voire un scandale qui surgit dans la relation entre gouvernants et gouvernés. L'inertie de Bartleby est paradoxalement active en ce sens qu'elle suscite un encombrement, nuit à la fluidité des circulations et, à ce titre, donne le mauvais exemple. Il n'est donc pas nécessaire qu'une circulation soit bruyante et spectaculaire pour qu'elle soit exemplaire ; ce qui importe en premier lieu, c'est qu'elle désoriente les gouvernants et produise des interruptions, des pannes dans la domination ; c'est sa faculté de rendre visible et tangible l'intolérable qui s'est niché au cœur des choses, l'iniquité tapie au fond de l'ordre.

Ainsi, par exemple, le grand dégoût des rites électoraux se manifestant sous la forme ordinaire du refus de se déplacer pour aller voter, ce type de défection, s'il en reste là, s'il ne rencontre pas d'autres dispositions et gestes de même espèce, s'il n'en vient pas à dessiner une scène dissensuelle et agonique de la grève électorale, n'est ni un geste de résistance, ni une défection active. Le paradoxe vertigineux de la défection est qu'elle ne prend une tournure effectivement politique qu'à être faite non pas de la composition d'une force ordinaire, par rassemblement et coagulation d'énergies et de volontés, par formation d'un collectif

(des corps assemblés), mais bien d'un conjugaison d'absentements, une politique du vide, de la non-puissance, à ce titre.

Et pourtant, il s'agit bien encore et toujours, de composer une force, mais sur un mode qui, en premier lieu du moins, est négatif – puisqu'il consiste à se défiler, se rendre furtif, inactif, rétif plutôt qu'ouvertement résistant et donc à inverser l'énergétique de l'action politique dans son sens ordinaire : c'est l'agir du non-agir, ou du moins de façons d'agir entièrement non-conventionnelles. En règle générale, cette manière de sortir du rang, de prendre la tangente est propre au sujet individuel qui s'efforce de tirer son épingle du jeu. C'est un expédient plutôt que l'effet d'une stratégie. Mais il n'en reste pas moins que la désertion ou la défection ne trouvent leur solidité politique qu'à la condition que ces gestes individuels se coagulent, fassent boule de neige, créent une dynamique, un effet d'entraînement et s'inscrivent dans un horizon qui ne soit pas celui de la simple débrouillardise individuelle mais qui expose un problème au grand jour, un litige, un différend à propos de ce qui divise les humains dans nos sociétés – la domination, l'inégalité, la répartition des places, le juste et l'injuste...

La désertion doit être distinguée du simple retrait lequel recèle toutes les ambiguïtés qui se relèvent dans une notion comme celle d' « exil intérieur », face à une dictature, – où est, pour l'intellectuel, pour l'artiste, la frontière entre l'exil intérieur et le consentement silencieux sous le régime nazi, par exemple ?

La désertion se doit d'être active et en quête d'effets tangibles – mais c'est ici précisément qu'elle est vouée à faire face à plus d'une difficulté. Déserter, en temps de guerre, cela peut consister à fuir, se cacher, partir au loin, en terre neutre – mais, aussi bien, à passer à l'ennemi. Cependant, ce geste, en lui-même, peut receler les dispositions et les significations les plus diverses, les plus contradictoires ; Céline à Sigmaringen, c'est l'infamie même ; l'éloge de la trahison au profit de l'ennemi, tel que le prononce Jean Genet dans le *Journal du voleur* est d'une toute autre teneur. Dans d'autre cas, cette trahison peut s'associer à l'héroïsme – lorsque le déserteur est animé par un idéal de justice et de fraternité qui le conduit à rejoindre le camp ennemi, lequel se trouve être celui du bien et du juste face à l'Histoire.

La désertion qui conduit à rejoindre le camp de l'ennemi, généralement tenue comme une action abjecte, se transfigure alors en conduite héroïque. Quintessence de la trahison pour les uns, la désertion peut confiner ici au sublime : c'est qu'il en faut de la force d'âme et de la confiance dans la solidité de son propre jugement (« seul contre tous ») pour entrer ainsi dans la peau du traître...

Le défaitisme révolutionnaire de Lénine affiché dès les commencements de la Première guerre mondiale est le parfait exemple de cette défection sublime. Qu'en serait-il aujourd'hui : dans l'hypothèse d'une guerre des mondes, guerre des espèces faisant rage demain entre les Etats-Unis (appuyés par leur interminable

séquelle hégémoniste) et la Chine, qui, sous nos latitudes trouvera l'énergie de mettre ses pas dans ceux du dirigeant bolchevik et de se déclarer publiquement en faveur d'une défaite du camp de la démocratie impérialiste/universaliste et blancocentrique ?

Je cherche en plein jour, équipé de la toute diogénique lanterne, l'esprit vraiment libre qui aura le cran d'adopter, seul face à la meute rassemblée, une telle posture... adieu consensus mortifère, et gloire à la vraie défection, celle qui conduit tout droit au lynchage de qui s'y risque...

Alain Brossat

La diserzione: uscita di emergenza

“Ora non voglio far più niente: morto o scappar via”

B. A., caporal maggiore, 1918

Devi servire la patria! No, non voglio. Devi restare fermo a casa! No, voglio passeggiare. Devi lavorare! No, voglio andare al cinema. Sii coraggioso! No, sono un vigliacco. Sii un uomo! No, sono una donna. Ama la tua cultura! No, amo il mondo intero. Dimentica la tua ragazza! No, la amo. Uccidi il nemico! Chi è il mio nemico?

È con un “no” che iniziamo a slegarci dalle sottomissioni cui la società ci consegna e dalle nostre servitù volontarie. È un grido, talvolta, come quello di una cameriera, la Gilda del racconto di Buzzati, *L'uovo*. “No, no!” urlava”. Umiliazioni, pentimenti, rabbie, compressi desideri di anni e anni esplodono. Gli offesi e umiliati rifiutano allora il ruolo e la parte che gli sono assegnati. Ne escono. Escono da loro stessi: “La Gilda era ormai fuori di sé, la rabbia, la vergogna, il dispiacere le davano una energia immensa e irresistibile”.

In altre occasioni, questo “no”, questo movimento di fuoriuscita dal conformismo, da se stessi, può essere appena un bisbiglio, se non assolutamente silenzioso. In tempo di guerra, ad esempio, il rifiuto della mobilitazione, la fuga dal campo di battaglia restano gioco forza silenti. La diserzione in guerra – si sa – non si dice, non si può dire. Giuseppe Marrasi, il disertore del libro di Lussu, *Un anno sull'altipiano*, pronuncia a stento nel corso di tutta la storia qualche parola. E quando parla – aspetto assolutamente non secondario – si esprime con la lingua del nemico. I commilitoni lo chiamano “il bosniaco”. Il suo obiettivo è, infatti, quello di uscire dalla guerra attraversando le linee, cioè negandole, uscendo da se stesso, dalla sua patria, dalla sua lingua. Marrasi confonde le lingue perché fa poca differenza fra il dentro e il fuori. È uno che si perde troppo spesso – come gli ricorda il suo ufficiale Lussu – fra le linee degli eserciti. Il suo posto, quello che gli si addice, quello che lo distingue dagli altri soldati, dove lui si districa e dove morirà, è, infatti, il “no man’s land”.

La diserzione, forse, si caratterizza principalmente per questo suo muoversi sulle soglie, dentro e fuori, a traverso e di traverso. Non è una forma di resistenza, nel senso di un muro contro un muro: è, invece, mobile, direi fluida, proprio perché il disertore può benissimo vivere dentro le nostre mura, per scivolarne poi fuori in ogni momento, restare tra e sopra i limiti, di maniera sorprendente, senza gridare, senza nemmeno dichiarare nulla (“i padroni del mondo non dovrebbero fidarsi di Bécassine, proprio perché sta zitta”, Godard). La diserzione è afona, invisibile. Lascia al massimo delle tracce minuscole, dei lacerti di possibili lunghi discorsi. Propositi tenuti nel chiuso di una stanza, sotto una tenda, discorsi scuciti con se stessi e con pochi altri, che possono talora vivere un’effimera manifestazione: qualche scritta sul muro, dietro un albero, sui sedili di un treno, per cercare timidamente di intercettare altre solitudini. Allora, quando dei solitari in fuga riescono ad incontrarsi, quando creano stracci, lampi di comunità (nei sabotaggi, negli scioperi, negli ammutinamenti: Chemin des Dames, ecc.), la fuga della diserzione diviene la guerra più pericolosa, anche se il fucile è per terra, anche se non ci sono manifesti di rivendicazioni: la guerra più esaltante per Gilda, Bécassine, Marrasi e altri senza-parte, la *stasis*, la guerra civile.

Nei suoi diari Kafka scrive di un sogno che ha fatto nel novembre 1917, una battaglia sulle rive del Tagliamento, la linea di demarcazione tra le potenze allora in guerra. Il narratore assiste ai preparativi per una battaglia tra austriaci e italiani. In quei giorni sono gli austriaci che sembrano soccombere, fino all’arrivo dei soldati prussiani. Il narratore si sveglia prima dell’inizio delle ostilità. È noto che i rinforzi tedeschi ebbero un ruolo importante in ciò che accadde in seguito. L’uso dei gas e una nuova tattica di attacco demoralizzano definitivamente gli italiani. Sono disperati. Scappano: “una fuga generale è necessaria”. Quella fuga c’è stata, proprio in quei luoghi, proprio in quelle settimane. Si chiama Caporetto. Kafka parla di “fuga” perché forse *vede* qualcosa a Caporetto, la battaglia più vergognosa (o gioiosa) della storia dell’esercito italiano: tantissimi soldati italiani si nascondono, abbandonano la guerra, alcuni si ritirano dietro la linea del Tagliamento. Iniziano la loro guerra, la guerra civile. Una comunità senza comunità emerge – oscura, spettrale – sul Tagliamento.



Un fuoco nella notte: gli ammutinamenti sull'altipiano di Asiago secondo Francesco Rosi (*Uomini contro*, 1970)

È indubbio, il disertore è uno spettro. Sta vicino a noi, ma non lo vediamo, non lo sentiamo, non parla o parla idiomi incomprensibili, si materializza all'improvviso e mette in crisi le ragioni di una guerra, di un ordine, di una catena di montaggio, la logica stessa del principio d'autorità. Lo incrina con un sorriso, con un silenzio, con una fuga. Vi sfugge. Poi, magari, ritorna – al netto delle vendette di gendarmi e giudici – al suo posto, in un sottoscala, all'ultimo piano di un palazzo nobile, nella trincea. Ma la figura del nemico interno si è ormai delineata, la sua ombra continua a pesare sui sonni dei facitori di opinione consensuale (e rallegra i sogni di Kafka e altri disertori e apolidi). In guerra e nella guerra di tutti i giorni che chiamano economia esistono i nemici esterni – Stati rivali, gruppi economici o finanziari concorrenti –, esistono anche coloro che rifiutano queste guerre, stingono le linee di demarcazione fra i campi in opposizione. I disertori...

“Mi piacerebbe conoscere le storie dei disertori russi e anche di quelli ucraini. Che si nascondono a volte insieme, persino. Rifugiandosi nei ricordi di una vita a 20 anni”. Anche a me, come a Mauro Biani, piacerebbe conoscere le storie di quest'altra guerra che stanno facendo centinaia di giovani. Mi piacerebbe sapere dove disertori russi e ucraini si incrociano buttando a terra le staccionate create dai diversi nazionalismi. Mi piacerebbe sapere chi diserta. Qua e là, con molte difficoltà, soprattutto per il nostro campo, quello ucraino, cioè occidentale, si apprende che c'è chi – nel cuore di una guerra “giusta e sacrosanta”, per boschi e in riva ai fiumi – manifesta una certa “audacia disertante” (Céline), chi si sta

defilando dalla mobilitazione, rifiuta di combattere, scappa lontano dalle bombe¹⁶. Come la mamma che mette in scena Buzzati, la quale scopre la sua forza per rispondere alla vergogna della figlia, i “papà disertori” ucraini escono da se stessi rigettando il ruolo che il governo e la società gli vogliono fare interpretare. Vogliono vivere.

Cosa comporta questa guerra interna, che chiamiamo diserzione? Dal momento che non si tratta di una semplice infrazione della legge, essa significa una vera e propria rottura con lo stato di cose presente. Per questo si manifesta spesso con fughe, nascondimenti.

La diserzione, etimologicamente, è un abbandono. Disertare dal latino “deserere”, abbandonare. Il disertore va, vaga per strade e *deserti*, ed è proprio questo suo movimento senza fine e senza destinazione (alla Le Clézio) che genera forme di congedo da se stessi, innanzitutto, ma anche dal mondo e dalle catene di comando che lo reggono, persino dalla storia.

Nel bel libro di Forcella e Monticone sui processi della Prima Guerra mondiale, leggo che un insigne storico come Adolfo Omodeo, recensendo le lettere di disertori della Grande Guerra raccolte da Spitzer, considera questi fenomeni come assolutamente insignificanti dal punto di vista storico: “nulla storicamente essi hanno creato”. Si sente in questa nota tutta la concezione aristocratica dello storico, anche il paternalismo per gli “umili”. Quello che è insopportabile per Omodeo è che i disertori non vogliano morire nemmeno per un’altra causa, più grande della guerra. Essi sono animati solo dal “più banale istinto di conservazione”; in questo senso, sì, Omodeo ha forse ragione a buttarli fuori dalla storia dal momento che i disertori, in nome della vita, dell’amore molto spesso (non si dimentichi mai che *O surdato ‘nnammurato* è una straordinaria canzone contro la guerra), della loro stessa esclusione sociale, della loro marginalità, vogliono radicalizzare proprio il loro essere esterni alla storia maggiore (la Storia, quella seria, quella dei re e dei generali, quella che studia Omodeo), vogliono restare *fuori* e dentro, vogliono, cioè, giocare un tiro mancino alle dinamiche della storia inserendovi delle curvature, delle increspature, dei granelli di sabbia, forse dei varchi (Adorno).

La diserzione – nella prospettiva che cerco rapidamente di delineare qui – è una contro-condotta. Si manifesta quando scoppia una guerra, quel momento, cioè, in cui le autorità politiche, morali, economiche impongono agli individui, senza infingimenti, inediti, rigidissimi, modelli di vita. Ma si manifesta, più generalmente, più quotidianamente, quando degli uomini e delle donne sfuggono alle relazioni di potere, quando abbandonano la loro trincea e i valori che li tengono conficcati là sotto. Scappano allora, si nascondono. Come fanno i cimarroni, quegli schiavi fuggiaschi che, nella loro fuga stessa, dentro le foreste, creano nuove istituzioni per vivere insieme, spesso meticcandosi con i popoli indigeni.

¹⁶ Sui rifiuti di guerra in Russia sappiamo molto. Invece, solo la stampa cattolica riporta qualche notizia di disertori ucraini. Si veda in particolare il lavoro di Nello Scavo: “Quei papà ‘disertori’ costretti ad arruolarsi. «Non voglio uccidere»” in *L’Avvenire*, 18 marzo 2022. Cf. anche quest’altro articolo “La guerra dei disertori” sullo stesso giornale, il 28 agosto 2022.

La fuga del disertore è una questione spaziale: porta ad attraversare le linee e i campi, conduce, arrampicandosi su rocce e liane, nell'ombra più spessa di luoghi nascosti; essa è anche una questione temporale. La diserzione è un evento perché produce un altro tempo, altre condizioni di vita, altri modi di vivere insieme, un'altra modalità di esistenza. È l'incisione di un altro tempo dentro la continuità dei giorni, mesi, anni.

In questa prospettiva non disertano davvero l'ingegnere o il web designer che prendono una casa in campagna o in riva al mare e abbandonano la metropoli. Il lavoro green e smart li lascia perseverare nel loro essere, forse non mettono più la cravatta, ma restano quelli di prima. La diserzione è, invece, proprio un processo di metamorfosi. È disertore Marrasi che diviene austriaco, è disertore Charlot che smette i panni di operaio nei *Tempi moderni* e se ne va (dove? Poco importa... erra), è disertora Rosa Luxemburg che diviene uccello o mucca in prigione, è disertore Gregor Samsa che diviene scarafaggio per schivare il potere del lavoro e della famiglia, è disertore Paul Grappe che diviene Suzanne Landgard durante la Grande Guerra, è disertore Bradley Manning che diviene donna anch'ella, Chelsea, è disertora Isabella Baumfree quando diviene Sojourner Truth svestendosi del nome e dei panni che il potere schiavistico le aveva imposto, è disertora Virginia Woolf quando non fa più differenza fra aerei amici e nemici che volano sul cielo di Londra in una notte di battaglia, lei è disertora anche quando scrive da sola nella sua camera, è disertore Kafka nella sua scrittura infinita e senza opera (Manganelli ha stabilito una volta per tutte il legame intimo fra letteratura e diserzione: "Non v'è letteratura senza diserzione, disubbidienza, indifferenza, rifiuto dell'anima. Diserzione da che? Da ogni ubbidienza solidale, ogni assenso alla propria buona coscienza, ogni socievole comandamento. Lo scrittore sceglie in primo luogo di essere inutile"). Il disertore è solo, per questo la diserzione è un abbandono, per questo si situa nella sabbia sconfinata di un deserto, per questo anche la sua fuga ha a che fare con l'attività prettamente solitaria della scrittura. La sua decisione di congedarsi da tutto il mondo lo singolarizza. È proprio quel che accade al cinghiale ("*sanglier*" in francese viene da "singulier" "singolare", ci ricorda Quignard): un maiale diviene cinghiale quando diviene singolare, quando si allontana dai suoi, quando abbandona il gruppo, quando penetra nei meandri più oscuri della foresta. Il disertore, nel suo divenire *altro*, esprime lo stesso desiderio del cinghiale di isolarsi (contro il conformismo), di precipitare dentro un nascondiglio che lui solo conosce. Il soldato Clavel di Léon Werth definisce la sua diserzione un "viaggio". Purificandosi dalla guerra, scrollandosela di dosso egli la lascia, restando anche nella guerra, e parte verso "un altro pianeta". Viaggio, erranza, solitudine, metamorfosi, « contrazione » in se stessi : a ben vedere questa diserzione era già il programma dell'Atteone degli *Eroici furori* di Giordano Bruno. Atteone prende congedo dal mondo umano, dal suo essere cacciatore, posa le armi, entra nei boschi, vaga nei deserti, adotta un altro "costume" di vita, diviene singolare, "raro", "fa straordinaria vita", si trasforma in bestia.

I “no” radicali, le rivolte impossibili, le scritture infinite sono esperienze estreme e solitarie (la diserzione è soprattutto *erranza nel deserto*). Ma i soldati rivoltosi del 1917, i cimarroni, lo stesso Spartaco qualche anno prima, ci indicano che è possibile fare anche una *politica* della diserzione, o meglio: una *cartografia*. Le metamorfosi, come mostra proprio Atteone, hanno senso se dischiudono *altri* luoghi di vita: il disertore vi penetra, vi si muove dentro (boschi, deserti, mondi infiniti), altri *cinghiali* o *cervi* possono seguirlo. I soldati escono dai campi di battaglia, i cimarroni dalle piantagioni, gli operai dalle fabbriche, i cacciatori dalle radure, i migranti dalle loro residenze... Disertando i luoghi in cui si è rinchiusi, scegliendo i *deserti*, si crea anche, forse, la possibilità di costruire nuovi spazi per vivere insieme.

Oggi, dentro la distruzione del pianeta che viviamo, dentro la catastrofe, che è, come dice Mark Fisher, innanzitutto l'impossibilità di immaginare un altro mondo, cioè l'impossibilità proprio di un “fuori” – non hanno esitato a distruggere boschi e foreste per stanare disertori e cimarroni – una diserzione collettiva è ancora più difficile.

Dove andare? E soprattutto come fare la guerra dentro quell'impetuoso, terroristico, intrinsecamente e esclusivamente *borghese*, sviluppo tecnologico della guerra? La geniale intuizione della sinistra socialista degli anni Dieci del secolo scorso, secondo cui bisognava trasformare la guerra imperialista in guerra civile, è ancora oggi potente nella sua effettività. Basta vedere il modo in cui vengono trattati i disertori, ucraini o russi o israeliani o svedesi. Ma la guerra di questi diversi *refuznik*, forse, oggi non subisce più il fascino di armi, gerarchie militari e altre virtù belliciste. È una guerra contro la guerra, non un'altra guerra. Il punto cruciale probabilmente è questo. Le guerre moderne, come ebbe a notare Korsch, non hanno più niente di progressivo (perché? 1. Perché le guerre moderne, a differenza di quelle antiche sancite dal duello finale fra i due eroi, non finiscono: “Finirà presto la guerra? Non finirà mai. La guerra è un macello permanente” (Lussu). Non stiamo forse vivendo una guerra infinita dai primi decenni del Novecento? Come si legge nell'ultimo editoriale di “Limes”, lo spazio intermedio fra Mosca e Berlino è stato già l'epicentro della “guerra civile europea” fra il 1914 e il 1945: prima e seconda guerre mondiali come un unicum. L'invasione dell'Ucraina da parte della Russia sembra far continuare, in quegli stessi luoghi, la terza. 2. Perché il destino delle guerre moderne è la distruzione di tutti i campi in lotta, come ci ha fatto vedere Kubrick nel *Dottor Stranamore*). In questo senso, l'unica guerra giusta, sotto la costante minaccia del disastro atomico, nel quadro di una mobilitazione infinita, è il ripudio della guerra, una ritrazione attiva (è una *stasis*) da tutto quello che il capitalismo ha prodotto. È, del resto, questa la prospettiva che ci faceva vedere Fortini qualche anno fa: “Oggi sappiamo che non ci sono giuste guerre, ma non ci sono giuste guerre oggi, perché le finalità che le guerre di classe si sono proposte possono-debbono essere combattute e raggiunte altrimenti che con le armi. E non perché la violenza sia, in astratto e sempre il ‘male’”.

Se la diserzione è una guerra interna – cioè, diciamola tutta, una guerra di classe, perché combatte, sabota, sottraendovisi, il complesso militare e industriale, struttura portante di tutto il capitale oggi – è una guerra senza armi. Cosa significa posare le armi? Impegnarsi in un divenire rivoluzionario che non passi attraverso le armi?

Non significa aspettare imbelli la fine del mondo che ci sta preparando il capitalismo.

Significa, innanzitutto, sapere che, dopo la Seconda Guerra mondiale, sono solo gli eserciti che determinano l'esito delle guerre, in nome della loro forza, della tecnologia che li supporta, della loro organizzazione (Enzo Traverso), mentre i popoli non possono che subire questa violenza di tipo industriale, senza pensare di poterla rovesciare, di poterla fare propria. La Prima Guerra mondiale si è trasformata talvolta in una rivoluzione, ma in seguito nessun'altra ipotesi rivoluzionaria è sorta da una guerra fra Stati.

Significa, insomma, aver capito che il soldato deve solo gettare armi e uniforme e disertare da ogni guerra, come Ferdinand Bardamu.

Significa, in altri termini, aver ben assimilato il fatto che abbiamo definitivamente perso la guerra, l'abbiamo persa con la sconfitta della rivoluzione nel 1989, e sicuramente già prima, quando quella rivoluzione volle essere anche (solo) "elettrificazione".

Significa, infine, non voler più partecipare alla gara letale del/col capitalismo. Forse solo una martellante Intifada planetaria...

Abbiamo perso tutti. Alcuni respirano ancora in case dotate di condizionatori, ma tutti boccheggiamo per strada e l'acqua è pochissima. Le piogge sono velenose e straripanti.

Cosa dobbiamo fare in questa catastrofe che sembra chiudere la parentesi dell'esperienza umana sulla Terra? Combattere con le armi è inutile e dannoso, continuare il nostro normale funzionamento, l'abnorme funzionamento del mondo, è stupido e complice. Dobbiamo disertare.

Abbandonare le loro guerre, abbandonare la loro economia politica, abbandonare i loro modi di vivere, le loro idee, i loro discorsi. Oh grullo è difficile, è impossibile lasciare tutto, mi diranno quelli più realisti del re. Belin, rispondo io, sarà ancora più difficile sopravvivere ad una guerra termonucleare o ad altre estati sempre più roventi o a nuove alluvioni, come quelle in Pakistan o nelle Marche.

Del resto, si è fatto tardi, è già troppo tardi, lo sappiamo bene.

Oggi la diserzione, forse, non è che un tentativo fuori tempo di sopravvivenza dentro la fine del mondo, o meglio: una "strada", quelle che si prendono verso le uscite di emergenza quando la macchina si inceppa. "On the road", again e toujours, ma questa è una strada tutta sgarrupata perché è attraverso un deserto, dentro un abisso, è solo dentro un abisso, è nel nero più nero del disastro dell'umanità, che oggi si cerca di viaggiare, di abbandonare il proprio posto. Quel vecchio ideale di libertà, e anche di gioia, attraverso il movimento *on the road* si è consumato. La migrante che lascia la sua casa in Africa compie un viaggio al termine dell'inferno attraverso deserti, cortine di ferro e guerre per tentare di arrivare in Europa. La voce

della Shauba di *Lampedusa Beach* (Lina Prosa) che annega nelle acque del Mediterraneo esprime compiutamente l'estremità e la solitudine della condizione che vive oggi chi tenta di disertare il suo destino. La stessa immagine di morte e isolamento ce la offre McCarthy quando ritrae, ne *La strada*, la fuga disperata di un padre e un figlio attraverso le rovine di un mondo post-apocalittico. In questa strada, senza più sole, senza più asfalto né motociclette per percorrerlo, i due protagonisti finiscono tuttavia con l'incrociare altre solitarie comunità disertanti di sopravvissuti, con cui il figlio potrà forse cominciare una "vita nova" sul pianeta Terra. No, non avrà avuto bisogno della pistola. Il padre, il vecchio mondo, è finito davvero. Chissà se un'altra alba sorgerà.

Luca Salza

Per una diserzione organizzata

AmMESSo e non concesso che non sia solo una mera “espressione geografica”, l’Europa dei nostri giorni *non sa quello che sta facendo*. Istruita da anni dalla dottrina anglofona e neoliberale del “sapere fare”, ha creduto che ogni scelta dovesse ispirarsi al calcolo costi/benefici. Ora però la casa madre americana “ci” impone di contraddire fragorosamente la logica di questo calcolo, per dare priorità ad una difesa di “ideali”. Ideali che in realtà non fanno che sancire il rapido, definitivo e tragico declino geopolitico, sociale ed economico del nostro stesso continente.

Gli ideali in questione sarebbero ovviamente quelli della libertà e della democrazia di cui l’Ucraina, da quando invasa dalla Russia, sarebbe divenuta improvvisamente terra privilegiata. Una terra talmente privilegiata che (a differenza di innumerevoli altri casi di guerra in corso su scala planetaria, ma circondati da un interesse mediatico infinitamente inferiore) tutti gli alleati degli Stati Uniti dovrebbero aiutare con ogni mezzo diretto e indiretto, e soprattutto *a qualunque costo*. Anche quello di precipitare in una recessione irreversibile e dalle conseguenze tanto fosche quanto imprevedibili.

Oltre a supportare un faraonico piano di invio di armi, finanziamenti, mercenari, consiglieri e così via, l’Ue (o meglio i paesi di essa più ligi a Washington) si sta infatti arrabattando per far dimenticare e persino rinnegare ogni tradizionale, naturale e conveniente relazione economica con la vicina Confederazione degli Stati Indipendenti. Più di settant’anni di egemonia americana sul vecchio continente non sono dunque bastati a far ragionare i suoi vassalli. La maggioranza di loro concorda infatti nel riconoscere legittimo l’“eccezionalismo”, cioè una sorta di primato da “popolo eletto”, sempre rivendicato da chi governa la sempre conclamata “*più grande*” democrazia del mondo. Per fornirne la prova incontestabile fin dai tempi della guerra fredda è stata persino congegnata una categoria inaudita nella storia del pensiero politico, ma che da allora in poi vi detta legge. Si tratta della categoria di “totalitarismo”, intorno alla quale è proliferata un’immensa letteratura storiografica, politologica, sociologica e così via, tutta tesa a fare apparire nazismo e comunismo le due facce dello stesso male politico assoluto, di cui appunto gli Stati Uniti sarebbero stati i massimi trionfatori. Quante volte nelle istituzioni dell’Ue ci si compiace nell’assicurare che è anzitutto a “loro” che dobbiamo la “nostra Liberazione” del 1945 - sempre dimenticando tra le tante cose anche il fatto che senza il precedente di Stalingrado non ci sarebbe stata alcuna rinascita partigiana dell’Europa?

Ma ciò che queste istituzioni più si rifiutano di vedere sono le implicazioni negative, paradossali implicate dall’“eccezionalismo americano”. La pretesa supremazia spirituale da sempre rivendicata dai governanti di Washington ha infatti come conseguenza più deleteria quella di farli *non sentire vincolati a regole, scelte e*

comportamenti che essi stessi pretendono invece da altri paesi. Questo è ciò che accade ad esempio a proposito dei “diritti umani”, in nome dei quali gli Stati Uniti si sentono autorizzati persino a bombardare interi paesi, senza però sottostare all’obbligo di riconoscere i tribunali internazionali giudicanti in merito. Ed è esattamente qualcosa di simile che sta accadendo anche oggi, nel momento in cui l’amministrazione Biden, in nome della libertà e della democrazia in Ucraina, sta imponendo all’Ue sacrifici che mai qualsiasi amministrazione americana si sognerebbe di far patire al proprio paese.

L’Europa (o meglio chi ne governa i diversi paesi) dunque si può ben dire non sappia quello che sta facendo. Non lo sa o fa solo finta di saperlo? In entrambi i casi ciò che ne viene fuori è che il nostro beneamato vecchio continente è finito in mano a semplici vassalli dell’impero americano senza alcun rispetto per i propri governati. Ma non ci possiamo neanche prendere il lusso dello scandalo. Se parecchi nodi stanno effettivamente venendo al pettine, ciò è possibile evidentemente perché si stavano già aggrovigliando da lungo da tempo, senza che nessun “nostro” governante abbia saputo o voluto impedirlo.

È infatti fin dal partire dalla controrivoluzione mondiale neoliberale innescatasi nel corso degli anni Ottanta del secolo scorso che le istituzioni europee non esprimono più nulla di alternativo al volere dei superpotenti oligopoli che dominano i grandi “complessi” militari e finanziari. Se finora Bruxelles aveva tentato di barcamenarsi non escludendo convenienti rapporti con le potenze emergenti ad oriente, ora la spinta del sovranismo montante a livello planetario e l’aria di declino che spira all’interno dell’impero americano hanno convinto la presidenza Biden a stringere i ranghi tra i suoi alleati più tradizionali e docili, senza curarsi di trascinarli in tracolli irreversibili e schieramenti bellici autolesionisti.

Quindi? Quindi per chi non trova ammissibile tutto ciò, per chi si rende conto del salto nel buio verso cui le “nostre” istituzioni ci stanno portando, *non resta che la diserzione.* La diserzione rispetto alla guerra imminente, ma anche rispetto ai poteri che la stanno scientemente o meno preparando. Diserzione qui è da intendersi come negazione, rifiuto, disfattismo, rigetto di qualsiasi argomento o prescrizione che punti a reclutare nei discorsi dominanti e nelle disastrose peripezie nelle quali le burocrazie Ue ci stanno irresponsabilmente cacciando. Diserzione vuol dunque dire anzitutto nessuna speranza né nei poteri costituiti, né in chi vi sta a capo o ambisce a starci.

Ma poiché la speranza è anche l’ultima a morire si tratta anche di chiedersi dove investirla al meglio. E qui la visione *in termini di classe* ha sempre da dire la sua. Il mondo contemporaneo non è infatti forse sempre più polarizzato da divisioni tra classi sempre più distanti? Da un lato, non ci sono forse sempre meno ricchi e potenti che sempre più condizionano la vita di tanta gente che neanche minimamente conoscono? Dall’altro lato, invece, non ci sono forse enormi masse di poveri, lavoratori e non, immigrati e non, che faticano e soffrono anche solo per cercare di decidere un minimo del proprio destino? Si sente sempre dire che il nostro è un mondo complesso, ma in realtà da un punto di vista di classe ha qualcosa di una semplicità disarmante! Disertare allora vuol certo dire anche stare anzitutto *dalla parte* di chi non ha potere decidere

sulla vita degli altri.

Il grande problema è che *questa parte non esiste*. Chi lavora e fatica unicamente per campare, si può infatti ben dire che ovunque nel mondo non sia mai stato così *solo*, rispetto a come era stato invece fino ad una quarantina d'anni fa. Quelle che sono venute meno sono le organizzazioni di classe, che comunque davano corpi collettivi a questa dimensione umana altrimenti sempre isolata e sfruttata.

Certo le lotte anticapitaliste non mancano a livello planetario, ma ricordarlo serve troppo spesso solo per consolarsi della loro scarsa efficacia nel cambiare i destini del mondo decisi invece da poteri sempre più concentrati, forti e remoti. E poiché i venti di guerra pare non soffieranno per breve tempo, anche la diserzione deve prendere le sue misure sul lungo termine. In Italia, ad esempio, in questo clima bellico incombente oramai si è cominciato a ridiscutere persino del servizio militare che, lo si è riscoperto, non è mai stato abolito, ma solo sospeso. Immaginemoci cosa potrà accadere a riguardo con la nuova maggioranza uscita dalle urne il 25 settembre...!

Disertare in effetti non può voler dire solo ribellarsi al momento, fuggire, estraniarsi, vagare senza meta. Il disertore deve anche pensare come *durare* nella sua condizione, come prevenire la solitudine dove non avrebbe scampo se intercettato. Perché il disertare abbia senso non ci si può dunque esimere dal porsi il problema delle *organizzazioni* cui fare riferimento. E dato lo stato comunque evanescente, se non eterodiretto, di ogni partito, sindacato o gruppo militante realmente esistente, la diserzione non può pensare di potere nuotare altrove se non nel mare fatto da chi è *senza potere sulla vita degli altri*.

Ora l'esperienza insegna che per cominciare ad affrontare un simile problema non c'è che un modo: cominciare interpellando i più diretti interessati. Ritorna qui dunque il classico tema dell'*inchiesta*. Dell'inchiesta non fatta di sondaggi, di opinioni e di discorsi a pretesa scientifica, ma di incontri, di parole (d'ordine) e di pensieri su come sia possibile operare e contare anche solo un minimo, ma comunque insieme. Insieme tra chi appunto non ha alcun potere sulla vita degli altri, né ambisce anzitutto ad averne. Domande centrali potrebbero più o meno riguardare i temi capaci di fare incontrare, discutere, cooperare e semmai rivendicare tutti coloro che faticano e soffrono anche solo per sopravvivere e non sperano che la soluzione di tutti i loro mali stia nell'accrescimento di un proprio potere personale, familiare, di clan o tramite guerre più o meno dichiarate.

È solo sulla base delle conoscenze tratte da simili inchieste che la "diserzione" per la quale qui facciamo appello, a differenza delle istituzioni europee, potrebbe sperare di *sapere che fare* e dove andare a parare politicamente.

"Vasto programma", si potrà ironizzare. E soprattutto già tante volte tante volte tentato e poche volte riuscito.

Rinviando necessariamente ad altra sede per ulteriori approfondimenti, qui valga a mo' d'esempio lo stesso caso dell'Ucraina, domandandoci ora perché e in che senso anche lì si ha ragione a perorare la causa della diserzione e come sarebbero auspicabili inchieste a questo riguardo.

Qui si tratta di accettare una sfida.

In effetti, in occidente la voce delle popolazioni ucraine sotto l'invasione russa sembra essere una sola: quella che meglio conviene agli interventisti più accaniti e che svalutano ogni eventualità di diserzione tra queste popolazioni. Da tale angolatura non è ammessa alcuna enfasi sulle questioni geopolitiche, né risulta rilevante la completa dipendenza del governo Zelensky dalle strategie americane. Ciò su cui si insiste è invece l'innegabilmente terribile sofferenza provata dagli invasi e il loro orrore altrettanto innegabile di fronte all'eventualità di ricadere sotto il regime di Putin.

In questa direzione è ad esempio orientata la linea editoriale della rivista ucraina on line *Commons. Journal of Social Criticism*¹⁷ che si vuole di "di sinistra" e "anticapitalista", che si limita a criticare Zelensky perché "neoliberale", mentre non ripudia le sue scelte belliche, incoraggiando a ingrossare le fila dei combattenti al suo seguito. Ed è proprio per queste posizioni che è diventata una delle fonti ucraine più interpellate dalla sinistra interventista italiana e europea. Sottolineando l'inattesa e autentica spontaneità della resistenza armata contro l'invasione russa, questa sinistra è convinta di esaltare *la vitalità della realtà sociale che vi si oppone*. Ma a ben vedere, una simile prospettiva non mettendo in discussione il comando militare del governo Zelensky riserva alla realtà sociale che lo segue in guerra solo *un ruolo gregario*, di supporto.

Cosa dunque ha da opporre l'opzione della diserzione a questo congegno mediatico in cui il dolore delle vittime è assunto come causa di una sete di vendetta appagabile solo grazie a un improbabile annientamento dell'invasore? Non certo dei numeri. Non certo un calcolo dei fuggiaschi, dei disertori, dei pacifisti ad oltranza o dei renitenti della guerra. Vano sarebbe pretendere così di relativizzare le cifre dei combattenti o dei loro supporter dichiarati. Avendo dalla sua il potere di tutti i media occidentali, quest'ultima popolazione non potrebbe non risultare sempre ampiamente maggioritaria.

Per confermare le ragioni della diserzione anche in Ucraina occorre dunque trovare altri terreni rispetto a quello dei dati statistici. Pare allora il caso di partire da un fatto innegabile, per quanto infimo. Che tra tutti gli ucraini che soffrono l'invasione non manca comunque qualcuno poco o nulla convinto che la difesa bellica della propria sovranità sia il modo migliore di difendersi dall'aggressione putiniana. Ebbene anche solo l'esistenza minimale di questo dato è quanto mai rilevante per la causa della diserzione. Perché? Anzitutto perché è una simile situazione può sicuramente essere riscontrata anche all'interno della controparte, cioè delle popolazioni russe, tra le quali, si sa, l'opzione della diserzione non è del tutto assente.

¹⁷ (<http://commons.com.ua/en/>)

Il fatto è che l'appello alla diserzione, dunque in favore delle possibilità di pace, è un appello *universale*, che non conosce confini, né divisioni, mentre quello alla guerra, senz'altra motivazione che la sovranità (la sua difesa o la sua estensione), non può che lacerare all'infinito l'umanità.

Ecco dunque cosa, tramite inchiesta, ci sarebbe da capire e soprattutto da imparare da quei "qualcuno" ucraini e russi che oggi, pur tra tutte le sofferenze atroci e i pericoli raccapriccianti, fanno propria la prospettiva della diserzione. Ci sarebbe da capire e imparare come, per quanto costi tormenti e angosce, l'unica via soggettiva nel corso di una guerra stia nel pensarne e anticiparne la fine in nome di scopi diversi da quelli perseguiti dalla stessa guerra.

Il che a volte (come nella guerra partigiana italiana tra il 1943 e il 1945) può anche voler dire imbracciare e usare le armi, ma solo se la vittoria cui si aspira è per una realtà, se non addirittura per un mondo, radicalmente incompatibili da quelli che hanno generato la guerra stessa. In effetti, se nel 1918 la rivoluzione dei disertori bolscevichi è stato il primo ed esclusivo evento capace di interrompere il ciclo infernale della Grande Guerra, ciò fu solo perché loro obiettivo era, non questa o quella difesa o conquista territoriale (ché anzi a Brest-Litovsk proprio l'Ucraina fu mollata da Mosca al suo destino), ma quel mondo che i proletari riconoscono come loro unica patria.

Valerio Romitelli

Arte della sparizione

e

sov-versioni afrodiasporiche¹⁸

“A São Tomé gli schiavi si ribellano, si rifugiano sulle montagne da dove compiono vere e proprie scorribande nelle piantagioni pochi anni dopo l’instaurazione di questo regime di coltivazione”¹⁹.

Siamo nel 1555, al largo delle coste africane, in uno dei tanti arcipelaghi portoghesi dell’Oceano Atlantico, durante una delle prime insurrezioni “marron”²⁰ su larga scala. Il “marronnage” sarà d’ora in poi inseparabile dal sistema proto-industriale della piantagione, di cui l’isola di São Tomé fu il principale laboratorio africano prima che venisse trasferito e perfezionato in Brasile. Come lo schiavismo nelle colonie, il “marronnage” è iniziato sul suolo africano: è un fenomeno, sin dall’inizio, transatlantico. Tuttavia, è ovviamente nelle Americhe – divenute il cuore del sistema schiavistico – che questa forma di vita e di resistenza conoscerà la sua massima espansione, fino a diventare la matrice di vere e proprie società di cimarroni.

Il “marronnage” – il fenomeno generale della fuga degli schiavi – può essere occasionale o definitivo, individuale o collettivo, discreto o violento; può alimentare il banditismo (cowboy neri del Far West, *cangaceiros* del Brasile, pirati neri dei Caraibi, ecc.) oppure accelerare una rivoluzione (Haiti, Cuba); può

¹⁸ Presentiamo, con il consenso dell’autore, la traduzione di alcuni passi, con qualche modificazione, del suo articolo *Cosmopoétique du refuge*, pubblicato sulla rivista “Terrestres” il 15 gennaio 2019: <https://www.terrestres.org/2019/01/15/cosmopoetique-du-refuge/>. Per approfondire la conoscenza del lavoro di Dénètem Touam Bona sui cimarroni rinviando a questi suoi contributi in francese: *Fugitif, où cours tu?*, Puf, 2016; *Sagesse des lianes, Cosmopoétique du refuge I*, Post-éditions, 2021; ed anche a questo libro in inglese: https://www.politybooks.com/bookdetail?book_slug=fugitive-where-are-you-running-9781509551842

¹⁹ Yann Moulier Boutang, *De l’esclavage au salariat. Économie historique du salariat bridé*, PUF, 1998, p. 133.

²⁰ In italiano si usa il termine “cimarrone”, dall’originale spagnolo d’America “cimarrones” (da cui derivano l’inglese “maroon” e il francese “marron”), per indicare gli schiavi e le schiave che si danno alla macchia, cioè disertano dal loro destino, e creano comunità autonome. Mi sembra che manchi un termine generale che indichi il fenomeno storico della fuga “attiva” e “costruttiva” di schiavi e schiave e manchi anche un aggettivo per identificarlo. Per questa ragione conservo i termini in francese che utilizza Dénètem Touam Bona “marronnage” per parlare di questa fuga e “marron” come aggettivo (n.d.t.).

avvenire nell'anonimato delle città o all'ombra delle foreste. Non ha senso dunque cercare una definizione precisa, perché la nozione di "marronnage"²¹ è profondamente polifonica e si riferisce a una moltitudine di esperienze sociali e politiche, che si sono svolte nell'arco di quasi quattro secoli, su territori vasti e variegati come quelli delle Americhe o degli arcipelaghi dell'Oceano Indiano. L'essenziale è capire che in tutti questi territori la memoria dei *neg mawons* (Antille francofone), dei *quilombolas* (Brasile) e dei *palenqueros* (America Latina) continua a irrigare le lotte contemporanee attraverso pratiche culturali (maloya, capoeira, culti "afro-diasporici", ecc.) che, poiché riattivano la visione dei vinti – la loro versione della storia e quindi della "realtà" – sovvertono l'ordine dominante. Se nel mio lavoro preferisco utilizzare l'espressione "secessione marron" – e con "secessione" intendo l'asserragliarsi nei boschi dei subalterni, chiunque essi siano, nel quadro di comunità furtive – è perché il "marronnage" vi appare pienamente come una matrice di forme di vita inedite.

Situate in aree tropicali, le piantagioni sono spesso circondate da boschi fitti e inestricabili, paludi e mangrovie labirintiche, colline scoscese con una fitta vegetazione, da *caatinga* aride e aggressive: tutte queste distese ostili – alla penetrazione della *ci-vil-tà* – costituiscono degli spazi possibili per la sparizione. La "Foresta" – l'insieme delle linee e degli elementi che ricoprono l'uomo con un reticolo vegetale – offre così ai cimarroni un rifugio, una cittadella, un luogo privilegiato in cui vivere.

La radice latina di "foresta", "foras" ("fuori"), ci dice che gli spazi silvestri hanno sempre costituito un "fuori" per la "civiltà": il fuori della "selvatichezza" – della "zona franca", diremmo oggi. Se vogliamo contrastare l'offensiva globale dei *conquistadores* senza volto (le multinazionali dell'estrattivismo, della mercificazione del vivente, ecc.), dobbiamo, sotto la guida di sciamani, *n'ganga*, dei *fundi madjini* e altri maestri dell'invisibile, riscoprire nella foresta la nostra potenza: la potenza del vivente che vi si manifesta, ma anche quello delle comunità e dei popoli che si manifestano ripiegandosi nelle foreste (cimarroni e amerindi nelle Americhe, zapatisti, ZAD, "giungla" di Calais, ecc.).

Contro lo Stato e il capitale: "Babylon system is the vampir"

Il "marronnage" è un tipo di resistenza che può essere attivato e pensato al di là del contesto dello schiavismo. La secessione "marron" è la prima forma di anarchismo afro-diasporico: vanifica tanto le volontà di cattura del capitale quanto quelle dello Stato.

"Il grande uomo (chef) non ha quasi alcun potere temporale (...) In tutto ciò che riguarda la vita materiale, ognuno ha il diritto assoluto, si potrebbe anche dire il dovere, di agire come meglio crede, purché non faccia del male a nessuno (...) Tra loro non si praticava alcuna forma di commercio, poiché questa attività era

²¹ Il termine francese "marronnage", che si concentra sull'individuo che fugge – il "nègre marron" – non può cogliere la dimensione territoriale di questo tipo di resistenza. A differenza dei toponimi "quilombo" e "palenque".

chiaramente legata per loro all'idea di sfruttare gli altri"²². Jean Hurault ci mostra che i Boni della Guyana hanno sviluppato una serie di meccanismi per impedire l'accumulo di potere e ricchezza. Per la comunità "marron", ciò significa scongiurare il rischio della formazione di un potere separato da essa: il dominio di un apparato statale²³. Questo spiega i divieti che tradizionalmente pesavano sul commercio o sull'impiego di persone al servizio (cosa che non avviene più) e la sacralità dell'autonomia personale, come nel rastafarianesimo.

Quando, nel 1940, Leonard Percival Howell fonda la prima comunità rastafariana in Giamaica, sulla cima di una montagna boscosa che chiama "Pinnacle"²⁴, sta di fatto ripetendo il gesto dei "maroons" (Ner* cimarron* giamaican*). Attraverso la ricerca di una autosufficienza alimentare e la messa in comune di terre e mezzi di produzione, Howell rievoca la ricerca "marron" di un "fuori" rispetto alla società coloniale. "Babylon system is the vampir", ci ricorda Bob Marley. Nella lettura marxista, libertaria e panafricana della Bibbia, fatta dal rastafarianesimo, Babilonia rappresenta qualsiasi sistema di predazione, sfruttamento e alienazione. Essendo la schiavitù coloniale solo una delle modalità del capitalismo e dello Stato, Babilonia si perpetua in nuove forme come le multinazionali, il consumismo, lo star system, ecc. Perché questo riferimento al vampiro? Perché il vampiro dà la caccia all'uomo e il sistema schiavistico è precisamente un sistema di caccia all'uomo. E il padrone – cioè, secondo Karl Marx, il "capitale", il cui primo servitore è lo Stato – è simile al "vampiro che si anima solo succhiando lavoro vivo, e la sua vita è tanto più allegra quanto più ne succhia"²⁵.

La notte in cui tutto diventa più chiaro

Alla fine del XVIII secolo, è durante le riunioni notturne dei *calendas* e dei *voodoo* che si diffonde la sovversione, si organizzano reti di dissident* e si creano solidarietà e impegni segreti. Il "marronnage" è proprio il segreto come "secrezione", come forma di vita, come modalità operativa. Inizia con l'uso della notte quando, approfittando dell'ombra, gli schiavi scappano dalle "case" (piantagioni e capanne) per riunirsi in danze, preghiere e giuramenti nascosti. Le famiglie mistiche (iniziat* dei culti afrodiscendenti sono considerat* figli e figlie degli dei) che nascono durante questi incontri notturni costituiscono microcosmi clandestini: società parallele che continuano surrettiziamente a lavorare, infiltrarsi e sovvertire l'ordine schiavistico. Qualunque sia la forma di dissidenza prevista, il segreto gioca sempre un ruolo

²² Jean Hurault, *Africains de Guyane*, Mouton, 1970, p. 20-22.

²³ Pierre Clastres, *La Société contre l'État*, Minuit, 1974.

²⁴ Hélène Lec, *Le Pinnacle, le paradis perdu des Rastas*, Afromundi, 2018.

²⁵ Karl Marx, *Le Capital*, 1867.

creativo e dinamico: la pratica del segreto (parole d'ordine, codici cifrati, itinerari cantati, ecc.), l'esperienza del segreto (spesso un'esperienza del sacro, poiché il segreto costituisce un sapere proibito), la comunità del segreto (quella della cospirazione legata dal segreto). Nel contesto dello schiavismo, i culti e le società segrete sono delle forme privilegiate di resistenza popolare: servono come forza unificante per gli schiavi e i cimarroni. “Nel corso della storia di Haiti, le società segrete sono state espressione della resistenza popolare alla tirannia e al disordine dello Stato. Apparse durante il periodo coloniale e riemerse all'inizio del XIX secolo (...), esse continuavano lo spirito del ‘marronnage’ e facevano parte dell'immaginario del voodoo”²⁶. È nella società segreta che si vede più precisamente l'alleanza notturna tra “marronnage” e voodoo ad Haiti.

Dalle confraternite segrete voodoo alle bande furtive dei cimarroni, si tratta della stessa modalità minore di “esi-stenza”, la stessa stanza poetica, la stessa potenza opaca che si dispiega: di notte, si trama, si danza, si sogna, si prega, si scrive, si discute e si sacrifica. Come gli afrodiscendenti*, anche i proletari e le proletarie in Europa hanno fatto ricorso all'opacità della notte e alla crittografia dei sussurri: “Si dice che la *Società di fonditori*, creata nel 1810, si riunisse nelle notti buie sulle cime, nelle brughiere e nelle terre desolate delle Midlands. (...) I giuramenti e le cerimonie di iniziazione, concepiti per colpire le immaginazioni, erano probabilmente abbastanza comuni”²⁷. Il dissenso procede sempre da una rottura del continuum temporale. Una rottura nella narrazione dei vincitori – la favola che rende i subalterni odiosi ai loro stessi occhi – ma anche una rottura nella successione alienante di lavoro e riposo, come spiega Jacques Rancière nel suo saggio sulla genesi del movimento operaio: “Tutto comincia al calar della sera quando, negli anni trenta del XIX secolo, un certo numero di proletari decide di rompere il cerchio che pone il sonno ristoratore tra le giornate del salario”²⁸.

²⁶ André Corten, *Misère, religion et politique en Haïti. Diabolisation et mal politique*, Karthala, 2001, p. 62.

²⁷ Edward P. Thompson, *La Formation de la classe ouvrière anglaise*, Gallimard-Seuil, 1988, p. 459.

²⁸ Jacques Rancière, *La Nuit des prolétaires*, Fayard, 1997.

La “fuga” dei cimarroni è una nuova strategia di lotta

Con la secessione “marron”, la lotta contro il sistema schiavistico entra in una fase strategica²⁹ che sposta e lascia durare il teatro delle operazioni. Forma collettiva di fuga, la “secessione” è una resistenza “territoriale”: è tutt’uno con un territorio labirintico i cui meandri e percorsi accidentati rappresentano degli alleati naturali dei ribelli. Il cimarrone non fugge, si sottrae, evade, evapora, schiva. Nel suo ritirarsi, si metamorfizza e si crea un “fuori”: il *Quilombo*, il *Palenque*, il *Mocambo*, il “péyi an déyo”...

Ma come può quella che all’inizio è solo una fuga (anche se collettiva) – un ritirarsi di fronte alle avversità – diventare una straordinaria forma di lotta? La “fuga” degli schiavi appare come una vigliaccheria, come un fenomeno passivo, solo se si ha una concezione riduttrice della resistenza, solo se si confonde la resistenza con lo scontro, solo se si resta ancorati ad una visione virile ed eroica del combattimento. Come la battaglia è soltanto una modalità particolare della guerra, così il combattimento faccia a faccia è soltanto una modalità particolare della resistenza. Allo stesso modo la guerriglia – la tattica preferita dei nomadi, dei cimarroni, di tutte le bande e le minoranze in conflitto – si presenta come una “non-battaglia” in cui l’astuzia, l’inganno, il travestimento, il camuffamento, le fughe e gli attacchi a sorpresa si fanno beffe della morale dei potenti.

Che segua il percorso rettilineo di una linea geometrica o il serpeggiare di un fiume, che sia fissa o in movimento, che abbia la materialità di un muro o la spiritualità di un insieme di forze invisibili (spiriti e antenati protettori che vivono nelle pietre, negli animali, nei fiumi), una frontiera iscrive una collettività umana in un determinato territorio. Poiché stabilisce e delimita un territorio, creando un’eterotopia che mette in cortocircuito l’ordine schiavistico, la secessione “marron” produce necessariamente frontiere. Ma questi confini si mantengono solo nella loro cancellazione. La frontiera “marron” deve infatti marcare e codificare il territorio della comunità senza lasciare tracce “visibili”, senza permettere all’apparato di cattura coloniale di localizzarla. Per questo motivo il sistema difensivo delle comunità “marron” è fin dall’inizio un sistema di mimetizzazione. La secessione “marron” è paradossale perché, lungi dall’inaugurare la nascita ufficiale di un nuovo Stato, consacra l’ingresso nella clandestinità di una comunità di indocili. Non si tratta solo di combattere lo Stato schiavistico, ma di scongiurare il suo stesso principio. Fare in modo che il padrone non possa mai più tornare nella società “marron”.

²⁹ Riprendo qui la distinzione fatta da Michel de Certeau tra “strategia”, che presuppone un luogo specifico (un territorio) a partire dal quale è possibile compiere delle azioni, e “tattica”, che si riferisce ad azioni, usi e astuzie che, invece, non possono appoggiarsi su nessun luogo, se non il corpo stesso. Cf. *L’invenzione del quotidiano* di M. de Certeau.

Il “fuori” è in fase di abolizione

Con l’abolizione in corso del diritto d’asilo su scala internazionale e l’accelerazione della sesta estinzione di massa delle specie viventi, è la possibilità stessa del rifugio che oramai si sta evaporando. Ricerca e produzione di un “fuori” dalla società schiavista, il “marronnage” chiede solo di essere reinventato, perché realizza l’utopia in atto del “rifugio” dentro un mondo governato dalla caccia all’uomo e dal saccheggio del vivente. La secessione “marron” è dunque una “cosmo-poetica” (dal greco “kosmos”, il “mondo” nella bellezza del suo ordine, e “poiesis”, la “produzione” di un’opera): è la “produzione di un mondo”, la creazione di un “fuori” che avrà il valore di un rifugio e di un’utopia concreta per tutti coloro che sono restati in cattività. I *quilombos* rappresentano infatti “un richiamo costante, uno stimolo, uno standardo per gli schiavi neri”³⁰.

È importante sottolineare questo fatto: il rifugio non preesiste alla fuga che lo produce, lo “secreta” e lo “cifra”. L’arte della fuga, di cui l’esperienza storica del “marronnage” è solo una delle modalità, è una “sovversione” di un “dentro” (sia esso la colonia o la nostra società di controllo), per quanto chiuso e senza uscita possa sembrarci. La fuga non è una trasgressione illusoria verso un fuori trascendente, ma la secrezione di una versione sotterranea – clandestina ed eretica – della realtà. Infatti, fuggire non significa essere messi in fuga, ma al contrario far fuggire il reale, operare infinite variazioni su di esso per vanificare qualsiasi possibilità di cattura. Un testo del 2016 contro il progetto di interrimento delle scorie nucleari Cigéo a Bure, nel dipartimento francese della Mosa, ci invita proprio a giocare al camaleonte, a confondere le procedure di identificazione e profilazione: “Una strategia di resistenza generale e collettiva può consistere nel rendersi indistinguibili. (...) Le tattiche e i ruoli che svolgiamo devono (...) trasformarsi in base alle circostanze, ai rapporti di forza (...)”³¹. Utilizzando sotterfugi, il fuggiasco è come un simulacro, diventa un disertore...

In questi tempi bui di proliferazione dei dispositivi di controllo, le resistenze devono essere furtive piuttosto che frontali. Attaccare in campo aperto significa offrire un appiglio ai molteplici poteri che ci assoggettano ed esporsi alla cattura, al discredito e alla criminalizzazione. Si tratta di resistere in modo minore, perché essere maggiore, maturo, responsabile, significa necessariamente arrendersi quando la polizia, i servizi segreti, le agenzie di sicurezza ci convocano per farci dar conto delle nostre vite furtive.

Il “marronnage”, quindi, non riguarda tanto la conquista del potere quanto la sua elusione. Le tattiche “furtive” sono tattiche di distacco: oppongono il vuoto a qualsiasi presa. È questa potenza corrosiva del “marronnage” nei confronti degli apparati di cattura e dei simulacri che essi producono che io chiamo

³⁰ Benjamin Péret, *La Commune des Palmares*, Syllepse, 1999 (edizione originale 1956), p. 75. Il poeta surrealista paragona il *quilombo* della zona di Palmares (nel Nordest brasiliano) – che nel XVII secolo tenne in scacco le spedizioni militari olandesi e portoghesi per quasi settant’anni – a esperimenti libertari come la Comune di Parigi.

³¹ «La Meuse: ses vaches, ses éoliennes, ses flics», test anonimo, pubblicato sul sito *Plus Bure sera leur chute...*

“fuga”. E con questa parola intendo una forma di vita e di resistenza che, lungi dal luminoso faccia a facciadella rivolta eroica, opera nell’ombra un ritiro, una continua dissoluzione di sé. La fuga è un’ascesi: un’arte paradossale della sconfitta, un “dis-fare” che si applica tanto alle istanze di dominio quanto al loro riverbero in noi stessi. Che senso avrebbe oggi una vita “marron”?... Quello, credo, di un’esistenza in modo minore³² che ci sottragga senza sosta all’amore per il potere e al divenire-fascista³³ che esso implica.

Dénètem Touam Bona

³² “ ‘Chi sono’ è più una questione di un motivo musicale - sempre relativo alle circostanze della sua esecuzione - che di permanenza di un’identità essenzializzata. Questo non significa, però, che si possa diventare tutto e qualsiasi cosa, perché ogni materiale, compreso quello dell’esistenza, presenta linee di forza e vincoli sistemici. Un ‘materiale di esistenza’ che non offrisse alcuna resistenza al nostro arbitrio - al libero arbitrio del consumatore postmoderno di identità - sarebbe inconsistente come gli avatar dei social network” in Dénètem Touam Bona, *Sagesse des lianes*, op. cit., p. 42.

³³ Cf. Michel Foucault, «Introduction à la vie non-fasciste», in *Dits et écrits T3*, Gallimard.

Du non-travail

le bonheur la face rougie de l'homme c'est
 du non-labeur
 le non-labeur c'est
le nôtre le non-labeur des
héros le non-labeur et
le repos chômeurs et plein d'espoir
 arrêtons le travail
 l'arrêt du travail sera
notre arme l'arrêt du travail rend la force
aux travailleurs la guerre n'établit pas le droit des travailleurs
 ils ne travaillent pas dans
l'amour ils ne sont pas pleins d'espoirs
 ils ne travaillent pas dur
 ils n'ont plus de
force nous ne travaillerons pas ensemble
 parce que nous ne sommes pas ensemble
au travail nous ne sommes pas
au travail nous n'allons pas travailler
sincèrement parce que nous ne vivons pas
par le travail nous ne sommes pas un peuple
qui travaille dur parce que nous n'avons pas
l'amour du travail nos pensées ne vont pas au travail parce qu'il n'est pas
libérateur ni émancipateur
 ni béni
 ni dans l'ordre

	ni dans la dignité
	nous ne travaillons
pas	nous ne prions
pas	
	parce que nous ne croyons
pas	au travail
	ni à la prière
	nous ne construisons
pas	
	parce que nous ne sommes
pas	une famille
	parce que nous ne sommes
pas	unis
	ni disciplinés
	ni travailleurs
	ni indépendants
	ni combattre
	ni mourir
	même pulvérisés en miettes
	nous continuerons
	à ne
pas	travailler
	et nous serons nombreux
	à ne
pas	mourir
	en pensant à
	ne
pas	travailler
	ou
	à mourir
	sans
combattre	
	en pensant
	le repos nous a sauvé

Nicolas Richard

Si vous me poursuivez : i digiunatori di piazza Tienanmen

Quando il presidente Mao apparve al fianco del signore e della signora Snow, durante le celebrazioni del ventunesimo compleanno della Repubblica Popolare Cinese, gli osservatori internazionali non tardarono a stabilire che l'umanità stava nuovamente assistendo al tradizionale scambio di cortesie tra la notizia buona e la notizia meno buona. Tanto per cominciare Edgar Snow era il primo americano a osservare la piazza da quella angolazione e la fotografia che ne documentava l'impresa avrebbe dovuto fare il giro del mondo. Così, a nord del ventunesimo parallelo, dove da tre anni attendevano l'ordine di entrare in guerra contro l'esercito degli Stati Uniti, centosettantamila soldati cinesi ebbero l'opportunità di apprezzare quanto fossero fondate le obiezioni che i padri gesuiti della missione portoghese avevano mosso, un tempo, alla cosmologia dell'imperatore. Perché l'universo in cui adesso non sarebbero più andati a crepare per la liberazione del Vietnam, non poteva essere fatto solo di terra, fuoco, acqua, legno e metallo, ma era inequivocabilmente pieno anche di tanta, buonissima aria. L'aria che saliva dalle loro narici e li gonfiava come una flotta di velieri, le divise improvvisamente sbottonate, la notte chiara, una partecipazione commossa e midollare alla certezza di essere vivi. Perché no, anche grazie al sorriso malinconico di una donna che quella stessa notte sarebbe rimasta sola fino all'alba in una grande camera d'albergo.

Lei si chiamava Lois e sul palco d'onore delle celebrazioni indossava un gilet scuro con lo scollo a vu. Nessuno fece caso al movimento delle sue mani. Dell'uomo di Kansas City che ancora una volta se la stava intendendo con il presidente non avrebbe mai smesso di innamorarsi, ma la bellezza di Edgar, in quel preciso momento, la commosse. Era la bellezza del giusto, certo, del volto levigato da un'intelligenza impetuosa, ma era anche lo splendore dei tramonti e delle cose ultime, la perfezione formale delle vite che hanno raggiunto fatalmente se stesse. C'erano voluti nove lunghissimi anni agli editori di New York per decidersi a pubblicare il lavoro di Edgar, ma ne sarebbero bastati un misero paio perché nel corso di un incontro ufficiale, abbandonando il protocollo dei preliminari, il ministro cinese brindasse alla sua fervente

amicizia con il grande popolo americano. Ed ecco che Mao e Nixon cominciavano a ballare quel loro tango al chiaro di luna, in un futuro che Edgar e l'eroe della lunga marcia avevano già condiviso.

Perché propizio è avere dove recarsi.

Avevano condiviso i nascondigli, le latrine, i rastrellamenti e avevano condiviso il sangue, soprattutto, la struttura biochimica del sangue modificata dagli assalti della sofferenza, come lo stesso Edgar aveva scritto all'inizio degli anni trenta chissà più se per il *Sun* o per un altro giornale. E ora, mentre alle loro spalle un interprete eccitato assomigliava al fratello asiatico di Jerry Lewis, Lois – i polsini della camicia sbottonati e la frangia irregolare – assisteva al loro trionfo senza lasciarsi sbigottire dal frastuono degli aviogetti.

E' il primo ottobre del 1970 e le sue dita affusolate danzano sulla tastiera di un pianoforte invisibile. Sono trascorsi appena dodici mesi, un anno tondo, dal ritiro di due cacciatorpediniere americani dallo stretto di Taiwan, sull'album fotografico di quei penultimi giorni dell'umanità, i due cacciatorpediniere vengono immediatamente prima di Edgar e Lois, prima che a minacciarsi con la sperimentazione della bomba atomica provvedano le due grandi e provvisorie corruzioni del marxismo. Che ora, da quando la Cina e gli Stati Uniti brindano alla loro imprevedibile amicizia, sono platealmente finite sui fronti opposti della guerra fredda. La storia così passa un'altra terribile nottata che termina solamente il 15 maggio del 1989 all'aeroporto di Pechino, dove un uomo con una macchia sulla testa sta scendendo da un aereo presidenziale. A quel punto, i sogni di vendetta che per diciannove anni devono aver sedotto gli ufficiali di guardia al corpo plastificato di Lenin, sono svaniti nell'assicurazione che centoventimila unità dell'esercito sovietico stanno già smobilitando dal confine cinese.

La pace, eccola qua: quattromila giornalisti accorrono da ogni angolo del pianeta per raccontare quanto sarebbe bella. E così, nella speranza che tutto quel bendidio di sguardi li preservi da un infortunio, gli studenti universitari di Pechino si mettono a rifiutare il cibo. Ed è ancora la musica di Lois. Il loro stomaco spedisce segnali di fame al tronco encefalico e ogni singolo cervello reclama un'ammenda di almeno duecento grammi di glucosio. Hanno cominciato a manifestare verso la fine di aprile, durante i funerali di Hu Yaobang, quando il *Quotidiano del Popolo* li ha accusati di antipatriottismo e nelle loro fibre si è compiuta una rivoluzione millenaria. Nel fotogramma che li ritrae in ginocchio davanti al palazzo dell'assemblea sono ancora Nicolò e Marco Polo al cospetto del Gran Khan, in quello immediatamente successivo danno le spalle alla gigantografia del potere che sormonta l'ingresso della città proibita. Portano gli occhiali, qualcuno ha una fascia bianca legata sulla nuca e lì, sulla piazza più grande del mondo, hanno installato un sistema di altoparlanti per invocare l'apparizione di un supereroe cinese con la macchia in testa. Così, quando Michael Gorbaciov consegna allo stato maggiore del loro esercito il riposo di centoventimila unità sovietiche, centottantamila soldati con gli occhi a mandorla stanno già per essere rigurgitati sui viali alberati di Pechino.

A conti fatti, quindi, l'intera vicenda si potrebbe riassumere nel travaso di una sola sostanza tossica che fluttua da una parte all'altra dell'Asia, indipendentemente dalle contingenze e dai colori nazionali, che variano di volta in volta, obbedendo a una necessità superiore rispetto alla definizione dei fronti che ne occasionano lo sversamento. Ma intanto eccoli lì, gli studenti digiuntatori, davantiagli occhi spalancati del mondo, un momento prima di entrare in quello che i medici amano soprannominare periodo di inanizione fisiologica. Da qualche ora si è esaurita la scorta di glicogeno che stagnava in fondo ai loro fegati e la sintesi degli zuccheri, adesso, è affidata alla lavorazione dell'acido lattico e dei grassi. In altre parole, tra i tessuti e gli organi degli scioperanti si sta per scatenare una vera e propria lotta per la sopravvivenza dove a farla da padroni saranno i cervelli, alla fine, un migliaio di cervelli che sconvolgono il regolare funzionamento delle milze, dei pancreas, del sangue e del sistema muscolare alla disperata ricerca di tre tonnellate complessive di zucchero. Ma le autorità che dovrebbero prendere sul serio la determinazione e il contenuto di quei cervelli, nel frattempo, convocano una riunione dell'ufficio politico che li ridurrà in poltiglia. Perché sanno di andare in onda, gli alti funzionari, lo sanno benissimo, praticamente in diretta, proprio dove li voleva obbligare ad agire la protesta degli studenti. E così, la mattina del 18 maggio, mentre l'aereo di Gorbaciov lo riconsegna alla tonnara dei golpisti, approvano l'entrata in vigore della legge marziale, che verrà promulgata la sera del giorno dopo. A partire dal 20 maggio, quindi, le zone nevralgiche della città saranno interessate dal dispiegamento della ventiquattresima, della ventisettesima, della ventottesima, della trentottesima, della sessantatreesima e della sessantasettesima armata di Pechino. Altre armate giungeranno in appoggio da Shenyang e dal distretto di Jinan, così che le unità impegnate nel massacro possano risultare all'incirca centottantamila. Quel numero, centottantamila, qualcuno lo riferisce telefonicamente al Presidente della Commissione per gli affari militari, Deng Xiaoping, un tizio che il *Time* ha già eletto per ben due volte uomo dell'anno. Così, mentre centoventimila soldati sovietici abbandonano il confine e va in onda lo spettacolo planetario del presente, l'uomo del *Time* approfitta dell'occasione per lanciare agli altri capi di stato un messaggio abbastanza chiaro. Quel messaggio dice:

- Che vi piaccia o meno, e sono convinto che ai vostri investitori la cosa possa interessare parecchio, qui governeremo la transizione al libero mercato con l'esercito.

A Pechino, così, i rapaci disegnano cerchi concentrici sulle acque color rame dello Zhonghai, con movimenti precisi e chirurgici, sorvegliano la preda. Prima che faccia buio, i militari hanno già occupato l'aeroporto, la stazione, il Palazzo del telegrafo e gli studi televisivi e ovunque portano il vangelo della legge marziale. Un provvedimento, dicono, reso necessario dai saccheggi e dagli atti vandalici che da alcuni giorni stanno mettendo seriamente a repentaglio la sicurezza dei manifestanti. Gli ufficiali di grado superiore rassicureranno le truppe, le truppe agiranno nell'interesse dei giovani. Centoventimila soldati sovietici stanno abbandonando il confine settentrionale, centottantamila soldati cinesi sono pronti a difendere gli studenti da se stessi. Il panico delle truppe viene mitigato dalla distribuzione di giornali, coperte di lana,

salviette e televisori a colori. Il Ministero dei Trasporti sopprime un numero considerevole di treni, bloccati nelle stazioni gli studenti occupano le vetture abbandonate sui binari morti. Verso sera, il numero dei digiunatori ricoverati negli ospedali sale a novemila mentre gli uomini con la fascia bianca legata intorno alla nuca, sulla piazza, si raccomandano di mantenere l'ordine e la pulizia. Qualcuno canta, qualcuno balla e qualcuno dorme. A pochi chilometri di distanza, invece, al di là del giardino imperiale, l'uomo del *Time* sta conducendo una piccola imbarcazione a remi da una sponda all'altra del lago. Nei suoi occhi la vita scorre e si ricombina senza pause di individuazione, come se anni e anni di riprese venissero accelerate e compresse in pochi secondi. I secondi sono decenni, ma l'ombra che gli sta seduta di fronte non ha fretta. C'è stato un congresso, il dodicesimo, e il partito ha preso delle decisioni: la Cina attuerà un programma di riforme e di apertura, tutto qua. Tutto ciò che gli steli le diranno, una volta che l'ombra li avrà gettati tra le ninfee, è che l'uomo nobile deve sempre sapere dove recarsi, qualunque cosa voglia dire.

A mezzogiorno del 5 giugno 1989, così, diciannove blindati abbandonano la piazza avanzando in fila indiana verso est. In quel preciso momento quattro fotografi li stanno osservando dai balconi di un hotel. Gli operatori stranieri non possono abbandonare le loro stanze, questa volta alla scelta del posto e del momento più giusto hanno provveduto i militari, anche se per ottenere la fotografia del secolo da un'angolazione obbligata bisogna pur sempre farsi trovare in tiro. Qualcosa, solo allora, qualcosa di messianico che la fotografia deve aver conservato dai tempi in cui ad allucinare le lastre si diceva che fossero gli spiriti, sarà stato. Metti la strage allo stadio Heysel: anche in quella circostanza Stuart Franklin non fece altro che schiacciare un pulsante. L'unica differenza è che adesso bisognerà evitare il sequestro delle pellicole e inventarsi un buon nascondiglio. Tipo lo sciacquone di un water, una scatola di alluminio o le mutande di uno studente francese che si rifarà vivo qualche giorno dopo al citofono dell'Associated Press di Parigi.

Perché in mancanza di una ricostruzione definitiva o dei filmati che un giorno o l'altro le autorità cinesi si decideranno a rendere pubblici, in mancanza di un volto e di un nome, anche l'aneddotica può soccorrere il bisogno di rendere tutto un po' meno impersonale. Ma fino a che punto? Qual è la distanza massima? Dove cominciano l'esibizionismo e la disintegrazione? Non qui, forse, non ancora. Perché non ha davvero la minima importanza stabilire come si chiama l'uomo appollaiato di fianco a Stuart Franklin su quel balcone d'albergo, il figlio di un ex militare texano che ha cominciato a cazzeggiare con la macchina fotografica per farsi notare dalle ragazze. Ma sono proprio queste storie inutili che alla fine conducono da qualche parte.

Perché poi eccolo, l'uomo con le sportine, lo sconosciuto che irrompe sulla ribalta della storia per fulminare la coscienza di Jeff Wiedener, uno dei quattro fotografi, che un bel giorno racconterà di aver puntato l'obiettivo sulla carovana dei P69 e di essersi domandato chi diavolo fosse quel disperato in maniche di camicia che gli stava per mandare a puttane la foto. Ecco chi era quel povero disgraziato un attimo prima di finire sulla copertina del *Time*, anche lui: il bersaglio di una maledizione, un guastafeste, un intruso. Solo un

contrattempo, ma più reale del tizio che da quel momento in avanti non avrebbe più smesso di sbarrare la strada ai carriarmati per sancire il diritto dei popoli ad abbuffarsi di McRoyal Deluxe.

Eppure quella degli studenti di Pechino è anche la storia delle registrazioni magnetiche che il 10 giugno sono ancora bloccate in un bordello di Shenzhen, dove un dottorando di trentatré anni che ha visto tutto – i carri sui cadaveri, le fucilazioni e i rastrellamenti – sta attendendo che un misterioso uomo d'affari lo aiuti a espatriare. Mi chiamo Chai Ling – dice la voce registrata su quel nastro – e sono il Capo del Comando Generale della Piazza Tienanmen. Sono ancora viva e penso di essere una delle persone più qualificate per raccontare come sono andate davvero le cose. Verso le ventidue del 2 giugno un'auto della polizia investì quattro ciclisti e tre di loro rimasero uccisi. Lo considerammo il primo segnale di quanto sarebbe poi accaduto. Il secondo segnale arrivò subito dopo, quando quattro automezzi militari vennero deliberatamente abbandonati nelle nostre mani. Negli autocarri trovammo armi e divise, che consegnammo prontamente a una stazione di polizia. Abbiamo conservato le ricevute. Ma alle quattordici del giorno dopo la polizia colpì direttamente un gruppo di studenti e di cittadini. Quella sera vennero a informarci che altri studenti erano stati picchiati a morte, così che alle ventuno tutti avevano alzato la mano destra per giurare fedeltà alla patria. «Giuro di promuovere la democrazia e la prosperità della mia patria – dissero – e di difenderla dal tradimento di un piccolo numero di persone». Molta gente inviò le proprie congratulazioni e mentre noi applaudivamo il viale era già pieno di sangue. Gli aguzzini usavano blindati, armi automatiche, lunghi coltelli e gas lacrimogeni. Dopo le ventidue molti cittadini divennero furiosi, ma noi sapevamo che questa non era una guerra delle armi contro le armi e che se avessimo usato i bastoni contro i carri armati la nostra dimostrazione sarebbe fallita. Decidemmo allora di rimanere seduti, pronti al sacrificio. Ci abbracciammo con gli occhi pieni di lacrime, in attesa della fine. Tutte le persone che si trovavano nelle posizioni esterne morirono. Almeno duecento studenti vennero schiacciati nelle loro tende dai carri armati, solo nella piazza furono uccise quattromila persone. Dopo il massacro, per eliminare ogni traccia della loro violenza, gli assassini bruciarono i cadaveri e fecero a pezzi il simbolo del nostro movimento, la statua della Democrazia, ma solo più tardi venimmo a sapere che quei fascisti macellavano gli studenti e lanciavano razzi contro la popolazione inerme. Un amico mi disse di aver bloccato i carri sul viale, alle due di notte. Aveva visto una ragazza stare in piedi davanti ai blindati, una ragazza piccola che faceva cenni con la mano, prima che un carro avanzasse su di lei e la riducesse in poltiglia.

Non che quei digiunatori sapessero bene dove stavano andando, quindi, ma ci andarono lo stesso. E lui arrivò solo la mattina dopo, verso mezzogiorno, aggrappato ai manici delle sue sportine. All'inizio camminò sulle strisce pedonali con gli occhi puntati a terra, come se il sangue di tutti quegli studenti gli potesse macchiare le scarpe, ma nel frattempo i carri avanzarono e lui si fermò in mezzo al viale ad attenderli. L'immagine successiva è quella in cui sembra cacciare una volpe dal pollaio, le sportine sobbalzarono in aria, tanto che il carro provò a passargli accanto beccheggiando di quarantacinque gradi e obbligandolo a

muoversi lateralmente. Ma ciò nonostante lui continuò a dare l'impressione di rimanere immobile sulla porta di casa, per impedire a qualcuno di entrare. Se i suoi spostamenti descrissero un semicerchio fu solo perché la casa aveva un ingresso eccezionalmente ampio, perché era la casa di tutti noi. L'albero fiorisce, gli studenti hanno digiuntato e un tizio con le sportine sale improvvisamente sul carapace di un carro armato. Un minuto dopo qualcuno lo trascinerà via per sempre, senza un volto e senza un nome, e così lui ha solo il tempo di salire, di cercare uno sguardo allucinato dai diodi che lampeggiano là dentro, all'interno del panzer, e di dire qualcosa. La fessura non è più larga di due dita, eppure l'altro lo deve vedere per forza. E lo sente dire questo: «Nonostante tutto». E lo sente dire: «Attento, compagno carrista, guarda bene. Tra i tuoi occhi e i miei sta succedendo qualcosa di eccezionale. Come sempre, anche adesso, proprio adesso, lo vedi bene, sta succedendo che viviamo insieme».

Pierpaolo Ascari

« Ich scheiße auf die Ordnung der Welt »

La désertion radicale de Fatzer

Fatzer déserte les tranchées de la première guerre mondiale, entraînant avec lui trois de ses compagnons d'armes. Ils tentent de survivre à Mühleim an der Ruhr, là même où sont produits les canons du massacre, dans l'attente vaine d'une révolution populaire. Après s'être trahis mutuellement, les quatre déserteurs trouvent alors la mort dans l'explosion d'un appartement cerné par les forces de l'ordre. Telle pourrait être la fable du montage qu'Heiner Müller publie en 1978, paru sous le titre *Fatzer, fragment* en France, à partir de fragments choisis dans les centaines de feuillets que Brecht a rédigés et regroupés au sein du dossier « Fatzer ». Ainsi résumée, cette fable suit un ordre logique et l'image finale de désolation est l'aboutissement inéluctable des erreurs commises (les trahisons) par les quatre fugitifs espérant une révolution. La désertion a donc conduit à leur défaite lamentable, et ce pour plusieurs raisons, explicitées dans certaines interventions du chœur, comme dans tout bon drame épique.

Tout d'abord, la défaite résulte de la mauvaise analyse de la situation politique. Se contentant de quelques satisfactions sexuelles et de quelques morceaux de viande, le peuple allemand endure patriotiquement et fièrement la guerre, il fête les victoires du pays et aucun soulèvement n'est possible. Par ailleurs, la désertion est disqualifiée pour des raisons stratégiques : le déserteur se détourne du peuple. Le chœur épique, à cet endroit porteur d'un savoir doctrinal, juge la désertion comme une erreur : « Mais comme vous/vous êtes éloignés de la masse et que/vous avez donc agi incorrectement, votre chute/est prévisible »³⁴. Ils ont commis l'erreur de croire qu'ils auraient pu arrêter la guerre isolément » sans chercher

³⁴ Bertolt Brecht, *Fatzer, fragment. Montage de Heiner Müller*, tr. fr. François Rey, Paris, L'Arche, 1992, p. 38. Les références aux pages de cette édition seront incluses dans le corps du texte.

à faire mobiliser la masse (p. 96). Et surtout, leur défaite est la conséquence du comportement de Fatzer, personnage-type de l'asocial. Le titre original, projeté par Brecht, *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*, souligne implicitement le lien entre l'échec (*Untergang*) et le complexe gestuel du déserteur (*Egoisten*) : l'égoïsme du personnage est la cause de sa défaite. Emporté par ses appétits animaux, individualiste forcené pour qui la solidarité n'est pas une valeur, qui réduit l'action publique à des désirs privés, Fatzer ne peut prétendre cimenter autour de sa désertion une aspiration révolutionnaire partagée. Mais, le montage d'Heiner Müller n'est pas tant univoque, ni même intelligible, et concomitamment, une autre perspective s'ouvre sur la valeur de la désertion.

Il est notoire que, bien qu'il y travaillât et pensât à Fatzer de 1926 à 1930, qu'il jugeât a posteriori qu'il s'agissait là d'un exemple du « plus haut niveau technique »³⁵, Brecht ne parvint pas à achever cette œuvre. Là aussi, les raisons sont assurément plurielles : contingences historiques ou biographiques qui affectèrent l'auteur durant cette période, indétermination générique insoluble des fragments rédigés, oscillant entre pièce didactique et *Lehrstück*. Cependant, sans doute, l'inachèvement tient avant tout au sujet, la désertion. Benjamin, avant Müller, avait pointé l'importance de ce travail pour Brecht qui butait alors sur une aporie politique et esthétique : « profiler cet asocial, ce hooligan [Baal ou Fatzer], comme un révolutionnaire virtuel »³⁶. Et de fait, *Fatzer* apparaît comme un processus de laboratoire, pendant lequel sont expérimentées, critiquées, révisées, les positions brechtiennes, jusqu'au découragement : « vu que toute la pièce est impossible, la bousiller simplement comme une expérimentation sans réalité ! pour se comprendre soi-même ! »³⁷.

Fatzer, selon Heiner Müller, pour qui il s'agissait du meilleur texte de Brecht et du meilleur texte écrit pour la scène du 20^e siècle, est un « texte pré-idéologique, dont la langue ne formule pas les résultats de la pensée, mais en scande le processus » et une « machine de bataille entre Brecht et Brecht (= entre Nietzsche et Marx, Marx et Nietzsche) »³⁸. Müller s'efforça alors de donner à entendre les scansions de la pensée de Brecht, à travers la mise en évidence des différentes strates d'écriture, des modifications du personnel dramatique, et surtout des contradictions émergeant entre les différentes bribes du dossier, qu'il ne cherche à aucun moment à dissimuler. Et Müller de lire ces contradictions, dans une perspective diachronique,

³⁵ Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe [GBFA]*, vol. 26, « Journale 1 » Berlin, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1994, p. 330.

³⁶ Walter Benjamin, *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 14.

³⁷ « *Das ganze Stück, da ja unmöglich, einfach zerschmeißen für experiment, ohne realität! zur selbstverständigung* », cité par Judith Wilke, « The Making of a Document: An Approach to Brecht's "Fatzer" Fragment », *Theatre Drama Review (TDR)*, vol. 43, hiver 1999, p. 124.

³⁸ Heiner Müller, « Fatzer ± Keuner », in *Erreurs choisies*, Paris, L'Arche, 1988, p. 34.

comme la domestication progressive, dans le processus « d'auto-compréhension » brechtien, de l'impulsion sécessionniste de Fatzer par « l'ombre de la discipline de parti léniniste » et « la machine à calculer de la révolution »³⁹. Car, la désertion de Fatzer nous confronte, tous (l'auteur, le monteur, les acteurs, les spectateurs, les lecteurs), à un « *Furchtzentrum* » (« foyer de peur »), qui plonge le spectateur dans l'effroi et l'incompréhension, un foyer qui irradie la destitution de tout ordre, qui devient ainsi « un foyer de force »⁴⁰, et que Müller a voulu mettre à jour à côté de la fable de la révolution manquée.

Dans cette perspective, il a fait se succéder dans son montage deux versions de la scène de la désertion écrites par Brecht, complémentaires et discordantes, après les premières séquences apocalyptiques montrant la terreur des soldats qui s'enfouissent sous terre pour échapper au déluge de bombes de la 1^{ère} guerre mondiale. Dans la seconde, Fatzer a réfléchi « trois minutes » et s'est rendu compte que son véritable ennemi n'était pas le soldat de la tranchée d'en face, mais la bourgeoisie qui l'avait envoyé au massacre. Si l'analyse est erronée, explique le chœur marxiste, car Fatzer n'est pas capable d'étendre son cas particulier à l'ensemble des soldats, elle témoigne tout de même, assurément, d'une prise de conscience, et incidemment d'une foi dans le savoir et l'apprentissage. La première version se déroule tout autrement. Perdus sur une lande dévastée, les soldats sortent de leur tank et interrogent leur destin dans un jeu de hasard, avec des pierres en guise de dés. Tous sont condamnés à la mort par le tirage, et Fatzer de clamer : « Pour moi la guerre est finie, /je rentre droit à la maison, /je conchie l'ordre du monde, /je suis perdu » (p. 13). Ainsi, la désertion ne se fait pas ici au nom d'une leçon politique, encore moins au nom de valeurs humanistes, mais à cause de l'épreuve de la mort et du néant, de l'effondrement total, vécu au milieu du no man's land.

La juxtaposition de ces deux versions implique une double perception des scènes regroupées dans les différents chapitres (Brecht pensait organiser *Fatzer* selon un schéma théorique, et non dramatique, constitué de chapitres thématiques) jusqu'à l'image de la chambre explosée et des cadavres. Il est possible de considérer ces scènes comme autant de démonstrations des erreurs commises par Fatzer qui l'empêchent de devenir un révolutionnaire, mais aussi de les penser comment autant d'explorations de la liquidation de « l'ordre du monde ».

Car, les déserteurs, énonce le cœur, ne « partent pas appelés par une affaire /mais dans le vide » (p. 39). Un vers du poème « Fatzer, komm ! », un des rares fragments que Brecht publie de son vivant (en 1930 dans le premier cahier de ses *Versuche*) et que Müller place à la fin de son montage, invite Fatzer à l'effondrement et au vide : « Tiens-toi et coule ! Aie peur ! Allez, coule ! Au fond /t'attend la leçon » (p. 110). À partir de ce

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Heiner Müller, *Fautes d'impression. Textes et entretiens*, Paris, L'Arche, 1991, p. 50. La notion de *Furchtzentrum* apparaît dans le dossier « Fatzer » de Brecht, qui le décèle dans l'explosion de tout ordre et la constitution d'une cellule quasi anarchiste (voir Bertolt Brecht, *GBFA*, vol. 10, « Stückfragmente und Stückprojekte », 1997, p 500).

vers, Benjamin, dans son *Brechtcommentar*, tire peut-être les filaments d'une morale de la désertion : « C'est dans le non espoir que Fatzer doit prendre pied. Pied, non pas espoir. La consolation n'a rien à faire avec l'espoir. Et Brecht lui donne une, de consolation : l'homme peut vivre dans le non espoir, s'il sait comment il en est arrivé là. Ensuite, il peut vivre de la sorte, parce que sa vie sans espoir devient alors importante. S'effondrer signifie toujours ici : aller au fond des choses »⁴¹.

Ce n'est donc pas le Fatzer qui déserte parce qu'il prend conscience de l'aliénation qui intéresse Benjamin et Müller (encore une fois, celui-ci est voué à l'échec en raison de son analyse parcellaire de la situation sociale et de sa disposition gestuelle), mais le Fatzer destituant, qui transpose dans l'espace social le néant traversé sur le champ de guerre. Ce personnage, cette force qui va vers le vide, ne se soustrait pas seulement aux logiques belliqueuses qui agitent l'Europe capitaliste, il retire toute légitimité à l'ordre du monde. Pour le dire autrement, aller au fond des choses permet de se rendre compte qu'il n'y a pas de fond justement, et que l'ordre n'est qu'une fiction destinée à produire des vaincus. Fatzer est un « abîme » (p. 54) qui détruit tout principe, même affectif (les relations sentimentales n'ont aucun sens en raison de l'indifférence des pulsions sexuelles), qui défie la logique et l'évidence (la pluie ne doit plus tomber de haut en bas, le B ne doit plus suivre le A dans l'alphabet), il est une figure du chaos qui perturbe le sens du monde, et c'est pour cela qu'il doit être éliminé, par le pouvoir bien sûr, mais aussi par ces compagnons qui croient encore à l'avenir et à l'ordre.

L'ordre révolutionnaire, peu à peu incarné par Koch/Keuner (le nom change selon les fragments) se refuse à affronter le « foyer de peur », l'effroi de la fin de toutes valeurs. Par l'exercice de la raison, Koch souhaite rendre simple et intelligible le cours du monde simple, dans lequel le noir est noir, « et blanc le blanc » et concède que « c'est difficile de penser dans le voisinage d'une grande déraison. Mieux vaut pour l'heure ne pas penser et repriser une ou deux culottes » (p. 86). Agir ainsi, c'est refuser de considérer la puissance destructrice de la désertion, qui déstabilise toute réalité, c'est se raccrocher à un minimum de réalité pour éviter de tomber dans l'abîme et continuer à penser au lendemain.

Fatzer, fragment révèle ainsi l'incommensurabilité entre désertion et révolution dans leur déploiement temporel respectif : dans les deux cas, « le temps se scinde/en ancien et nouveau » (p. 18) . Mais là où la révolution n'est pas concevable sans le « rapport à demain » (p. 96), désignant dans la pièce à la fois la disposition programmatique (la résolution des obstacles en vue d'un objectif) et l'anticipation des effets des actions présentes pour les générations à venir (Koch/Keuner ne cesse de penser aux traces, aussi misérables soient-elles, qu'il laissera dans l'Histoire, et surtout à leur lisibilité), la désertion est indissociable d'une indifférence à l'avenir. Plus rien d'avéré et de consistant ne subsiste dans le temps, pas

⁴¹ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 52.

même le sujet. « Je ne crois pas ce que je pense » (p. 47), dit Fatzer, car toute pensée est condamné à devenir erreur, car aucune loi, aucune idée ne peuvent prétendre à des assises stables qui les feront perdurer au-delà de leur apparition. En définitive, si le « nouveau » de la révolution advient dans l'Histoire en venant se substituer durablement à l'« ancien », parce que le temps « poursuit son cours » (p. 18), la désertion fait s'effondrer l'Histoire et le temps dans le vide, duquel ne peut surgir une nouvelle réalité, mais seulement ce qui permet d'habiter ce vide, une « nouvelle sorte de morale ». De fait, Brecht, dans une des moutures de la fable de *Fatzer* qu'il est possible de lire parmi les brouillons qu'il a laissés, utilise cette expression : c'est « une histoire entre quatre hommes, conclue par leur complète défaite, mais qui, au milieu du meurtre, de la trahison et de la dépravation, a montré les traces sanglantes d'une sorte de nouvelle morale »⁴².

Qu'en est-il du théâtre dans la formulation de cette nouvelle morale ? Ailleurs, le théâtre a pu appeler à désertir ou mené le procès de réhabilitation des déserteurs. Il a pu aussi montrer l'errance de ceux qui fuient la guerre ou leur retraite clandestine dans un lieu secret menacé par l'intrusion des forces de l'ordre (pensons dans les deux cas aux pièces d'Edward Bond). Il a pu donc proposer des fables qui suivent les tentatives de survie des déserteurs en milieu hostile, agrémentées de réflexions morales et politiques sur la catastrophe qui défait le monde. Et d'une certaine manière, *Fatzer, fragment* suit cette trajectoire (la recherche de la nourriture, la planque, le constat de la mécanisation inhumaine de la société). Mais le montage de Müller va plus loin.

Est-ce à dire alors que la forme fragmentaire, caractéristique essentielle du texte de Müller, serait inhérente à ce que serait un théâtre de la désertion radicale ? Difficile de répondre définitivement à une telle question. Sans doute trahit-elle l'impossibilité d'une construction logique, orientée vers un dénouement (ce que serait la fable révolutionnaire). *Fatzer, fragment* rend ainsi manifeste une limite sur laquelle bute la mise en fable de la désertion au théâtre. Comme l'écrit Benjamin à propos de la pièce, dans son *Brecht-kommentar*, le commencement « ne se manifeste pas dans l'essor, mais dans l'arrêt »⁴³. Ce paradoxe pointe la difficulté à construire une fable de la désertion, puisque celle-ci est avant tout interruption de l'action. Comment raconter dans la durée la retrait, l'abandon, l'abstention, sans se restreindre au processus qui a conduit à la désertion (celle-ci n'étant pas un aboutissement mais un commencement, dit Benjamin) ? Et, de fait, les quatre déserteurs ne font rien à Mühleim, ils attendent la révolution, l'aide des autres, la viande. Pourtant, ils ne préfigurent pas les personnages de Beckett : aucun épuisement, aucune immobilité, aucune prostration de leur part, mais un renoncement à l'action, tout au moins chez Fatzer. Celui-ci n'agit pas, mais

⁴² Bertolt Brecht, *CFBA*, vol. 10, p. 469.

⁴³ *Ibid.*, p. 51.

se meut, et justifie fréquemment ses mouvements inconséquents et déraisonnables en opposant le poids de la vie au pouvoir. Dans le sans-fond atteint dans la désertion, « de toutes les entreprises, il ne reste/que celle-là : vivre » (p. 62). Vivre, ce n'est pas vraiment jouir de l'instant présent, c'est davantage opposer un reste que ni le pouvoir ni le sens ne peuvent atteindre. Cette vie est aussi bien glorieuse que misérable, joyeuse que désespérée, peu importe. D'où la volonté qu'il répète avec insistance de se promener. La promenade comme geste ultime du déserteur, qui, ayant coulé, n'a plus à se préoccuper des menaces, mais à tenir pied dans le fond des choses.

Seulement, cette suspension de l'action demeurerait assurément inoffensive, si elle n'était pas liée à un « foyer de peur ». Celui-ci réside dans l'image, à plusieurs reprises évoquées dans le montage de Müller avant même le dénouement, de la chambre en ruine après son explosion : « Mais lorsque tout fut advenu, il resta/du désordre, et une pièce/qui était complètement détruite, et à l'intérieur/quatre hommes morts et/un nom ! Et une porte sur laquelle était écrit/quelque chose d'incompréhensible » (p. 36). Ces réflexions métathéâtrales, tenues par le chœur, ont suscité nombre de réflexions quant au théâtre de l'avenir que Brecht envisageait à la fin des années 20, un théâtre pédagogique sans spectateur, sans transmission d'un savoir donc, qui résiderait dans la mise en jeu par les élèves de gestes et de paroles conduisant à l'élaboration d'un sens jamais préétabli. En bref, de se confronter dans le jeu, dans l'actualisation théâtrale des gestes, à de l'incompréhensible pour réfléchir aux possibilités de sens. Or, ici dans ce fragment, le chœur semble vouloir aider, à première vue, le participant à penser cette scène de catastrophe en suggérant un enchaînement de faits qui conduirait à ce que « trois hommes [les compagnons de Fatzer] passent la porte/pour mettre en ordre/les grandes affaires de l'humanité » (*ibid.*) par la mise à mort du traître qui les a fait sortir de l'histoire pour les plonger dans le chaos. Le règlement de compte dégénère avec l'intervention de la police qui les a repérés à cause justement de leurs dissensions. L'image devient donc parfaitement compréhensible alors, et la fable, comme l'Histoire, sont restaurées (les grandes affaires de l'humanité sont en ordre et on peut repenser à l'organisation politique en vue de la Révolution). Mais le chœur invalide ensuite cette lecture. Non, cette image demeure incompréhensible (tout est « advenu », mais il « reste » du désordre), elle n'est pas simplement le dénouement « prévisible » des errances politiques des personnages, car ce serait une erreur de les réinsérer dans la fable, ce serait condamner définitivement la puissance destituante de la désertion au profit de l'ordre. Il y a un reste, quelque chose qui résiste dans cette image de défaite. C'est alors au destinataire (l'élève qui doit jouer, ou, par défaut, puisque la pédagogie théâtrale reste dans ce cas un projet non-réalisé, le spectateur) de traverser l'épreuve du sans-fond, à la manière du Fatzer qui a sombré dans les profondeurs sans lois ni principes : l'explosion de la chambre vaut ainsi pour l'explosion du sens. Et le chœur de proposer deux alternatives à ce destinataire : il peut se fermer à l'incompréhensible, c'est-à-dire aux gestes sans valeurs des déserteurs car désespérés car sans utilité pour

agir dans l'Histoire. Ou alors faire justement de l'incompréhensible le ferment d'un avenir. C'est parce que les déserteurs se soustraient à l'action et au sens, qu'ils se sont « d'eux-mêmes arrachés à/ tout leur environnement pour se placer/ sous un nouvel aspect animal/ et sous des constellations [...] inconnues » qu'ils offrent la possibilité de penser une « sorte de nouvelle morale » : « ce qu'ils ne font pas,/c'est (cela) la perte de leurs ennemis » (p. 38-39).

Stéphane Hervé

Quattro pacifisti letterari in salsa comica: da Aristofane a Campanile

1. La letteratura occidentale esplora, si può dire, da sempre, una possibilità dell'uomo: quella di resistere alla guerra, esorcizzarla e ricondurla nell'alveo dell'assurdo facendo leva sui meccanismi difensivi del riso e del sorriso. In queste pagine vorrei concentrarmi proprio su questa possibilità. Per farlo, prenderò in esame quattro personaggi che si adoperano, ciascuno secondo una propria specifica modalità, allo scopo di schivare o far cessare una guerra. Mi riferisco a Lisistrata, a Falstaff, a Švejk e all'Uomo che dormiva, protagonisti o almeno figure di primo piano rispettivamente della *Lisistrata* di Aristofane, dell'*Enrico IV, parte prima* di Shakespeare, delle *Vicende del bravo soldato Švejk* di Hašek e di *Guerra* di Campanile. Nonostante siano dissimili sotto vari aspetti, i personaggi in questione presentano una certa aria di famiglia. Essi in effetti, con le loro parole e azioni, danno voce a una stessa idea: che la guerra – vuoi una specifica guerra, vuoi la guerra *tout court* – è insensata e ottusa, che a dare senso alle cose e a contare davvero è piuttosto la ricerca del piacere. Ma non è tutto. Tra le nostre figure c'è una seconda analogia che vale la pena di enunciare sin da subito. Lisistrata, Falstaff, Švejk e l'Uomo che dormiva sono personaggi comici, certo, e tuttavia ciò non significa che i loro punti di vista non vadano presi in parte sul serio. Quest'affermazione, che a prima vista potrebbe apparire paradossale, si spiega se ci rifacciamo a Freud e al suo libro sul *Motto di spirito* (1905). Nelle pagine dedicate alle barzellette sui sensali di matrimonio, Freud nota che “il motto prend[e] di mira” questi ultimi, e nella fattispecie l'atteggiamento ingenuo che li induce a propalare quanto invece dovrebbero nascondere (*in primis* i difetti della sposa che propongono), “soltanto per colpire qualcosa di più importante⁴⁴”. In questo tipo di storielle, insomma, l'intermediario gioca il ruolo del “capro espiatorio” (p. 95): il riso inizialmente diretto ai danni del sensale, la cui sola colpa è in fondo quella di essersi lasciato sfuggire di bocca la verità, finisce per ritorcersi contro i suoi clienti e più in generale i

⁴⁴ Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, trad. it. di Silvano Daniele ed Ermanno Sagittario, in *Opere*, vol. 5, Torino, Boringhieri, 1972, p. 94; ed. or. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 6, Frankfurt am Main, Fischer, 1969.

negoziati matrimoniali, che hanno la ben più grave pecca – messa in luce appunto dall’intermediario – di essere miseri e meschini. Ora, qualcosa di simile si può dire anche dei nostri personaggi. Anch’essi sono infatti dei falsi bersagli, che per un verso si coprono di ridicolo, per l’altro sollecitano la nostra complicità mentre lanciano gli strali del comico contro altro da sé. Sennonché a essere qui in questione non sono più le trattative di matrimonio, ma qualcosa di più decisivo per noi contemporanei: i conflitti interumani.

2. Scelgo di adottare un criterio cronologico e cominciare dalla *Lisistrata* di Aristofane (411 a.C.). Ci muoviamo nel contesto della Guerra del Peloponneso, e l’ateniese Lisistrata escogita un piano per porre fine alle ostilità tra le *poleis* greche. Le donne di tutta la Grecia pratteranno uno sciopero sessuale per portare i rispettivi mariti allo sfinimento; si rifiuteranno, cioè, di avere rapporti con loro finché la pace non verrà raggiunta. Ecco come Lisistrata espone il suo progetto nell’assemblea femminile: “Se vogliamo costringere gli uomini a fare la pace, dobbiamo rinunciare [...] al cazzo⁴⁵”. Come ogni eroe comico che si rispetti, anche Lisistrata concepisce uno stratagemma tanto creativo da sconfinare nel surreale. E in effetti appare eccessivo, eccentrico: non solo agli occhi dei personaggi maschili e degli spettatori, ma persino agli occhi dei personaggi femminili. Ciò è confermato da due dati testuali. Primo: l’accoglienza riservata al programma di astinenza da parte delle donne greche è all’inizio fredda; addirittura due di loro – Cleonice e Mirrina – arrivano al punto di ribattere: “che la guerra continui” (vv. 129-130). Secondo: a sciopero sessuale inoltrato, in un momento di crisi, le donne ne inventano una più del diavolo pur di tornare a casa dai mariti e soddisfare le proprie voglie (Lisistrata se ne lamenta così: “Tutte le scuse sono buone per andarsene”; p. 135, vv. 726-727). Eppure il piano di Lisistrata ha a ben vedere una sua coerenza. Esso non fa che mettere sotto una sorta di lente di ingrandimento le consuetudini maschili, così da ottenerne effetti stranianti; non fa che portare alle estreme conseguenze quegli usi, che i più reputano normali, per rivelarne il fondo di assurdità. Come osserva Lisistrata in due casi, infatti, per via della guerra i mariti lasciano le mogli sole e insoddisfatte: “Non avete desiderio dei padri dei vostri bambini, che sono lontani, in guerra?” (pp. 73 e 75, vv. 99-100); “Quando avremmo potuto essere felici e goderci la nostra giovinezza, per colpa della guerra siamo costrette a dormire sole” (p. 123, vv. 591-592). Sotto questo profilo, a risultare esagerato e bizzarro è semmai il senso comune degli uomini (a vero dire introiettato pure dalle donne), che al contempo evoca e viola il principio di piacere. Quel senso comune che, contraddittoriamente, ambisce a soddisfare immediatamente gli impulsi sessuali e a portare avanti la guerra, senza avvedersi del fatto che i comportamenti belligeranti per loro natura ostacolano il godimento. Il disegno di Lisistrata, per converso, è improntato sia al principio di piacere sia a quello di realtà: prescrive, come afferma Paduano, di “rinunciar[e] tatticamente” al sesso “per affermarlo strategicamente [...], di usarlo come mezzo

⁴⁵ Aristofane, *Lisistrata*, trad. it. di Guido Paduano, Milano, Rizzoli, 2020, p. 77, vv. 120-122 e 124; ed. or. *Lysistrata*, texte établi par Victor Coulon, trad. fr. de Hilaire Van Daele, in *Comédies*, t. 3, Paris, Les Belles Lettres, 1963.

perseguendolo come fine⁴⁶". Il presupposto alla base del progetto di astinenza, in definitiva, può essere compendiato riformulando un noto motto latino: *si vis sexum, para pacem*. Quasi a dire che il vero e solo godimento (*eros*) degno di essere perseguito non è quello effimero intervallato dalle guerre fratricide (*thanatos*), bensì quello stabile e duraturo.

3. Facciamo adesso un salto di molti secoli e portiamoci all'*Enrico IV, parte prima* di Shakespeare (1597). A interessarci è qui la figura di Falstaff, nella fattispecie il suo modo di considerare la guerra: come un enorme mattatoio da cui i più vigorosi è bene stiano alla larga. Questa concezione della guerra si ricava da almeno due episodi, su cui vale la pena di soffermarsi. Il primo si trova all'altezza dell'atto IV, scena 2. Il principe Henry ha incaricato Falstaff di formare un esercito in vista della battaglia di Shrewsbury. Questi ha però deciso di sfruttare la situazione a proprio vantaggio: si è fatto pagare dai benestanti per dispensarli dal servizio e ha reclutato al posto loro una masnada di furfanti, straccioni e inetti. Nell'imbuttarsi in soldati del genere, Henry resta attonito; non si direbbero adatti a combattere. Ma Falstaff replica prontamente: "Bah! Abbastanza buoni per essere infilzati; carne da cannone, carne da cannone. In una fossa ci staranno bene come quelli migliori⁴⁷". Il secondo episodio è situato poco più avanti, nell'atto V, scena 4. Pur di non dover combattere contro il valente Percy, Falstaff si è spacciato per morto. Si tratta evidentemente di una vigliaccheria; leggiamo però in che modo egli giustifica la propria scelta: "Morire è fingere, perché significa far finta di essere un uomo senza la vita di un uomo; ma fingere di morire quando così si riesce a sopravvivere, non è fingere, ma l'immagine vera e perfetta della vita" (p. 197, vv. 3081-3086). Un po' come Lisistrata, pure Falstaff ricorre alle armi della dialettica per smontare l'ideologia bellica e rimarcare come essa sopprima ogni pulsione vitale. Tuttavia, mentre Lisistrata mira a colpire le guerre tra Greci e fa leva su uno degli strumenti tipici della logica tradizionale (la *reductio ad absurdum*), Falstaff si serve di una logica sofisticata – sia pure ingegnosa e brillante – per criticare la guerra in generale. C'è di più: se Lisistrata ambisce a realizzare il bene comune ed evoca perciò la necessità di rinunce provvisorie, Falstaff non vuole privarsi di niente e pensa soltanto al proprio beneficio in termini di benessere e profitto. In base a ciò, si capisce che Falstaff è un personaggio non solo e non tanto ridicolo, ma anche e soprattutto felice, liberatorio. Nella struttura del dramma shakespeariano egli funziona da antidoto al codice cavalleresco e alla retorica dell'eroismo e dell'onore. Incarnazione di un'incontenibile gioia di vivere, della ricerca di una gratificazione istantanea, Falstaff è del tutto impermeabile ai valori militari; li ritiene vuoti. Lo testimonia uno tra i suoi monologhi più celebri, dall'atto V, scena 1, pronunciato non per caso sul campo di battaglia.

⁴⁶ Guido Paduano, *Il teatro antico. Guida alle opere*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. 189.

⁴⁷ William Shakespeare, *Enrico IV, parte prima*, trad. it. di Massimo Bacigalupo, Milano, Garzanti, 2010, p. 153, vv. 2434-2435; ed. or. *The First Part of King Henry the Fourth*, ed. by Matthias Adam Shaaber, in *The Complete Works*, New York, Viking, 1969.

Limitiamoci a ricordarne uno stralcio: “Cos’è l’onore? Una parola. Cos’è questa parola onore? Aria” (p. 175, vv. 2759-2761).

4. È noto che c’è un prima e un dopo Shakespeare. Egli ha del resto fissato molte tendenze che saranno proprie della letteratura moderna, su tutte la predilezione per le ragioni del singolo rispetto a quelle della collettività. In particolare, con il suo Falstaff, ha conferito nuovo aspetto e significato alla figura del pacifista comico: ci ha posti dinanzi a un tipo umano che rifiuta e disprezza la guerra non più in nome di principi generali, ma di interessi personali. Gli autori che torneranno a cimentarsi con questa figura (poco conta se per farne un disertore o un oppositore della guerra) non potranno prescindere dalla svolta impressa da Shakespeare. Ce ne possiamo convincere prendendo, per esempio, le *Vicende del bravo soldato Švejk* di Hašek (1921-1923). Il protagonista dell’opera, Švejk, è attraversato da un’irriducibile stupidità. È tuttavia difficile stabilire se questa stupidità sia vera o simulata. Ripellino lo ha scritto con chiarezza: “Hašek procura [...] che il lettore non si distolga sino alla fine dal dubbio se il personaggio sia veramente un idiota marchiano o piuttosto uno scaltro di sette cotte⁴⁸”. In altre parole, quello di Švejk è un personaggio complesso, che si presta a due letture antitetiche eppure conciliabili. Può essere letto anzitutto in chiave ingenua: come un perfetto cretino, innocente e pasticcione, che inceppa *malgré lui* l’ingranaggio bellico del colosso austro-ungarico. Si vede bene che in quest’ottica Švejk sembra avere ben poco a che spartire con Falstaff. È però possibile interpretare Švejk anche in chiave maliziosa: come un manovratore, abile e furbo, che mette in atto una serie di espedienti per sottrarsi alla guerra, soddisfare pienamente i propri bisogni materiali e portare a casa la pelle. Sotto questo profilo, si deve dire che egli è un erede di Falstaff; un erede se possibile ancor più pragmatico del maestro, visto che non sente il bisogno di giustificare le proprie azioni. A conferma della duplice natura del personaggio, consideriamo almeno una scena significativa del romanzo, tratta dalla parte II, capitolo 1. Siamo nella stazione di Tábor. Švejk è stato trascinato giù dal diretto Praga-České Budějovice per averne combinata una delle sue: tirare il freno di emergenza e fermare così la corsa verso il fronte. Egli è privo di soldi e documenti, ma ha incontrato un signore che si è offerto di pagargli la multa e dargli il denaro necessario per acquistare un altro biglietto. Rimasto solo con la banconota in mano, Švejk si lascia vincere dalla tentazione: spende tutti i soldi in birre e lascia sfilare uno ad uno tutti i treni per České Budějovice. È a questo punto che passa la ronda, e che nel trovare Švejk senza documenti decide di scortarlo al comando militare. Qui il sottotenente interroga il soldato su cosa stesse facendo in stazione. Ed ecco la risposta di Švejk: “faccio rispettosamente notare che mentre me ne stavo ad aspettare il [...] treno, mi è capitata la disgrazia di rimanermene seduto a un tavolo a bermi una birra dopo

⁴⁸ Angelo Maria Ripellino, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 2014, p. 297.

l'altra⁴⁹". La *pointe* comica cade su un termine, "disgrazia". Si ride perché nessuno sarebbe così stupido da dire in buona fede – pretendendo di essere creduto! – che starsene comodi a sbevazzare è una sfortuna, dando a intendere che andare al fronte è invece una fortuna. Come detto, resta indecidibile se la stupidità di Švejk è il prodotto di un calcolo oppure no; quel che è certo è che ci appare così smaccata da rovesciarsi nel suo contrario, nella spudoratezza. In questa prospettiva, il riso è libero di trapassare in simpatia, se non in invidia: tutti vorrebbero poter anteporre i piaceri del corpo a un dovere funesto come la guerra, per di più senza ricevere alcuna sanzione.

5. Mi piace chiudere questa rassegna con *Guerra* di Campanile. Parliamo di una brevissima commedia di un solo atto che verrà pubblicata – in forma leggermente diversa rispetto a quella che qui consideriamo – nel romanzo *Amiamoci in fretta* (1933). La scena è ambientata di notte, in una camera da letto. Vi sono due personaggi: una Voce e un Uomo che dormiva. La Voce ci informa che siamo in tempo di guerra e sta incominciando un bombardamento aereo: suona la sirena d'allarme, ronzano i velivoli, scoppiano le bombe e tuonano i cannoni. L'Uomo che dormiva beatamente si sveglia di soprassalto e tende l'orecchio; quindi si alza, prende un megafono, va alla finestra e sbraita: "Ma la finite di rompere i c...? Questa è ora di dormire⁵⁰". A questo punto, ci dice la Voce, cala il silenzio. Gli aerei nemici sospendono l'attacco e la difesa tace; tutti scompaiono alla chetichella, mortificati: la guerra è finita. Per via della sua volontà e capacità di fermare il conflitto mediante l'uso del corpo, l'Uomo che dormiva può forse indurci a ripensare a Lisistrata. Tra i due personaggi vi sono però delle sostanziali differenze. Consideriamo almeno le più evidenti. In primo luogo, se le azioni di Lisistrata sono frutto di un calcolo razionale, quelle dell'Uomo che dormiva sono invece suggerite dall'istinto. In secondo luogo, Lisistrata riesce a far cessare la guerra solo dopo aver persuaso la comunità femminile a seguirla, mentre l'Uomo che dormiva ottiene lo stesso risultato individualmente, al più aiutandosi con un mezzo tecnico. Somiglianze e opposizioni a parte, è chiaro che quello plasmato da Campanile è un personaggio ambiguo. In prima battuta appare comico, poiché il suo egocentrismo lo porta a prendere alla leggera una situazione seria e preoccupante. Tuttavia è difficile negare che il protagonista di *Guerra* si conquisti pure una certa dose di simpatia: nonostante l'atteggiamento inadeguato alla circostanza, e anzi proprio in virtù di questo, egli ci permette di intravedere quanto la guerra sia inopportuna e fastidiosa, quanto essa ci distolga dal gustare i piccoli piaceri dell'esistenza. Una volta Freud ha scritto che il sonno ha come obiettivo principale quello di difendersi dagli

⁴⁹ Jaroslav Hašek, *Le vicende del bravo soldato Švejk durante la guerra mondiale*, trad. it. di Giuseppe Dierna, Torino, Einaudi, 2010, p. 316; ed. or. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, 2 sv., Praha, Odeon, 1968.

⁵⁰ Achille Campanile, *Guerra*, in *L'inventore del cavallo e altre quindici commedie*, Rizzoli, Milano, 2017, p. 504.

elementi di disturbo provenienti dal mondo esterno⁵¹. Il grido che l'Uomo che dormiva lancia contro il trambusto bellico, a maggior ragione in quanto dilatato e amplificato dal megafono, mi sembra confermare la validità di questa tesi.

Edoardo Camassa

⁵¹ Cfr Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, trad. it. di Elvio Fachinelli e Herma Trettl Fachinelli, in *Opere*, vol. 3, Torino, Boringhieri, 1967, p. 218; ed. or. *Die Traumdeutung*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 2/3, Frankfurt am Main, Fischer, S. 1-642, 1968.

Fuir dans le temps : un cas idéal de désertion

Désserter, ce n'est pas seulement abandonner un lieu, c'est aussi rompre un serment d'allégeance, de loyauté le plus souvent envers un État. Le pouvoir a prévu la sentence et deux solutions s'offrent au déserteur pour y échapper : fuir ou se cacher. Se cacher dans un abri, un souterrain ou un coin de nature n'est pas la solution la plus sûre, car vient un moment où il faut de toute façon en sortir. La fugue, quant à elle, dépend de facteurs géopolitiques, sociologiques (complicités), environnementaux très variables. Dans ces conditions, le déserteur s'enthousiasmera certainement si on lui offre la possibilité de quitter non pas la place (puisque en un sens, il aura le sentiment de *ne l'avoir jamais vraiment* quittée), mais son époque. Car le problème du déserteur, c'est bien d'être hic *et nunc*, ici *et maintenant*. S'il pouvait fuir dans le temps, il parerait d'un coup à toutes les difficultés des autres solutions. Le déserteur gagnerait sur tous les plans. Cette fuite serait réversible (le voyageur pouvant à tout moment annuler son geste, en revenant à son point de départ), absolue (personne ne pourrait déterminer le moment où il s'arrêterait dans le futur), prédictive (il pourrait connaître le bon moment où s'arrêter), prophylactique (il échapperait à son poursuivant). Il n'y aurait, pour lui, qu'un choix à faire : passé ou futur. Dans cette optique, le voyage dans le temps est certainement un *cas idéal* de désertion. Si l'on met de côté certaines difficultés théoriques, l'idée n'est peut-être pas aussi saugrenue qu'Einstein l'imaginait, au vu des avancées de la science actuelle⁵². Se pose tout de même la question des conditions du voyage. Faut-il une machine ? Peut-on voyager par la pensée ? Les effets aussi doivent être pris en compte, car ils demeurent inconnus. Devient-on fou⁵³ ? Meurt-on⁵⁴ ? Devient-on impuissant⁵⁵ ? Reste-t-on coincé dans une boucle⁵⁶ ? Qu'est-ce que la littérature et le cinéma peuvent nous apprendre sur cette idée d'une désertion dans le temps ?

À l'origine, l'articulation entre le voyage temporel et la désertion est ténue. Il s'agit avant tout de fuir une

⁵² Téléportation quantique ; voir Peter Galison, *L'empire du temps, les horloges d'Einstein et les cartes de Poincaré*, Paris, Folio Essais, 2006 ; éd. or. *Einstein's clocks, Poincaré's maps*, New York, W. Norton & Company, 2003.

⁵³ *La Jetée* (Chris Marker, 1962).

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Idaho Transfer* (Peter Fonda, 1973).

⁵⁶ Adolf Bioy Casares, *La invención de Morel*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1940.

situation à un moment donné, par ennui ou pour assouvir sa curiosité. C'est le cas de *L'Anachronopète*⁵⁷, publié en 1884 par E. Gaspar, qui brosse un tableau amusant – mais vite lassant – de l'histoire, voire de l'époque édénique. En 1888, H.-G. Wells développe une première ébauche de ce qui deviendra *La Machine à explorer le temps*⁵⁸ (1895). Si Gaspar choisit le passé, Wells lui préfère le futur – occasion de réfléchir à l'évolution biologique et psychologique de l'homme.

C'est G. Pal qui, le premier, connecte plus sérieusement le voyage temporel à la désertion, en adaptant librement le récit de Wells⁵⁹. Le protagoniste, appartenant à l'élite anglaise, n'a qu'une préoccupation : l'homme échappera-t-il dans le futur à l'esprit de conquête qui lui fait entreprendre des guerres⁶⁰? Ses amis l'invitent à se servir de son génie inventif pour fabriquer des montres de précision aptes à permettre un règlement plus rapide des conflits plutôt qu'une machine à voyager dans le temps. Le voyageur se refuse à participer à la guerre et prend la fuite. À chacun de ses arrêts, le voyageur découvre que la guerre est plus proche de lui et plus destructrice : la Grande Guerre, la Seconde Guerre mondiale, la Troisième Guerre. La désertion temporelle sauve la vie du voyageur, quand une bombe vient exploser à l'endroit même où il se trouvait. La bifurcation de l'humanité, dans le futur, entre Morlocks et Éloïs, est elle-même expliquée par la guerre. Au fil des ans, les souterrains du métro sont devenus des refuges pour la partie de l'humanité qui a évolué "sous terre" et qui, pour survivre, s'est tournée vers le cannibalisme. Quand les anciennes sirènes d'alerte (aux bombardements) retentissent, les Éloïs, tels des zombies, vont dans les profondeurs de la Terre vers une mort inéluctable. Dans les années 1970, Pal écrira *Time Machine II*⁶¹, évoquant les effets de la guerre sur l'environnement et mettant en avant le gigantisme de la nature comme nouveau fléau de l'humanité.

Désserter dans le temps, c'est aussi la possibilité de *vivre le changement*. Pour cela, une nouvelle génération d'écrivains de SF, dès les années 1960, rompt avec l'idée d'une linéarité du temps, lequel est repensé selon deux nouvelles approches : la "superposition" et la variation perpétuelle.

⁵⁷ Enrique Gaspar, *EL Anacronopete*, Barcelone, Minotauro, 2005.

⁵⁸ Herbert George Wells, *La Machine à explorer le temps*, trad. fr. de D. Davray, Paris, Mercure de France, 1959 ; éd. or. *Time machine*, Londres, W. Heinemann, 1895. Voir Joseph Altairac, *H. G. Wells, Parcours d'une œuvre*, Paris, encrage, 1998, pp. 27-28. Voir aussi le film *Time Machine / La Machine à explorer le temps* (Simon Wells, 2002).

⁵⁹ *Time Machine / La Machine à explorer le temps* (George Pal, 1960).

⁶⁰ La guerre, au début du film, se fait entre les puissances par colonies interposées. Historiquement, la guerre coloniale est la « matrice de l'évolution de la guerre, d'abord dans le centre européen, puis mondialement » (Thomas Hippler, *Le Gouvernement du ciel, histoire globale des bombardements aériens*, Paris, Les prairies Ordinaires, 2014, p. 202).

⁶¹ George Pal, Joe Morhaïm, *Time Machine II*, New York, Dell publishing Co., Inc, 1981.

En 1968, Robert Silverberg envisage, dans *Les Déportés du Cambrien*⁶², que le voyage temporel est un levier politique : le gouvernement exile les prisonniers à l'époque du Cambrien, en empêchant tout contact avec le sexe féminin. Mais les choses déraillent et *cette* réalité disparaîtra au profit d'une autre où les prisonniers politiques seront les nouveaux maîtres. Stephen Baxter va plus loin. Dans *Les Vaisseaux du temps*⁶³, il envisage une suite au récit de Wells. À chaque voyage du héros entre le présent et le futur, le monde change, si bien qu'il n'est plus jamais le même. Le voyageur fait l'expérience de la perte irrémédiable de son monde *initial* ainsi que de tous les mondes qu'il quitte. Il est condamné à fuir jusqu'à la fin des temps et devient *apatride*. Le temps est ici le personnage central du livre. La désertion est ici "absolue", elle incarne la condition du voyageur qui subit le temps. Lorsque les sentiers bifurquent, le temps devient un labyrinthe.

L'arrachement à son époque peut aussi venir d'une force qui le dépasse. Dans *2001, l'Odyssée de l'Espace*⁶⁴, le monolithe est un incubateur temporel, un outil de transformation qui affecte le vivant pour le faire évoluer. Ainsi passe-t-on des hommes-singes aux hommes du futur. L'un d'eux, l'astronaute Bowman, est envoyé avec son équipe étudier près de Jupiter l'apparition d'un monolithe noir – un *cristal géant*⁶⁵ (*mica*). Au contact de cette forme étrange, l'ordinateur de bord (Hal) devient fou, et se met à tuer l'équipage qui décide de rebrousser chemin. Bowman n'a d'autre choix que de débrancher Hal, mais sans espoir de retour, il doit fuir vers ce monolithe qui se révèle être une « porte des étoiles » qui le transforme en surhomme (*Zarathoustra*), un être composé de poussière d'étoiles et doué de consciences multiples. Temps et soi se diffractent dans cette "chambre des temps" : différents états de Bowman (jeune, fœtus, vieillard) coexistent avec différentes époques⁶⁶ (baroque, classique, moderne, futuriste). Dès lors, la désertion, plus qu'un arrachement à une époque, sera une métamorphose de soi, un bond de l'évolution.

« *Ich bin also der einzige, der hie und da desertiert*⁶⁷ [...] ». Pour désertir son époque, il n'est pas nécessaire d'avoir une machine. L'important, c'est d'*échapper* à son emprise. Dès lors, la meilleure désertion n'est-elle

⁶² Robert Silverberg, *Les Déportés du cambrien*, Paris, Laffont, 1978 ; éd. or. *Hawksbill Station*, New York, Doubleday, 1968. Du même auteur, voir aussi *Les Déserteurs temporels*, Paris, Le Béal, 2004 ; éd. or. *Up the line*, New York, Ballantine Books, 1969.

⁶³ Stephen Baxter, *The Time Ships*, London, HarperCollins, 1995.

⁶⁴ *2001 : a Space Odyssey* / *2001, l'Odyssée de l'espace* (Stanley Kubrick, 1968).

⁶⁵ Dans *Arrival* (2016), Denis Villeneuve reprend l'idée des cristaux de temps, mais des vaisseaux en forme de galet remplacent les monolithes. Les heptapodes, loin d'être des extraterrestres, sont les hommes du futur venus pour donner des "outils" à l'humanité, à savoir : la vraie compréhension du temps.

⁶⁶ On retrouve cette idée dans *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014), mais le « Tesseract » est une chambre des temps conçue par des hommes.

⁶⁷ Franz Kafka, *Fragmente aus Hefien und losen Blättern*, Hambourg, Tredition Classics, 2011.

pas mentale ou psychique ?

Dans *La Jetée*, un homme est capable de faire des sauts hors de son époque, quand il est soumis à un dispositif médical mis en place par d'étranges personnes (parlant allemand) qui le maintiennent prisonnier. Il a été choisi, car il ne meurt pas et ne devient pas fou, lorsqu'il est transporté dans le temps. Il n'a pas de capacités extraordinaires, il semble connecté avec le temps. Le secret est dans cette image qui le hante et dans laquelle il voit une femme et un enfant (lui-même) qui assistent à la mort d'un homme sur le quai de l'aéroport d'Orly. Lors d'une de ses escapades, il rencontre des hommes du futur capables de manipuler le temps ; ils lui offrent la possibilité de "désert" son époque, c'est-à-dire d'échapper à ses geôliers, mais il refuse. Il a un autre but : comprendre le sens de l'image qui l'obsède. Par un paradoxe qui n'appartient qu'au temps, il comprend qu'il a le privilège de *voir* sa propre mort.

Dans son adaptation du roman de Matheson, *Le Jeune homme, la mort et le temps*, le réalisateur Jeannot Szwarc⁶⁸ recourt à l'hypnose pour justifier le voyage dans le temps. L'argument du film est le suivant : un jeune écrivain en mal d'inspiration vient passer quelques jours en villégiature dans un grand hôtel pour fuir son travail, ses obligations, et tombe amoureux du portrait d'une jeune femme morte. Après quelques recherches, il retrouve les proches de la jeune femme et tombe sur un livre dans lequel est expliqué comment se téléporter en esprit dans une autre époque. Le héros outrepassé les limites du temps pour vivre le grand amour. Cette désertion du jeune homme est radicale, car on le retrouvera mort, quelques jours plus tard, le corps amaigri et vidé de son énergie. La désertion hors de son époque implique de devenir un spectre soi-même.

Dans *Abattoir 5* réalisé par George Roy Hill⁶⁹, à partir d'un roman de Vonnegut, le personnage (Pilgrim) est dans l'incapacité de se fixer dans le temps chronologique : il glisse sans cesse d'une époque à une autre et est tour à tour bon père de famille, déserteur qui survit aux bombardements de Dresde ou amoureux transi reclus dans un dôme géodésique avec une ancienne star du X, sur une planète lointaine, sous le regard intéressé et curieux d'extraterrestres. Au-delà de l'humour, ce film pointe la guerre comme expérience qui enraye la machine de la vie. Le voyage est celui d'un esprit éclaté entre divers moments de vie réels ou imaginaires, prisonnier de la « quatrième dimension ». La fugue dans le temps est elle-même matérialisée par le choix de la musique de Bach, remarquablement interprété par Glenn Gould⁷⁰. Si le héros revit sans arrêt les "sifflements" de Dresde et les "exécutions" de guerre, c'est peut-être par culpabilité : il a

⁶⁸ *Somewhere in Time / Quelque part dans le temps* (Jeannot Szwarc, 1980).

⁶⁹ *Slaughterhouse-Five / Abattoir 5* (George Roy Hill, 1972).

⁷⁰ Glenn Gould, *Contrepoint à la ligne et autres récits*, traduction d'articles par Bruno Monsaingeon, Paris, Robert Laffont, 2019 ; éd. or. *Contrepoint à la ligne*, Paris, Fayard, 1985, pp. 579-584.

survécu aux bombardements *anglais*⁷¹. Pourtant, certaines séquences du film contrastent avec toutes les autres : Pilgrim apparaît comme un écrivain menant une vie tranquille, bourgeoise, aux antipodes des “vies parallèles” fruits de son imagination. L’écriture serait en définitive plutôt le lieu de la désertion de la “vie domestique”.

L’hypothèse de la désertion temporelle n’appartient pas seulement à l’univers de la SF, mais aussi au genre de l’anticipation. Au milieu des années 1970, George Pal avait pour projet d’adapter *Logan’s Run*, le roman de W. F. Logan et G. J. Johnson. Écarté par la M.G.M. à la dernière minute, son travail avec Michael Anderson portera néanmoins ses fruits⁷². Dans ce film, l’humanité a perdu le contact avec l’environnement naturel, dont elle ignore même l’existence, et vit désormais dans une cité des dômes⁷³. Les machines, reliées à un ordinateur qui les pilotent (*gubernator*), assignent les citoyens à un lieu (le dôme) et régulent leur durée de vie grâce à des processeurs (cristaux) placés dans leurs mains ainsi que toutes les structures d’existence du dôme (énergie, nourriture, sécurité). À l’âge de 30 ans, ils sont conduits au « carrousel », où ils sont exécutés. Les récalcitrants sont poursuivis par des limiers, garants du bon maintien de l’ordre, et sont « terminés⁷⁴ ». Lors d’une fuite, un citoyen est tué, l’examen du contenu de ses poches actualise un programme ancien de l’ordinateur qui décide alors de réduire la durée de vie du limier chargé de son exécution, Logan 5, pour l’obliger à retrouver le Sanctuaire, lieu de refuge de plus de trois cents fuyards. Devenu déserteur malgré lui, Logan 5 est poursuivi par son meilleur ami. Il découvrira vite que le Sanctuaire est une vue de l’esprit, que les fuyards ont été tués par une ancienne « machine » du dôme. Les péripéties de sa fuite le conduiront à sortir du dôme, là où le cristal n’opère plus.

La désertion est une étape initiatique pour Logan 5, une prise de conscience que le monde peut être *autre*⁷⁵, sans dôme, qu’il est possible de vivre sans cristal et plus longtemps. Le symbole de ce renouveau est la rencontre du vieillard dans le Capitole, l’ancien lieu décisionnaire de la démocratie états-unienne. Le voyage dans l’espace est d’une certaine façon un voyage dans le passé. Les dômes, à la fin du film,

⁷¹ Voir Winfried Georg Sebald, *De la destruction comme élément de l’histoire naturelle*, Paris, Babel, 2014 ; éd. or. *Lufkrieg und Literatur*, Munich/Vienne, Carl Hanser Verlag, 2001, pp. 27-28.

⁷² *Logan’s Run / L’âge de cristal* (Michael Anderson, 1976).

⁷³ Ce sont les dômes géodésiques de Buckminster Fuller.

⁷⁴ Les limiers-robots de James Cameron seront appelés des *Terminator* ; voir *The Terminator* (James Cameron, 1984).

⁷⁵ Les anthropologues anarchistes font le même constat aujourd’hui. Voir David Graeber, David Wengrow, *Au commencement était...*, trad. fr. d’Elise Roy, Paris, Les Liens qui libèrent, 2021 ; éd. or. *The Dawn of everything : A New History of Humanity*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2021.

imploient⁷⁶ (générique de fin). Logan 5 délivre les citoyens de l'emprise du cristal, pour qu'ensemble ils composent de nouveaux modes de vie, se réapproprient le temps naturel. Le vieil homme qui l'a suivi en est le symbole, comme Moïse aux portes de Canaan.

Au cours de l'évolution humaine, le dôme, c'était à la fois la maison (*domus*) qui protège, et le toit (*doma*), le rempart placé au-dessus de soi, qui masque le ciel. Mais aujourd'hui il est une membrane polarisée et sélective, une *amputecture* : le dôme protège mais ampute à son résident tout horizon, en le confinant spatialement et en le privant de repères. Il édifie des murs (réels ou virtuels), renforce les discriminations, instaure un contrôle logarithmique (profilage). Les villes deviennent des « *cities of quartz*⁷⁷ », c'est-à-dire des « forteresses », avec leur « environnement autonome », leurs abris atomiques⁷⁸, où les *nimbies* se protègent de la plèbe pour conserver leurs intérêts. Avec la pandémie (covid-19), chacun est sommé d'entrer dans une « bulle ».

Dès lors, toute bonne désertion consiste à trouver de nouvelles coordonnées d'espace et de temps pour faire implorer le dôme. Plus qu'un refus à l'ordre militaire, la défection est l'abandon de conduites inhumaines et destructrices au profit de nouvelles formes d'engagement⁷⁹, la construction de T.A.Z.⁸⁰, lieux anachroniques, disjonctifs, hétérotopiques, et la constitution d'un peuple.

Joachim Daniel Dupuis

⁷⁶ Autre hypothèse : la destruction du dôme aurait été programmée (apoptose). Voir Joaquim Daniel Dupuis, Abdel Aouacheria, *L'Âge de cristal, La biopolitique vue par le cinéma*, Paris, L'Harmattan, collection « ouverture philosophique », 2018, pp 209-216.

⁷⁷ Mike Davis, *City of Quartz : Los Angeles, capitale du futur*, trad. fr. de Michel Darteville et Marc Saint-Upéry, Paris, La Découverte Poche, 2006 ; éd. or. *City of Quartz, Excavating the Future in Los Angeles*, Los Angeles, Verso, 1990, p. 137-202.

⁷⁸ Voir Alessandra Ponte, *Desert testing*, Paris, B2, 2017 ; Jay Swayze, *Le Meilleur des (deux) mondes*, Paris, B2, 2012.

⁷⁹ Voir Pierandrea Amato, Luca Salza, *La fin du monde : pandémie, politique, désertion*, trad. fr. de Melinda Palombi, Paris, L'Harmattan, 2021 ; éd. or. *La fine del mondo. Visioni politiche e diserzione popolare*, Roma, Il glifo, 2021, pp. 46-47 ; David Graeber, *Pour une anthropologie anarchiste*, Paris, Lux, 2018 ; éd. or. *Fragments of an Anarchist Anthropology*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2004, pp 119-122.

⁸⁰ Hakim Bey, *T.A.Z, Zone autonome temporaire*, Paris, Éditions de l'Éclat, 1997.

Disertare il cinema, disertare la guerra *Su Pierrot le fou* di Jean-Luc Godard

La vera vita è altrove

Una sera, Ferdinand Griffon, ex professore di spagnolo che ha poi perso un posto di lavoro presso un'emittente televisiva, accompagna di malavoglia la moglie, una ricca italiana, a una festa organizzata dai coniugi Espresso, i genitori di lei. Durante la serata, Ferdinand incontra il regista americano Samuel Fuller. Diventando vero e proprio intercessore di Godard, Ferdinand pone al regista una domanda che sembra perseguitarlo da tempo: che cos'è il cinema? Per Fuller, i film sono una battaglia: amore, odio, azione, violenza, morte. In una parola – conclude Fuller – emozione. Ferdinand decide in seguito di abbandonare la festa, dopo aver lanciato fette di torta in faccia alla moglie e agli altri partecipanti; rincontra Marianne Renoir, una vecchia conoscenza, e decide di fuggire con lei, abbandonando la vita borghese a cui era costretto; decide di inseguire il sole, di dedicarsi alla scrittura, per trovare un altro modo di parlare, di scrivere, di pensare: un altro modo di vivere.

È il 1965 quando Jean-Luc Godard realizza rapidamente *Pierrot le fou*, più volte, e giustamente, ricordato come il film godardiano che, ancor prima e ancor più de *La Chinoise* (1967), anticipa il Maggio '68, per la capacità estetica di rompere con i tradizionali dettami cinematografici; per la totale e impossibile libertà ricercata dal protagonista Ferdinand/Pierrot, quasi discendente del primo antieroe godardiano, Michel Poiccard di *À bout de souffle* (1960). Ferdinand/Pierrot ricorda anche un altro dissidente degli anni Sessanta godardiani: Bruno Forestier di *Le Petit soldat* (1960) – come è stato ricordato, infatti, *Pierrot le fou*, per diversi motivi, “riassume e conclude effettivamente tutta la filmografia godardiana precedente”⁸¹. Similmente a Bruno Forestier che, all'inizio del film, annuncia che per lui è passato il tempo dell'azione,

⁸¹ Farassino, A., 2007, *Jean-Luc Godard*, Milano, Il Castoro, p. 69.

perché è arrivato il tempo della riflessione, Ferdinand scappa dalla sua vita borghese inseguendo il sole, per riflettere sull'esistenza attraverso la scrittura. E, ancora, similmente a Bruno, anche Ferdinand viene torturato.

Si potrebbe stilare un elenco delle affinità tra *Pierrot le fou* e *Le petit soldat* (e *À bout de souffle*), a partire dagli antieroi protagonisti, disertori della modernità, personaggi imprevedibili che, così come le donne che amano, sono in continua contraddizione con se stessi. Per Bruno Forestier e *Le petit soldat*, Godard è accusato di “ambiguità ideologica o di incapacità di prendere posizione”⁸²; a causa di Ferdinand, invece, il regista è accusato di “anarchismo intellettuale e morale”⁸³. Entrambi i personaggi vogliono fuggire, abbandonare qualsiasi tipo di azione, nonostante si trovino sempre invischiati in sparatorie, torture, violenza; e nelle loro orecchie risuonano sempre notizie sulla guerra in Algeria o in Vietnam – in *Pierrot le fou*, Godard porta Ferdinand persino al cinema, dove assiste a un reportage sulla guerra del Vietnam, a cui sembra non interessarsi, preferendo leggere un volume della *Storia dell'arte* di Élie Faure. Sono le figure che forse incarnano meglio la volontà godardiana espressa nella cartella stampa de *La Chinoise*, nell'agosto 1967:

Cinquant'anni dopo la Rivoluzione d'Ottobre, il cinema americano regna sul cinema mondiale. Non c'è molto da aggiungere a questo stato di fatto. Tranne che, al nostro modesto livello, dobbiamo creare anche noi due o tre Vietnam all'interno dell'immenso impero Hollywood-Cinecittà-Monsfilm-Pinewood-eccetera, tanto dal punto di vista economico quanto da quello estetico [...]»⁸⁴.

In che senso quelle figure, con la loro costitutiva ambiguità, sono chiamate a disertare l'industria cinematografica? Innanzitutto, il cinema di Godard è un cinema della diserzione nella misura in cui è cinema che diserta il cinema. È in particolare con *Pierrot le fou* che Godard, anticipando esteticamente il '68, mette in scena un cinema della diserzione.

Creare un cinema della diserzione, per Godard, sembra significare innanzitutto destrutturare il cinema in quanto “operazione di comando”: “Paragonare un film a un'operazione di comando è, da tutti i punti di vista, finanziari, economici e artistici, la migliore immagine, il simbolo migliore di quel che è un film nel suo insieme”⁸⁵. In quella destrutturazione, è in questione un altro modo di fare cinema; un tentativo di inventare

⁸² *Ivi*, p. 40.

⁸³ Godard, J.-L., 1981, *Il cinema è il cinema*, traduzione di Adriano Aprà e Paolo Mereghetti, Milano, Garzanti, p. 237; ed. or. 1968, *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, sous la direction de Jean Narboni, Paris, Édition Pierre Belfond,

⁸⁴ Godard, J.-L., 1981, *Il cinema è il cinema*, cit., p. 112.

⁸⁵ *Ivi*, p. 245.

una nuova esperienza di vita, un altro modo di filmare la vita, che non sia più sfruttamento della vita stessa nelle sue molteplici forme. L'obiettivo principale di Godard, quando realizza *Pierrot le fou*, è fare un film sulla vita *toute seule*⁸⁶, ma a partire, occorre forse ripeterlo, dalla destrutturazione della tradizionale logica del film:

Difficile, come si vede, parlare di cinema, l'arte è facile ma impossibile la critica di questo soggetto che non è tale, il cui rovescio non è il diritto, che s'avvicina mentre s'allontana, sempre fisicamente, non dimentichiamolo. Insomma, conoscere il cinema sembra arduo come l'Est di Claudel, cito: nessuna strada è il cammino che devo seguire. Né ritorno m'accoglie né partenza mi lascia andare. Questo domani non è del giorno che fu ieri. Quest'ultima frase detta in termini cinematografici: due inquadrature che si seguono non per questo si inseguono. E lo stesso vale per due inquadrature che non si seguono. In questo senso, si può dire che *Pierrot* non è veramente un film. È piuttosto un tentativo di cinema. E il cinema, facendo rigettare tutto alla realtà, ci ricorda che bisogna tentare di vivere⁸⁷.

È, però, la presenza di Samuel Fuller all'inizio del film, nella scena da cui abbiamo preso le mosse, a rivelare forse che la creazione di un cinema che diserta il cinema, nell'ottica di Godard, è innanzitutto un rifiuto estetico (non meno che politico) della guerra. È a Fuller che Godard chiede che cos'è il cinema, ed è il regista americano che risponde a quella domanda affermando che il cinema è un campo di battaglia, ossia: emozione.

Le parole di Fuller e la sua stessa presenza nel film sono, ancora una volta, come Bruno Forestier e come le vicende di Ferdinand, ambigui. Affermando che il cinema è un campo di battaglia, dove regnano l'azione, la violenza e la morte, Fuller sembra posizionato da Godard dalla parte di quegli americani – “ci sono americani e americani”, secondo il regista franco-svizzero⁸⁸ – che sottostanno alle norme, alle categorie dell'industria, e non dalla parte dei poeti che hanno creato Hollywood, “quasi banditi, che si sono impossessati di Hollywood con la forza per dettare la loro legge poetica”⁸⁹. In realtà, Fuller è un regista molto amato da Godard (a Fuller e a Nicholas Ray, Godard dedica *Made in USA*, 1966) e dai *Jeunes Turcs* della Nouvelle Vague⁹⁰. È curioso che abbia dato proprio a un regista che ammira – che è anche un veterano

⁸⁶ *Ivi*, p. 236.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Godard, J.-L., 2018, *Due o tre cose che so di me. Scritti e conversazioni sul cinema*, traduzione italiana di Orazio Leogrande e Andreina Lombardi Bom, Roma, Minimumfax, p. 145; ed. or. 1950-1998 (tomi I e II), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, sous la direction de Alain Bergala, Paris, Édition Cahiers du cinéma.

⁸⁹ *Ivi*, pp. 145-146.

⁹⁰ Peary, G. (ed.), 2012, *Samuel Fuller: interviews*, edited by Gerald Peary, Jackson, University Press of Mississippi, p. VIII.

di guerra⁹¹, e il cui cinema, nel 1957, in un articolo apparso sui *Cahiers du cinéma*, Godard compara a quello di Gance, Murnau o Stroheim per le invenzioni tecniche e l'incomprensibilità della trama⁹² – la possibilità di dire che cos'è il cinema, e che gli abbia “concesso” di mettere insieme l'emozione e la guerra o, meglio, di alludere al cinema in quanto campo di battaglia che suscita delle emozioni.

L'ambigua presenza di Fuller, così come l'ambigua presenza di Ferdinand – che, nel film, si autodefinisce “un gran punto interrogativo di fronte all'orizzonte mediterraneo” –, ci invitano a domandarci: è possibile creare un'emozione al cinema che faccia a meno di un'operazione di commando, ossia dell'associazione di cinema e guerra (a livello estetico, produttivo, ecc.)? Un cinema che diserti la sua affinità alla guerra e a tutti i dettami che quella affinità comporta? Quell'affinità che non permette più di immaginare vie di fuga, e Marianne lo afferma alla fine del film: in questo mondo (in questo cinema...), come avviene a Cuba, in Israele e in Vietnam, una donna può anche uccidere – perché, potremmo aggiungere, anche la donna è soggiogata al machismo della guerra e della violenza di questo mondo. E alla fine, anche Ferdinand cede alla violenza: uccide la donna che ama e che lo tradisce. Ben consapevole di essere sceso a compromessi con quel mondo di armi e violenza, a Ferdinand non resta che scegliere la morte: decide di indossare una sorta di scudo di candelotti di dinamite, di accendere la miccia e di suicidarsi. E tuttavia, forse il gesto estremo di Ferdinand è di tentare di spegnere la miccia con la mano, un attimo prima dell'esplosione, per tornare indietro; per tentare di vivere altrimenti, al di là della violenza, al di là di un mondo in guerra; per proseguire il suo ritiro dal mondo inseguendo il sole o – come sostiene Godard in un'intervista televisiva – di accettare di seguire anche le nuvole. Per proseguire il suo tentativo di vivere altrimenti a partire dalla creazione di un nuovo linguaggio, un linguaggio poetico che possa sorgere “dalle rovine”. Quella poesia di cui, un giovedì di ozio al mare, Ferdinand capisce lo statuto: “la poesia è: chi perde vince”.

Diventare lo straniero del mondo, lo straniero al mondo, le cui ambiguità si risolvono nel momento in cui ciò che suscita emozioni, ciò che attesta un'appartenenza al mondo non ha niente a che vedere con le categorie in cui bisogna identificarsi per esistere, come sostiene *L'Étranger* di Baudelaire:

- Dimmi, chi ami di più, enigmatico uomo? Tuo padre, tua madre, tua sorella o tuo fratello?
- Io non ho né padre, né madre, né sorella, né fratello.
- I tuoi amici?
- Usi una parola il cui senso mi è restato sconosciuto fino a oggi.

⁹¹ Fuller, nella finzione godardiana, dà una definizione di cinema che non rispecchia quello che sarà il suo tentativo di creare un'emozione al cinema indipendentemente dalla messa in scena della violenza e dell'azione. In *Au-delà de la glorie* (1980), Fuller mostra come la forza drammatica di un film sulla guerra non ha niente a che vedere con l'azione, e infatti, in quel film, tenta di mostrare una totale assenza di emozioni, un “vuoto affettivo”, un pensiero che viene meno nel momento in cui si mette in scena la guerra, così come avviene a un soldato che si trova sul campo di battaglia, Cfr. Narboni J., 2017, *Samuel Fuller, un homme à fable*, Paris, Capricci, (Ebook).

⁹² Cfr. *Ivi*.

- La tua patria?
- Ignoro sotto quale latitudine sia situata.
- La bellezza?
- L’amerei volentieri, dea e immortale.
- L’oro?
- Lo odio come tu odi Dio.
- Eh! Che ami tu, dunque, straordinario straniero?
- Amo le nuvole... Le nuvole che passano... Laggiù... Laggiù... Le meravigliose nuvole!⁹³

Irene Calabrò

⁹³ Baudelaire, C., 1992, *Lo spleen di Parigi. Piccoli poemi in prosa*, traduzione di Franco Rella, Milano, Feltrinelli (Ebook); ed. or. 1989, *Le Spleen de Paris (Petits Poèmes en Prose)*, Paris, Michel Lévy frères.

Monitor Iraq 1991 - 2003

Patrizio Esposito

Di qui non si vede nessun lume. Non si intende
nessuna proposta ragionevole. Ma nel buio
apriamo gli occhi. Ricordiamo le forme
dei corpi e delle cose. Nominiamole. Questo
è di ogni inizio. Quelli che intorno a noi
pretendono vedere sono in sogno. O ciechi.

Franco Fortini, *La guerra del mio nemico*
«il manifesto», 26 agosto 1990

2003

16 polaroid

da
«L'ospite ingrato»
Conflitto / guerra / media
Semestrale del
Centro Studi Franco Fortini
anno sesto 2 / 2003

Quodlibet
www.quodlibet.it
www.ospiteingrato.unisi.it

































Sulla terra mucchi di neve, i rami nudi di
cenere s'infilano nel cielo limpido azzurro,
e lontano vanno ondeggiando uno o due
aquiloni. In me è uno stupore e una pena.

Lu Xun, gennaio 1925

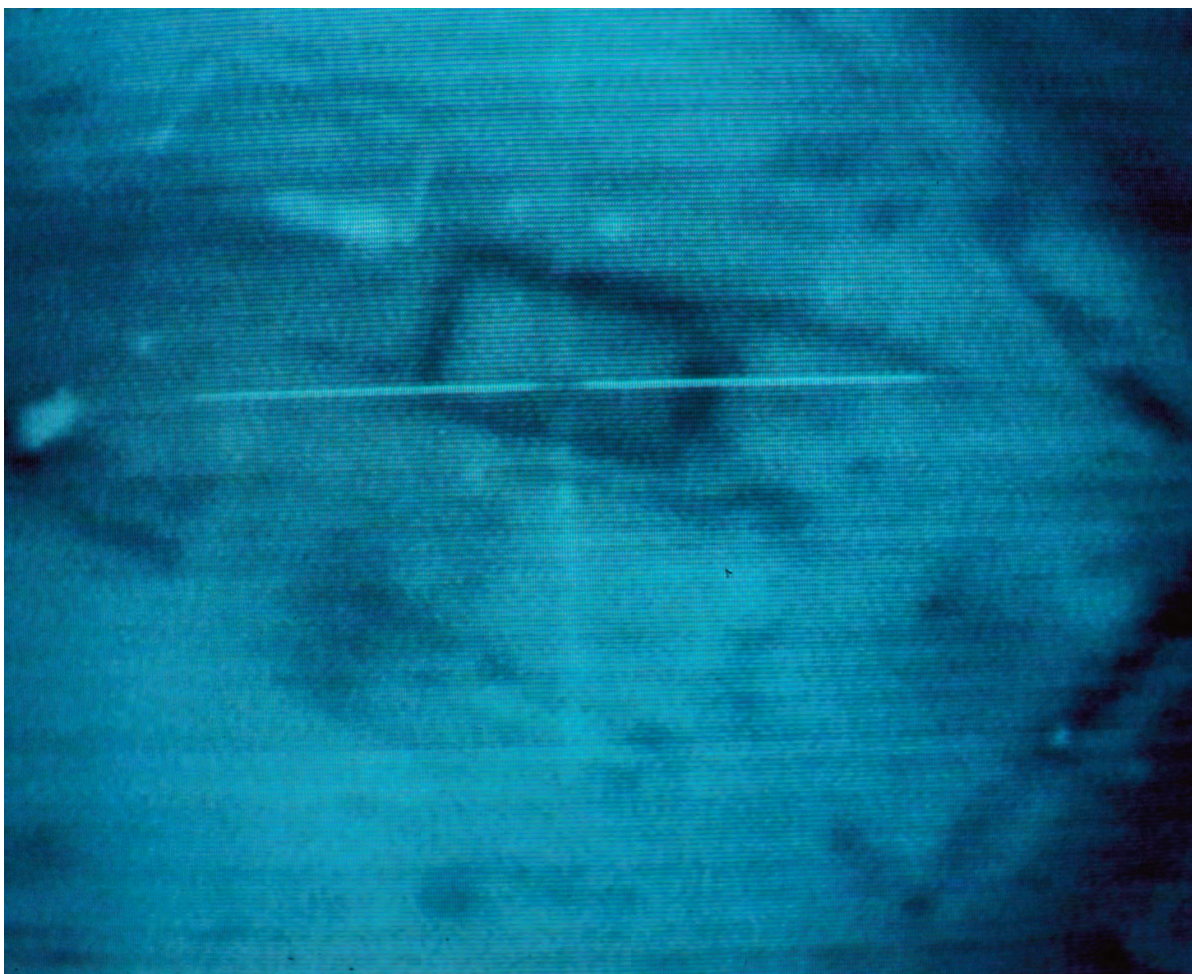
1991

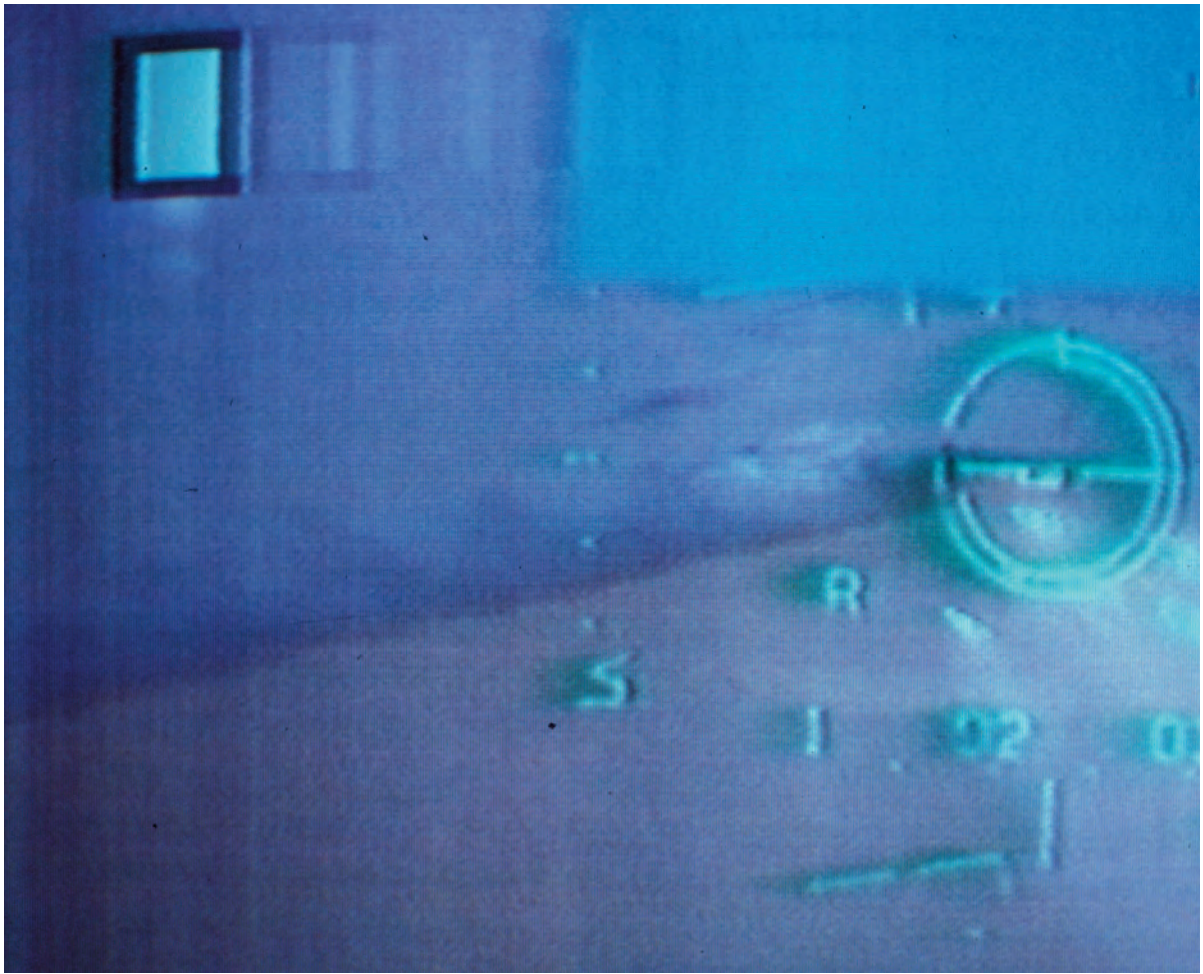
10 diapositive

da
«Quaderno Monitor Iraq»

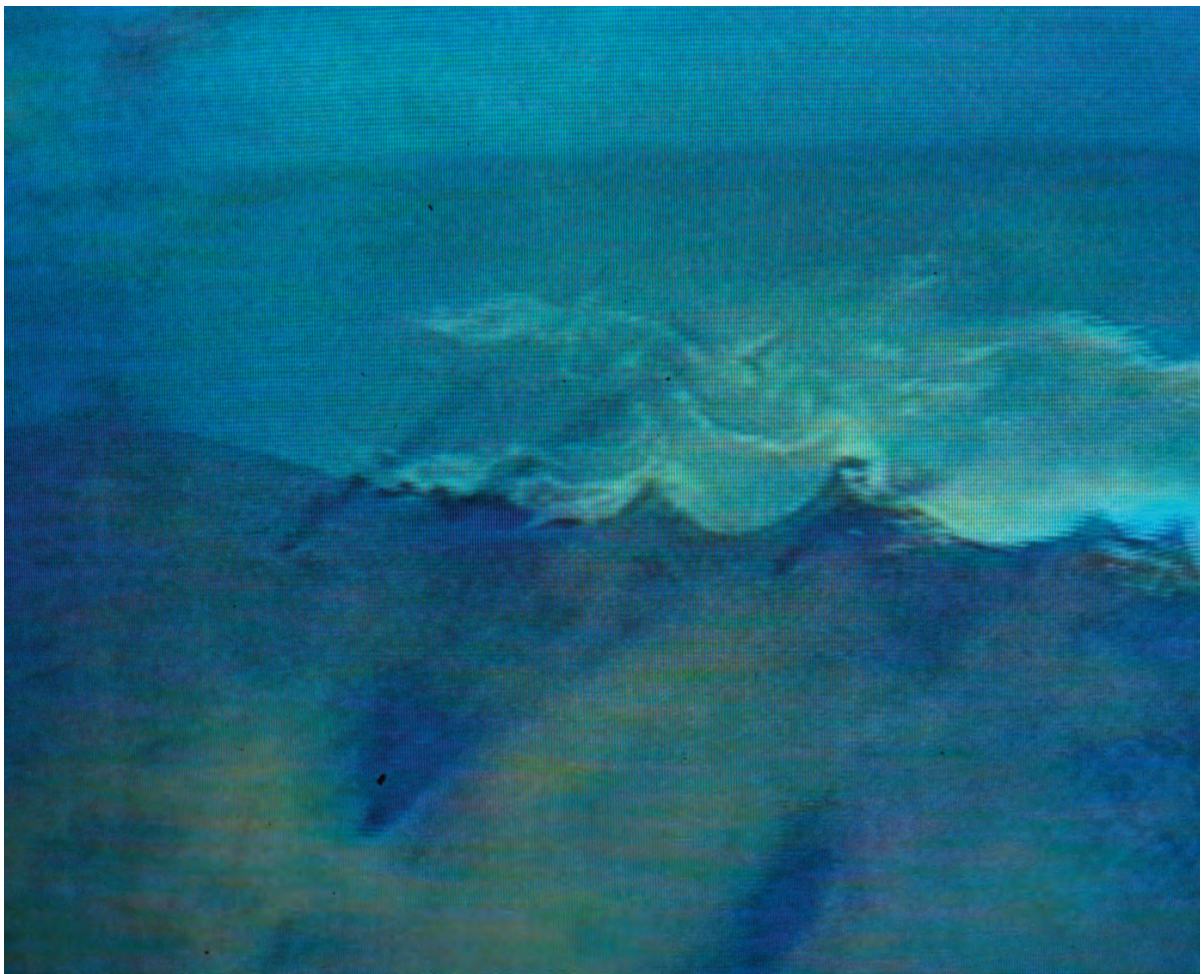
35° festival
Santarcangelo dei Teatri
1 - 10 luglio 2005

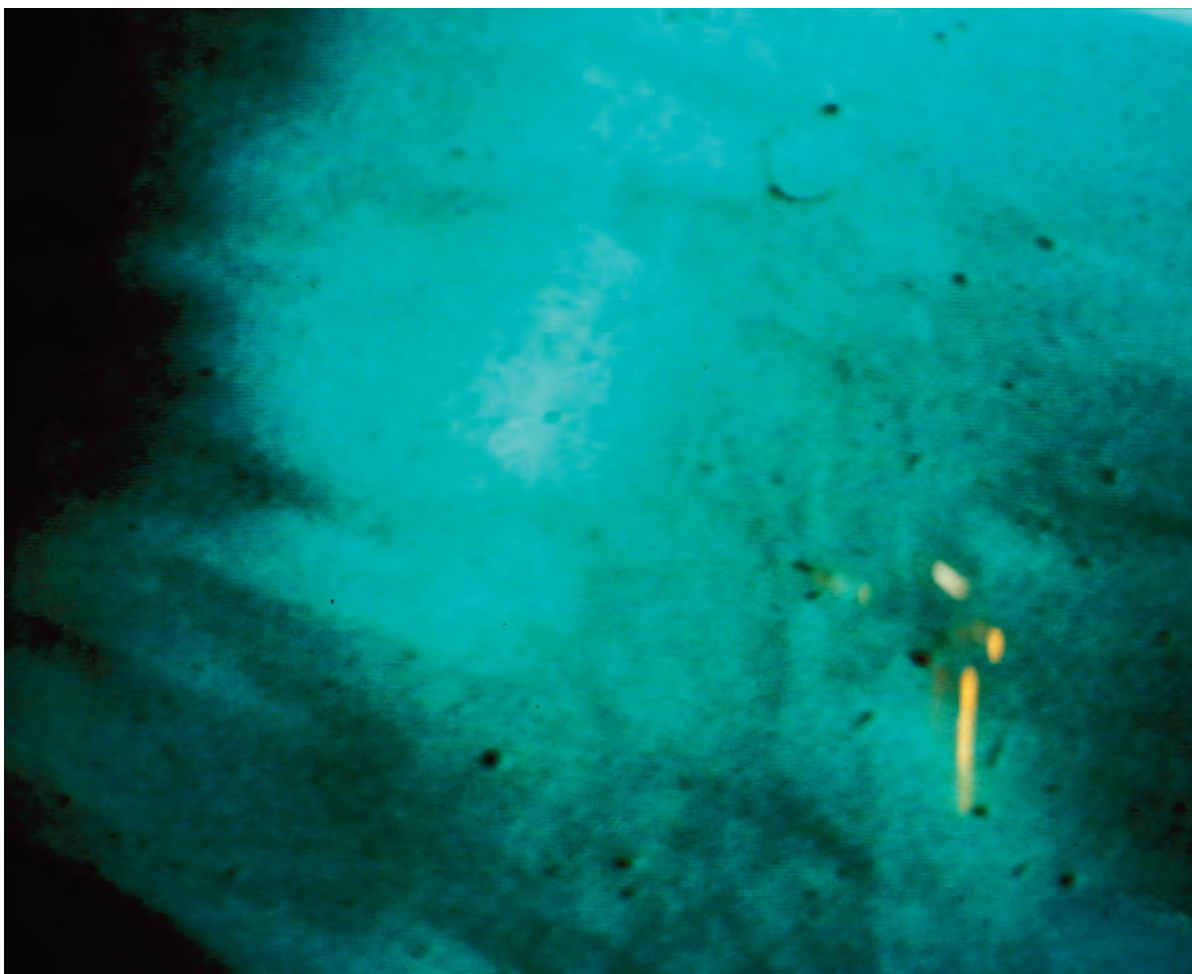




















Luce. Con un'unica parola traditrice.
Bruma luce. Quella grande finalmente.
In cui più nulla da vedere. Da dire.

Samuel Beckett

Le polaroid pubblicate sono state realizzate, tra marzo e aprile 2003, fotografando dal monitor televisivo i filmati dei notiziari sulla guerra all'Iraq. Con le stesse modalità, dal gennaio all'aprile 1991, l'autore ha fotografato (con una reflex) il primo intervento militare Usa nell'area. Una anteprima delle immagini raccolte in *Monitor Iraq* sono state esposte a Napoli nell'ambito di *Tropico Mediterraneo* (Istituto S. Orsola Benincasa, giugno-luglio 2003). Sequenze più ampie sono state proposte a gennaio 2004, per il progetto *Petrolio* di Mario Martone (negli ambienti di una casa contadina a Monte Sant'Angelo, Napoli), e nel luglio 2005 (Tinaie di Villa Torlonia a San Mauro Pascoli e ambienti domestici della famiglia Fiori Bartolucci a Santarcangelo) per il 35° Festival internazionale di Teatro.

Please do not show my face

*Descrivere è ora tutto.
Non ha più senso raccontare, non continuo;
oppure continuo a raccontare, però non lo mostro.
Mostrare è mostruoso.
Tell, don't show.*

Giuseppe Genna, *La vita umana sul pianeta terra*

*I'm tired
I look older than I really am
when I call
my family
I tell that
everything
is fine*

Prolegomena/abbandono

Why am I here? Portraits?

My work is to write biographies and go beyond thresholds. And I am also a migrant.

I am not in the place I am supposed to be, I'm writing in a language

I am not supposed to know.

And I am now writing in English because I'm a foreign reader.

This work was born in English. English is the most common language used by successful European migrants. Pupils involved in the school trips to Calais and Dunquerque camps I have joined, bilingual or even trilingual in most of the cases, usually use English as vehicular language. Eventually, English is the language we spoke with people we met in the camps and in the *jungles*. Young and not so young people coming from different countries outside Europe dominate a quite fluent English, good enough not to be that alien people in Europe. English is the most democratic language, as Mariavita Cambria would say. But English is also the tip of the iceberg of migrants' stories: under the English language you will find Italian, Greek, Turkish and so many other languages spoken in countries where migrants passed by during their journey. This personal linguistic archive is the perfect mirror of every migrant's personal archive containing a story (with pictures) that I could never tell.

Golf

Sous le titre de *Melilla : la grille de la honte*, l'hebdomadaire Courrier International, écrit : « L'image diffusée le 22 octobre d'une golfeuse poursuivant son jeu alors qu'une dizaine de migrants sont accrochés à la clôture frontalière qui longe le terrain provoque l'indignation, et suscite le débat quant à l'emplacement de ce luxueux club de golf. » C'est une image prise par, José Palazón, devenue une icône (malgré elle probablement) de la photographie néo-humaniste. Et le photographe poursuivant son jeu alors qu'une dizaine de migrants sont suspendus à la clôture de la frontière longeant le terrain? Pour quelle raison est-il meilleur que la golfeuse? Peut-on raconter, avec les images, quelque chose? Pouvons-nous archiver un monde qui n'est pas le nôtre? Y a-t-il autre chose qu'une obsession formelle? Ce sont toujours les autres qui jouent au golf.

To process

Please do not show my face I'm tired I look older than I really am when I call my family I tell that everything is fine n'est pas exactement un travail documentaire sur la migration, sur les migrants, sur Calais, sur Dunkerque ou sur les camps, toutes choses dont je suis finalement assez ignorant. Il s'agit plutôt d'une réflexion sur la notion de regard, sur ce que cela pourrait signifier véritablement de connaître quelque chose, de le raconter, le représenter par la photographie, le documenter. C'est en fait une manière de juger (*to process*, comme en informatique) mon propre regard, cette fois, ma propre capacité d'établir une relation avec le réel. Je ne vois finalement que des formes, je ne sais pas faire autre chose que cadrer des formes dans une autre forme, celle du viseur. Exactement comme un joueur de golf.

Clarity

Ces images ont macéré plus de deux ans dans un dossier d'ordinateur. La matière électronique est incorruptible en apparence, mais il s'agit d'une matière quand même, et en tant que telle, elle subit des modifications. Même le regard la modifie. Comme toujours, malgré mes intentions, les images peuvent peut-être révéler des choses, des empreintes, des traces, des ruines, des espaces. Je pousse à l'extrême la possibilité technique de mettre en valeur des détails, utilisant la fonction « clarté » du laboratoire numérique. Mais il est possible qu'on ne voie rien finalement, et qu'il ne reste que l'obsession formelle qui s'ajoute à sa propre trace biographique.

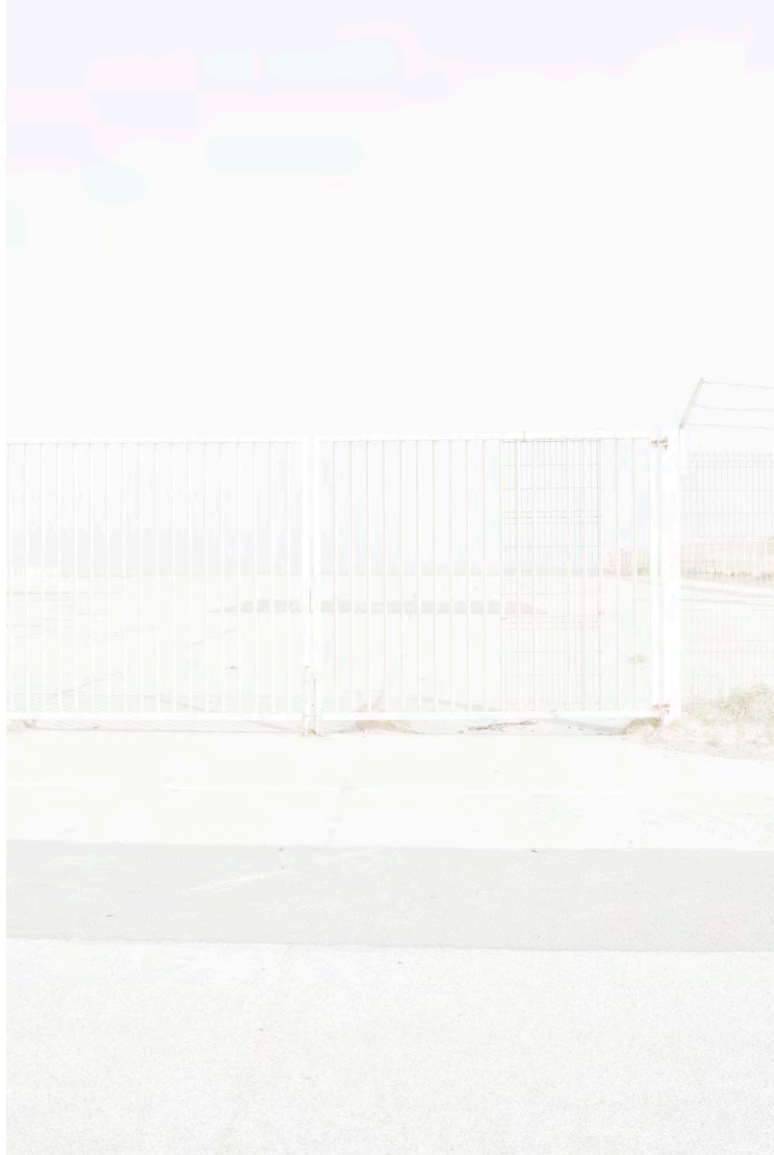
Giovanni Ambrosio

It is all about
thresholds and
borders.





out of joint
hors
de ses gonds
fuori
dai cardini



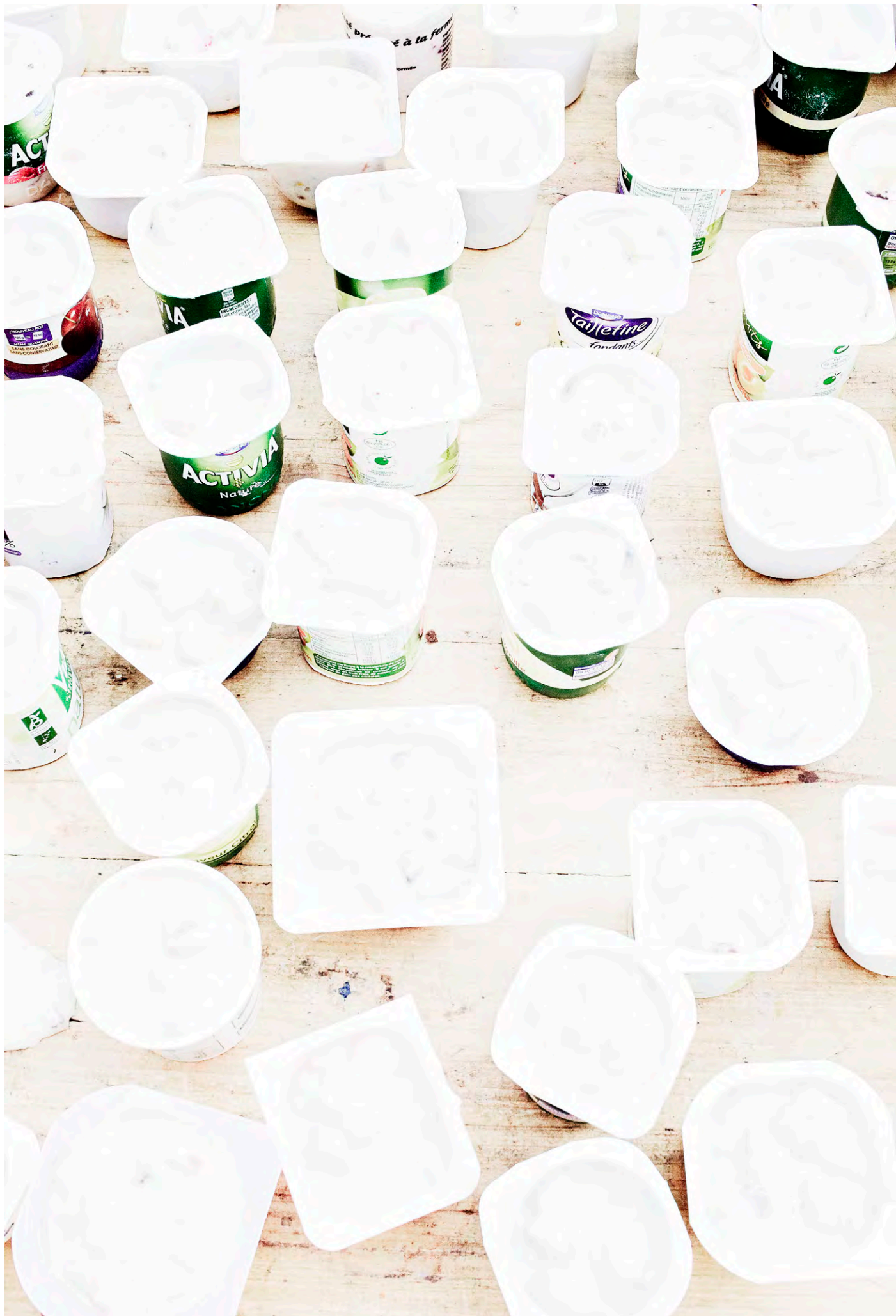












do not cross
ne pas franchir

ghosts
behind
bushes



Quelque chose, dans le corps et dans la tête, s'arcboute contre la répétition et le néant. La vie : un geste, plus rapide, un bras qui retombe à contretemps, Un pas plus lent, une bouffée d'irrégularité, un faux mouvement ; tout ce par quoi, dans ce dérisoire carré de résistance contre l'éternité vide qu'est le poste de travail, il y a encore des événements, même minuscules, il y a encore temps, même monstrueusement étiré. Cette maladresse, ce déplacement superflu, cette accélération soudaine, cette main qui s'y reprend à deux fois, cette grimace, ce « décrochage », c'est la vie qui s'accroche. Tout ce qui, en chacun des hommes de la chaîne, hurle silencieusement :

« Je ne suis pas une machine ! ».

Robert Linhart, *l'Établi*, Paris, Minuit, 1978,
cité par J.-L. Godard, *Sauve qui peut (la vie)*, 1980

Revue trans-européenne
de philosophie et arts

K

Cahier spécial
Printemps 2020