

la rivista di **en**gramma  
**2008**

**65-68**

## Sommario

6 | *65 giugno/luglio 2008*

106 | *66 settembre/ottobre 2008*

266 | *67 novembre 2008*

322 | *68 dicembre 2008*

**68**

**dicembre 2008**

ENGRAMMA • 68 • DICEMBRE 2008  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

MNEMOSYNE 1968 – MNEMOSYNE 2008  
CE N'EST QUE UN DÉBUT

a cura di Giuseppe Cengiarotti, Monica Centanni

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE  
LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

sara agnoletto, anna banfi, maria bergamo, lorenzo bonoldi, giulia bordignon, giacomo calandra di rocolino, giacomo dalla pietà, claudia daniotti, simona dolari, nadia mazzon, katia mazzucco, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, federica pellati, daniele pisani, valentina rachiele, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin, elizabeth thomson, laura zanchetta

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

*this is a peer-reviewed journal*

5	Editoriale Giuseppe Cengiarotti, Monica Centanni
8	Tavola '68. <i>Mnemosyne</i> 1968 – <i>Mnemosyne</i> 2008 Giuseppe Cengiarotti, Monica Centanni, Peppe Nanni, Daniele Pisani
36	La presa di parola. Note di Jacques Lacan sul Maggio francese (1968) Giuseppe Cengiarotti
47	Il gioco della verità e della politica: Michel Foucault e le lezioni parigine sulla <i>parrhesia</i> (1982-1983) Monica Centanni
68	Contro i capelli lunghi (1973) Pier Paolo Pasolini
73	“Autunnale barocco”/“Springtime Prague” 1968. La parola sottratta Giuseppe Cengiarotti
87	“Un’immagine mi fissa per sempre”. La Marianna del '68 Antonio Benci
97	Lungo <i>vs</i> corto Fausto Colombo
100	I capelli delle ninfe fiorentine Alessandra Pedersoli



## Tavola '68. *Mnemosyne* 1968 – *Mnemosyne* 2008

Giuseppe Cengiarotti, Monica Centanni, Peppe Nanni, Daniele Pisani  
e la Redazione di Engramma



### I. *Zum Bild das Wort*

Il montaggio è leggibile secondo quattro percorsi tematici:

I. 1. *Hair*: i capelli delle Ninfe. Rivoluzione come movimento di stile, posture, costume. La grazia *activa* della ninfa e la sua non innocenza.

I. 2. Flora. Promozione mitologica della *nymphé*, sua assunzione nel Giardino di Venere in veste di Flora. In-fanzia di Flora: deriva edenica del '68.

I. 3. Suicidio delle icone. Il sacrificio delle icone del '68 e l'*ars moriendi* di un'epoca.

I. 4. *Ce n'est que un début*. L'apertura, il fiore della rivoluzione *in statu nascenti* (sempre nell'inizio perché si contrappone come discontinuità al precedente).



### I.1. *Hair*: i capelli delle Ninfe

Rivoluzione come movimento di stile, posture, costume. La grazia *activa* della ninfa e la sua non innocenza.

Aby Warburg ci ha insegnato che la rivoluzione del Rinascimento si presenta anche nell'irruzione di figure del femminile che importano nello stile etico ed estetico del XV secolo un'altra misura: come accade nel dettaglio tratto dal dipinto del Ghirlandaio [1], la 'ninfa', il cui profilo viene catturato dal repertorio iconografico antico, irrompe in scena con il suo passo svelto e leggiadro (sul tema, v. tavola 46 dell'*Atlante Mnemosyne*). Vesti, ornamenti, acconciature, movenze: in tutti i dettagli del suo stile la 'ninfa' del Rinascimento ribadisce l'idea di una libertà delle forme e dei modi che fa apparire desueta la – pur attuale e condivisa – compostezza grave e perbenista delle committenti Tornabuoni (nel dipinto del Ghirlandaio rappresentate in visita alla puerpera Elisabetta [1]).

Analogamente, l'irruzione di un tempo nuovo si incarna nel 1968 in una inedita femminilità: nell'*Odissea* televisiva di Franco Rossi di quell'anno, Nausicaa, con le sue movenze svelte e aggraziate [5], rompe l'ingessatura di un modello veicolato dai film 'peplum' degli anni '50 e '60 [6]: con i suoi veli sciolti e leggeri, e con i bei capelli mossi sulle spalle, Barbara Bach si giustappone a una irreprensibile Silvana Mangano, che, in un'altra *Odissea* di alcuni anni prima (1954), era stata sia Circe sia Penelope, maga seduttrice e moglie esemplare, ma sempre secondo gli stilemi di una femminilità composta e rispettabile.

Con i capelli non più ordinatamente raccolti, ma sciolti e mossi (liberi di agitarsi al soffio dei venti d'amore, come quelli di cui Botticelli incornicia il volto tutto contemporaneo della sua Venere [2]); con le vesti sottili agitate dal vento; con il corpo svelato anziché celato, le figure femminili del Rinascimento trovano nelle immagini dell'antichità una forma di emancipazione da secoli di castità e di castigazione: la ninfa – ma anche Venere oppure Flora (di Botticelli [3] e di Bartolomeo Veneto [4]) – prestano il loro corpo mitico a volti moderni, ritratti di dame che proprio nella scelta dell'antico – nella 'naturalzza' delle forme classiche – dichiarano tutta la loro attualità, di contro all'etica (e all'estetica) 'anti-classica' di origine cortese. Si tratta di una rivoluzione dell'antico che fiorisce dalla metà del XV secolo: i capelli sciolti – pettinatura *a là page* per molte 'ninfe' rinascimentali – torneranno compostamente acconciati pochi anni dopo, nel mutato clima della Riforma.

Anche nello *statu nascenti* della temperie rivoluzionaria degli anni '60 del XX secolo (v. *infra*, II.4. *in statu nascenti*), la donna sembra riacquisire quella libertà già riguadagnata dalle 'fanciulle in fiore' rinascimentali, e con essa pose e costumi della ninfa antica: le ragazze si liberano di acconciature cotonate e bigodini e portano i capelli sciolti, sulle spalle spettinati, intrecciati, oppure tagliati cortissimi,

comunque anticonvenzionali (il modello rivoluzionario rompe con la convenzione data, ma non si pone mai come stilema univoco; sul tema 'lungo *vs* corto' vedi in questo numero di Engramma il contributo di Fausto Colombo); la nuova ninfa esibisce nel dettaglio enfaticizzato della capigliatura sciolta la sua emancipazione anche in versione glamour (così Twiggy fotografata nel 1968 da Avedon per Vogue [7]), importando nel clima rigido della morale borghese trasgressione (come nell'intenso ritratto di Janis Joplin [29]) ma, insieme, anche grazia e movimento.

Anche sul fronte maschile il capello lungo e fluente – la moda giovanile dei 'capelloni', sorta prima in America e dilagata poi in Europa – assurge a trasgressione rispetto agli stereotipi e alle norme di comportamento tradizionali: la liberazione dalle vesti borghesi, dalla repressione sessuale, dalla coazione al riconoscimento negli stereotipi di genere (virilità del capello corto *vs* femminilità pazientemente 'messa in piega'). Si tratta del recupero, attraverso il dettaglio esibito dell'acconciatura 'nativa', dell'estetica dei vinti indiani d'America contro il trionfo ideologico dei cow-boys (ovvero anche dei marines impegnati in Viet-Nam) [11]; non a caso, i Pellerossa compaiono felicemente mescolati ai giovani hippies in una delle recensioni del musical *Hair*, che già dal titolo pone i capelli a emblema della coeva rivoluzione del costume [8, 10]. Anche la fascia che cinge la fronte ma lascia libere le chiome – caratteristica inequivocabile della nuova estetica hippie – si richiama esplicitamente a modelli di tipo folk.

Nella Firenze di fine Quattrocento Girolamo Savonarola, stigmatizzando i segni della decadenza morale del suo tempo (e anticipando la tempesta moralizzatrice della Riforma), aveva lanciato i suoi strali proprio contro la licenziosità delle ragazze fiorentine che su quegli anni si vestivano e si acconciavano come antiche 'ninfe', in dispetto alle convenienze 'borghesi' del tempo (sul tema si veda, in questo stesso numero di Engramma, il contributo di Alessandra Pedersoli). Con accenti meno punitivi di quelli savonaroliani, ma con la stessa intenzione moralistica e reazionaria, Pier Paolo Pasolini, in un breve scritto del 1973, legge con occhio di attento semiologo nel capello lungo e sciolto esibito a Praga già nel 1967 da due capelloni una muta provocazione delle convenzioni borghesi, una "apparizione" che cela un messaggio, tanto più inquietante quanto più "silenzioso ed esclusivamente fisico": il segnale di una rivoluzione che investe prima di tutto il linguaggio espressivo del corpo (Pier Paolo Pasolini, *Contro i capelli lunghi*). Si tratta di un'irruzione silenziosa, di per sé eloquente ma in fondo afasica, come l'ingresso della ninfa nel dipinto di Ghirlandaio.

Nel '68 la nuova potenza del femminile si propone in forme di rottura e discontinuità rispetto ai clichés. Se ha sempre un carattere leggiadro e libertario, non sempre (ci insegna ancora Aby Warburg: v. tavola 41 e tavola 47 di *Mnemosyne*) la ninfa è innocente: la *facies* menadica e violenta della ninfa ha una 'epifania' come Giuditta, che impugna la spada per vincere con le armi della seduzione il potente

Oloferne e poi tagliargli la testa e così liberare il suo popolo. Questa figura, già recuperata nella galleria di eroine femminili della pittura rinascimentale [18], riemerge dapprima nel gesto inerme ma seducente di Marilyn Monroe [24], e poi in versione patinata (e in fondo innocua) nella seducente figura di una Barbarella in armi (Jane Fonda, nel film del 1968 [19]); la mano della ninfa-menade si alza anche in gesto di abbandono estatico nella rinnovata esperienza dionisiaca dei concerti pop e rock [20]; ed è di nuovo in evidenza nel pugno alzato nei manifesti della nuova soggettività politica al femminile [21]. Il profilo della mitica 'Marianna/Libertà che a seno nudo impugna la bandiera della rivoluzione francese [22] riemerge nella postura della nuova 'Marianna' icona del maggio '68 di Parigi [23], fino allo scatenarsi della violenza, e della bellezza, "dans la rue" [37].

## I.2. Flora

Promozione mitologica della *nymphé*, sua assunzione nel Giardino di Venere in veste di Flora. In-fanzia di Flora: deriva edenica del '68.

*Nymphé* è in greco il nome della fanciulla nel fiore della sua giovinezza – è la sposa, pronta per le nozze. Nel mito *nymphé* è anche il nome delle belle creature, spiriti della natura, che fuggono di fronte all'assalto sessuale di dèi e satiri. *Nymphé* per eccellenza è Flora: il mito della ninfa Chloris, sedotta violentemente dal vento Zefiro e poi tramutata in Flora e assunta nel giardino di Venere (Ovidio, *Fasti* V, 195-ss.), negli ultimi decenni del XV secolo viene recuperato dagli umanisti e dagli artisti come modello per quadri di soggetto erudito (la cosiddetta *Primavera* di Botticelli [3]) o per ritratti di giovani 'spose in veste di Flora' (*Flora* di Bartolomeo Veneto [4]), spesso raffigurate con fiori tra i capelli, in mano, nelle vesti: elementi simbolici dei frutti che, la sposa promette, verranno dal suo grembo (sul tema si veda in Engramma il saggio di Sergio Bertelli).

La speranza di nuovi frutti, la promessa di una nuova stagione, di una rinnovata primavera è anche nell' 'Età dell'Acquario' esaltata nel musical Hair [8, 10] e in tanti testi di canzoni di quegli anni, e quasi si realizza nella "Summer of love" di San Francisco, e ancora nei festival da Monterey a Woodstock, animati, tra gli altri, dalle icone musicali di Janis Joplin e Jimi Hendrix [28, 29]). Questo spirito di *renovatio temporis* caratterizza il movimento dei 'Figli dei fiori' che nasce negli anni 1967-68 negli USA anche come contestazione pacifista della guerra in Vietnam: la nuova controcultura giovanile – intrecciandosi con le esperienze beat e psichedeliche – si diffonde presto anche in Europa. Qui il '68 non è però solo un sogno musicale e floreale: è anche il 'Maggio francese' [36, 38, 39] e la 'Primavera di Praga' [12, 34].

Nel clima libertario-pacifista di quegli anni si iscrive anche il recupero di Cristo come icona pop e come modello di una rivolta etica ed estetica contro la repressione farisaica imposta dal potere: così è nel fortunatissimo musical Jesus Christ

Superstar [9], e il taglio dei capelli 'alla nazarena' segna il desiderato recupero di una 'età dell'innocenza' che si fa contestazione (delle norme borghesi e della violenza che di quelle norme appare come il frutto cruento). Innocenza e al contempo contestazione perseguite anche mediante l'esibizione della nudità, non certo 'all'antica' come nel Rinascimento, ma comunque con l'intento di un ritorno a una naturalità che passa comunque, nelle sue varie forme, per lo spogliamento dei panni borghesi (in tavola Jim Morrison [27] e la ragazza hippie [11]). Il filone floreale dell'immaginario del '68 è una 'remissione dei peccati' ereditati dai padri, la promessa di un nuovo giardino dell'Eden: John Lennon e Yoko Ono si raffigurano come novelli Adamo ed Eva, signori assoluti e solitari di un ritrovato Paradiso [16, 17]).

La figura di Flora ha però anche una deriva folle e in-fante (ultima, infelicitissima 'Flora' è l'Ofelia dell'*Amleto* di Shakespeare, che, cogliendo i fiori del suo delirante desiderio d'amore, muore in una sorta di suicidio sacrificale: in tavola la celeberrima tela di Millais [14]): la deriva di Flora – deriva del delirio e dell'infanzia dei segni – è uno dei percorsi possibili nel labirintico immaginario del '68, quando l'etica del *flower power* si radicalizza facendosi rinuncia al mondo, non solo per morte ma per sottrazione all'azione (anche la rinuncia all'azione non violenta dei cortei o dei *sit-in*), quando l'innocenza floreale diviene disimpegno. John Lennon pagherà con la sua stessa vita l'eresia edenica che aveva siglato la fine del gruppo: l'eccesso di esposizione mediatica fa infatti dell'icona pop il bersaglio sacrificale di chi non si rassegna alla fine di un'epoca.

Un mondo perduto e impossibile è anche la coloratissima Pepperland del film *Yellow Submarine* dei Beatles, in cui il sottomarino è riportato alla luce dai quattro nuovi cavalieri elisabettiani, menestrelli-pop assurti a salvifici cavalieri dell'apocalisse, capaci di porre fine all'incanto del mondo alla rovescia dei Blu mediante la sostituzione dell'arma micidiale 'Glove' con 'Love'. Nell'opposizione Blu/Pepper, melanconia ed eros fanno ritorno per ridare vita e colore all'"inverno del mondo" pietrificato. Il film, spesso associato ad *Alice in Wonderland*, bene si presta alla lettura che di Lewis Carrol propone Gilles Deleuze ne *La logica del senso* (1969), che proprio su Alice si sofferma a lungo, e che si apre dichiarando che "in Alice e in Attraverso lo specchio, viene trattata una categoria di cose specialissime: gli eventi, gli eventi puri".

Un'altra suggestione proposta nella tavola – che nella sua cifra fantastica e insieme potenzialmente mortifera incrocia la linea 'floreale' – è una lettura dell'epoca attraverso i lavori dei Beatles di quegli anni [15]. Gli album del 1968-1969 (*Sgt. Pepper / White Album / Abbey Road / Yellow Submarine*) si propongono come una sorta di *ars moriendi* del pop: si ricordino le macabre suggestioni profetiche sulla morte del gruppo o dei suoi componenti nella copertina di *Abbey Road* (i piedi nudi di Paul), e il passaggio dall'iperbole del colore di *Sgt. Pepper*

(risposta in chiave leggera-pop al più impegnativo *Flowers* dei Rolling Stones) alla funereamente bianca, severamente iconoclasta, copertina del *White Album*.

### I.3. Suicidio delle icone

Il sacrificio delle icone del '68 e l'*ars moriendi* di un'epoca.

Il '68 è anche la scena ultima della morte delle icone: assassini o 'suicidi', reali o simbolici. Contro quanto sostengono i 'negazionisti' del carattere rivoluzionario del '68 – a parere dei quali esso non sarebbe da annoverare tra le rivoluzioni in virtù del numero esiguo delle vittime immolatesi in suo nome – il '68 ebbe vittime 'reali' (i giovani morti negli scontri con la polizia), ma anche suicidi, reali o simbolici, delle sue icone. La *novitas* della generazione che del '68 è protagonista è soprattutto annunciata, in forma del tutto peculiare, nel suo stesso venir meno, in un Evento inteso quale atto di fondazione di un'icona (un'estetica) destinata alla morte (v., *infra*, II.7. Il tempo (aoristico) della rivoluzione).

L'investimento nella rivoluzione politica ed estetica procede intrecciato con un'oscura sequenza di morti: agli assassini politici veri e propri – John Fitzgerald Kennedy (1963), Malcolm X (1965), Martin Luther King (1968), Robert Kennedy (1968) – si accompagnano morti 'eroiche' e 'popular', simboliche proprio perché maledette: solo un anno prima dell'assassinio di JFK, nel 1962, era tragicamente morta l'icona del corpo per eccellenza, riprodotta all'infinito da Andy Warhol e idolatrata dai beat (per esempio da Ed Sanders e da Joel Oppenheimer), Marilyn Monroe [24, 25]. In un ultimo, profetico servizio fotografico di Bert Stern, le immagini (già seriali) di Marilyn Monroe, sex-symbol già di un'altra epoca (ma destinata a perpetuarsi come icona di una intramontabile femminilità), appaiono cancellate da un perentorio tratto rosso [25]. Nella sequenza dei fotogrammi le movenze di Marilyn ('pudiche' e perciò provocanti, da moderna Venere-ninfa) compongono nel loro insieme una danza sull'orlo dell'abisso: le foto furono scattate a sole sei settimane dalla morte dell'attrice per overdose da barbiturici.

Allusioni continue benché giocose (ma non è forse, per dirla con i Rolling Stones, un "Play with fire"?) alla morte accompagnano quella sorta di *lusus* serissimo, di *ludibrium* estremo che fu la stessa parabola dei Beatles fino all'apparizione di Yoko Ono, *aggelos* della morte in cui la progettazione della fine (dei Beatles? del pop stesso?) ricorre in svariati titoli: *Let it be* o *The art of dying*, titolo di una canzone di George Harrison (da *All things must pass*); e in tutti i giochi sulla morte di Paul (o di John?).

Potremmo leggere come una forma di simbolico suicidio preventivo anche l'abbandono del *movement* e la svolta anti-folk di un'altra icona dell'epoca, Bob Dylan: nel 1965 Dylan, rapidissimamente assunto a esponente-simbolo del *folk revival*, decise

di adottare l'elettrificazione e la forma rock (proveniente dall'Inghilterra dei Beatles) abbandonando le modalità di riproduzione consuete e condivise, e diventando così bersaglio di accuse di tradimento e mercificazione, a cui Dylan continuerà a rispondere rivendicando l'autonomia della creazione artistica e definendo la sua musica "suono mercuriale", a rimarcare il carattere enigmatico e intenzionalmente ambiguo della sua immagine (in tavola: *I'm not there* [26]). Dennis Hopper ricorda che *The Ballad of Easy Rider* che sta alla fine del film venne scritta in realtà da Dylan (vittima di un incidente motociclistico nel 1966) per Roger McGuinn, e fu lui a proporre il finale tragico del film: "Why don't you kill those guys!". Subito prima della morte dei protagonisti venne inserita *It's Alright Ma, I'm only bleeding*. Nel film di Martin Scorsese *No direction home* Bob Dylan, in riferimento al suo abbandono del *movement* dichiara che "si può uccidere gentilmente", e Lennon prima dello scioglimento *dixit*: "Dylan mostra la strada".

Anche l'abbandono nel 1968 dei Pink Floyd da parte del fondatore della band, Syd Barrett, può essere annoverato tra i suicidi simbolici, come un frutto (velenoso) dell'età dei fiori: il cantante lascia il gruppo per l'esaurimento dovuto agli eccessi nell'uso di acido lisergico.

Sul fronte della sperimentazione estrema dell'estasi dionisiaca incontriamo anche le morti dannate di Brian Jones, Janis Joplin – in tavola un suo intenso ritratto da leggersi in contrappunto all'immagine glamour di Twiggy, in cui il capello sciolto è attribuito eloquente del *pathos* della 'menade', non solo della grazia della 'ninfa' [7, 29]. E poi ancora Jimi Hendrix, il *voodoo child* che al Festival di Woodstock esegue una versione strumentale dell'inno americano distorto in modo da renderlo violento, con la sua chitarra che imita i bombardamenti del Vietnam [28].

La serie di morti 'eroiche' prosegue in una sequenza di immagini legate tra loro da suggestioni iconografiche di sapore quasi cristologico: è il caso di Jim Morrison, la cui vita e morte è siglata dall'omaggio al proprio *dàimon* (sulla sua tomba a Parigi l'epigrafe: KATA TON ΔΑΙΜΟΝΑ ΕΑΥΤΟΥ) che si presenta come il torso di un crocifisso [27]; o dello scatto che ipostatizza la teatralità della scena dell'assassinio di Bob Kennedy – uno dei protagonisti più tragicamente consapevoli del 'suicidio' sacrificale – fissando il dettaglio iconologico del 'braccio della morte' (sul tema si veda la tavola 42 nell'*Atlante Mnemosyne*) [32]. Allo stesso modo, *l'imitatio Christi* investe anche la rappresentazione della morte di Che Guevara: nell'esibizione del cadavere dell'eroe della rivoluzione cubana l'inquadratura fotografica è la stessa del *Cristo in scurto* del Mantegna [30, 31].

Il volto del Che – trucidato in Bolivia – entrerà presto nel canone dell'educazione sentimentale dei giovani del Novecento e, venerato, diverrà quasi il logo di tutte le rivolte 'romantiche', comunque evocate. Assassinato nel 1967, il Che diventa precocemente un'icona nelle manifestazioni di piazza del 1968, e il suo volto



viene issato come uno stendardo nelle mobilitazioni antimperialiste a sostegno del Viet-Nam, come emblema della lotta armata del popolo vietnamita contro il gigante imperialista statunitense: fare del Viet-Nam il luogo e il simbolo di un'iniziativa rivoluzionaria mondiale era la proposta formulata tra gli altri proprio da Che Guevara, con la parola d'ordine "Creare due, tre, molti Viet-Nam". Questo, insieme al motto che fa da sfondo alla conferenza dell'Olas convocata a l'Avana nel luglio del 1967 – "Il dovere di ogni rivoluzionario è fare la rivoluzione" – è tra le parole d'ordine dei giovani del Sessantotto. L'icona del Che vive nel corteo berlinese del '68 [33] e accanto ad essa viene issata l'immagine di Lenin: attraverso i volti dei due rivoluzionari, i manifestanti dichiarano la propria adesione al principio dell'internazionalismo, un tema fondamentale nel Sessantotto, di cui sia il Che sia Lenin, in contesti storici molto diversi, erano stati propugnatori.

Emblema del '68 cecoslovacco e della Primavera in cui i giovani di Praga videro svanire, sotto le ruote dei carri armati, gli ideali di un comunismo movimentista e libertario fu il rogo di Jan Palach, avvenuto il 19 gennaio 1969 in quell'immenso teatro che è piazza Venceslao; sul punto dove si consumò nelle fiamme il suicidio esemplare del giovane studente praghese (il gesto estremo, più che il volto di Palach, diviene subito un'icona del '68), il memoriale sorge a sbalzo dalla stessa pavimentazione, quasi per un sommovimento della terra sui cui posa la città: il sacrificio è diventato come un'onda di energia tellurica che increspa la spianata della piazza in una icastica scultura cruciforme [34].

#### I.4. *Ce n'est que un début*

L'apertura, il fiore della rivoluzione in statu nascenti (sempre nell'inizio perché si contrappone come discontinuità al precedente).

Il sommovimento estetico, artistico e psicologico, la vita in movimento ha le sue epifanie necessarie nell'esplosione dionisiaca dei concerti, ma anche nelle manifestazioni che in quegli anni formidabili (e non ancora terribili) riscattano le piazze delle capitali europee dalla loro ingessatura monumental-celebrativa, riabilitandone la funzione primaria di *agorà*, di luogo della manifestazione della politica.

L'energia in movimento sommuove lo stesso assetto della pavimentazione, e piazze e strade dissecciate forniscono armi improprie alla violenza occasionale dei manifestanti [35, 39]. "Sous les pavés, la plage" – recita un graffito del '68 a Parigi [36]; il monumento a Jan Palach disseta l'uniformità del selciato di piazza Venceslao [34]: è la terra stessa che sta sotto la città a rivelarsi come substrato, basamento naturale, ma anche giacimento radioattivo di una potenza che può essere risvegliata non appena si scrosta la superficie. In opposizione alle divise, alle armature, alle armi proprie (programmaticamente omicide) delle forze dell'ordine, il sanpietrino diviene l'oggetto-simbolo della potenza ridestata, e con i bastoni delle bandiere – ora impugnati non già come supporti di retorici stendardi [22, 23] ma come armi di

difesa e di offesa – viene a costituire il principale corpo contundente, rigorosamente improprio ed effimero, l’arma-simbolo nella panoplia fornita dalla stessa città alla compagnia di ventura dei suoi giovani in precario assetto di battaglia [39] (v., *infra*, II.6. Profeti disarmati e giovani con armi improprie).

Momento alto della “presa di parola” è quello in cui, di fronte ai carri armati, alcuni cittadini praghensi si rivolgono – inermi – ai loro coetanei ‘nemici’ per chiedere la ragione della loro presenza [13], cercando di spiegare il senso del “nuovo corso” (in tavola un collage con immagini della gioventù di Praga nel 1968 [12]) chiedendo loro di passare dalla parte della “Primavera” in nome del “manifesto delle duemila parole” di Ludvík Vaculík (v., *infra*, II.5. Presa di parola; sul tema della *parrhesia* vedi anche il testo di Michel Foucault e sulla Primavera di Praga vedi il saggio di Giuseppe Cengiarotti in questo stesso numero di Engramma).

Fra i soggetti protagonisti di questo scenario, ancora la bellezza di una *nymphe* del tutto emancipata dai paludamenti borghesi: “La Beauté est dans la rue”, proclama un volantino di Parigi ’68, e l’immagine è quella di una *charmante* guerrigliera urbana che alza il braccio non più come gesto dimostrativo (di seduzione [24], di emancipazione [21], di estasi dionisiaca [20], di proclama [22, 23]), ma come gesto attivo, violento, decisivo: all’incrocio tra la leggiadria irruente della ninfa [1, 5] e la passione violenta dell’eroina [18, 19] è la Bellezza stessa – una figura femminile fuoriuscita dallo spazio domestico cui era stata consegnata – che prova in strada la sua virtù e la sua grazia lanciando un sanpietrino contro l’ordine costituito [37].

“L’immaginazione al potere”, “Vogliamo tutto”: il Maggio ’68 si propone come progetto di rivoluzione, come inizio di un movimento all’attacco, di lungo periodo (“Début d’une lutte prolongée” [38]), il cui programma è ora non più, non soltanto, scardinare mode, costumi, stili di vita, ma interrogare il potere sui suoi stessi fondamenti.

La breve e intensa epifania del ’68 politico europeo era stata annunciata dal libertarismo hippie d’oltreoceano [8, 9, 10, 11], ma anche dalla diffusa insofferenza giovanile per le formule insensate della società borghese post-ottocentesca, per le norme desuete di condotta sociale solidificate in secoli di non-pensiero: in tavola la locandina del film *If...* del 1968, in cui Lindsay Anderson dimostra more geometrico come il vigente clima surreale di rispetto delle gerarchie, finalmente avvertito come insopportabile, non può che sfociare in un’altrettanto surreale esplosione di violenza [41].

Il finale di *The Dreamers* [40] – l’opera che nel 2003 Bernardo Bertolucci dedica al ’68 e a un’idea inquieta di giovinezza – ci richiama al ‘principiare’ dell’atto rivoluzionario (v., *infra*, II.9. Non è che l’inizio) che salva e assolve dal ripiega-



mento intimista e apre un varco, sulla scena della storia e della politica, alla vita. Scrive Mariuccia Ciotta: “Ecco il '68, *revenant* che assolve e trasforma i ‘giochi proibiti’ nella più esaltante delle vittorie. I tre si precipitano giù dalle scale dopo che un magico sasso ha indicato ad Alice il ‘passaggio’ per il mondo reale, per lo scontro adeguato al livello di violenza che [...] aveva dato lo *start* al massacro dei corpi e dei sogni di quegli (questi) anni. Davanti alla polizia schierata sullo sfondo scuro, Matthew [il ragazzo pacifista americano] si tira indietro ma il ‘corpo a corpo’ è necessario, la bomba molotov lanciata da Theo e Isabelle [i fratelli europei] viaggia nella notte come una torcia segnaletica. La festa è qui”.

## II. *Zum Wort das Wort*

### II.1. Metodo *Mnemosyne*

Il metodo *Mnemosyne* offre una modalità di lettura di icone e mitogrammi del '68, nelle loro puntuali emersioni, come segni in costellazione: si tratta di recuperare dalla lezione dell'*Atlante* di Aby Warburg l'insistenza sul movimento di sistole/diastole del tempo e delle sue figure, sull'importanza del riconoscimento del contesto storico, sull'andamento discontinuo della riemersione di segni e significati, sulla scintilla ermeneutica che brilla nell'attrito tra immagini diverse e nel gioco di scambio con altri significativi momenti del passato.

Mediante *Mnemosyne* si elaborano non solo le analisi generali (sociali, politiche, antropologiche: conflitto generazionale padri-figli, contestazione giovanile, scolarizzazione di massa) ma anche un itinerario attraverso i segni di dettaglio, intesi come esemplari (ad es. le copertine di dischi, ma gli stessi slogan in cui si condensava l'espressione del conflitto sociale). Come avvenne per il '400 della Rinascita [1, 2, 3, 4, 18; percorsi I.1 e I.2], il '68 segna un'epoca di crisi dei valori prima dominanti.

Il quarantennale del '68 si offre dunque come *kairòs*, momento opportuno per riprendere alcune questioni su cui Engramma ha da tempo avviato una riflessione: dall'attenzione warburghiana al dettaglio al rapporto tra realtà e finzione e all'uso dell'immagine nella scrittura della storia.

*Mnemosyne* non è solo trama del ricordo che riemerge dal passato – è, invece, dispositivo fecondo di apertura, nel segno di quel che Giordano Bruno dichiarava nel *Sigillo dei sigilli* in consonanza con la warburghiana “unpolarisierte latente Ambivalenz”:

Obiiciuntur nobis res, signa, imagines, spectra vel phantasmata [...] qui si eadem ratione et memorabilis iactum semen a memoria non conceptum insensationem similiter quandam appellasset, rem sane profundiorum explicasset) [...]. Ni igitur vivacius phantasia sensibilibus pulsaverit speciebus, cogitatio non aperiet, ostiaria quoque cogitatione non aperiente, easdem indignans Musarum mater non recipiet.

Si presentano a noi cose, segni, immagini, spettri, ovvero fantasmi [...]. L'oblio [è] seme del memorabile sparso e non concepito dalla Memoria. Se infatti la fantasia non bussava con vivacità sufficiente valendosi di immagini sensibili, la facoltà cogitativa non apre le porte, e se la facoltà cogitativa che ne è custode non apre, Mnemosyne, la madre delle Muse, sprezzando simili immagini non le accoglierà (G. Bruno, *Il Sigillo dei Sigilli* 11, 19-20).

*Mnemosyne* è una macchina energetica che riapre il gioco del tempo, riflette le immagini con effetto di straniante anacronismo, è *clavis* che rende eloquente il senso del passato e del presente, per cui le parole di Bruno trovano risonanza in quelle dell'*Angelus Novus*:

La vera immagine del passato passa di sfuggita. Solo nell'immagine, che balena una volta per tutte nell'attimo della sua conoscibilità, si lascia fissare il passato [...]. Poiché è un'immagine irrevocabile del passato che rischia di svanire ad ogni presente che non si riconosca 'significato', indicato in esso (W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*).

E il pensiero di Giordano Bruno riverbera di affinità imprevedute con alcune riflessioni sviluppate da Jacques Lacan nel *Seminario* su *Il desiderio e la sua interpretazione*:

Le 'a', objet essentiel, objet autour de quoi tourne comme telle, la dialectique du désir, objet autour de quoi le sujet s'éprouve dans une altérité imaginaire, devant un élément qui est altérité au niveau imaginaire tel que nous l'avons déjà articulé et défini maintes fois. Il est image, et il est pathos [...]. L'objet du fantasme est cette altérité, image et pathos par où un autre prend la place de ce dont le sujet est privé symboliquement (J. Lacan, *Le Séminaire*, VI, *Le désir et son interprétation* (inedito), seduta del 15 aprile 1959).

## II.2. Rinascimento e '68

Nei *Passages* di Walter Benjamin si legge che:

Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma l'immagine è ciò che in quel che è stato si unisce fulmineamente con l'adesso in una costellazione [...] che porta in sommo grado l'impronta di questo momento critico e pericoloso che sta alla base di ogni lettura (W. Benjamin, *Passages*).

Il Rinascimento scartava rispetto alla continuità con l'età che lo precedeva, facendo leva su una teoria che nel passato anteriore cercava radici profonde. E tuttavia, se nel Rinascimento l'antico era un grimaldello per scardinare il passato prossimo e per rivoluzionare costumi e pensiero, nel '68 il punto di prospettiva è cambiato: dal XX secolo per immaginare il nuovo non è più necessaria la finzione di una

ripresa integrale dell'antico. Una profezia del futuro non richiede più una 'prisca theologia': è annuncio laico di un progetto politico ed esistenziale che non cerca più una copertura sul piano teologico per cui il presente, nella modernità ormai trionfante, non ha più bisogno della *auctoritas* dell'antico.

Per dirla con una citazione di Hannah Arendt, il presente si rivolge attivamente al passato con la precisa intenzione di "saccheggiare gli archivi dell'antica prudenza". È il presente che polarizza l'accadere e delucida il passato, scegliendo un punto di prospettiva a sé consonante e per sé utile: che nel *continuum* tempo – per usare l'immagine di Benjamin – insiste su un punto per aprire un varco nella linearità del pregiudizio storico e riabilitare, insieme alle possibilità del passato, le potenzialità incluse nel presente.

La legittimità del contemporaneo è necessariamente autofondativa: deve fare sempre meno i conti con un istinto conservatore e con una paura di massa per l'inedito. In questo senso il XX secolo è l'epoca della modernità compiuta che configura il proprio plusvalore, che fa parlare uno specifico passato capace non solo di interrogare ma anche di irrompere, mutandosi nel presente. In questo senso il presente serve al passato, perché è il passato che prende la parola in chi gli dà voce nel presente.

Ancora, è il tempo dello sfondamento dell'orizzonte del senso comune relativo all'esistenza di tabù e limiti invalicabili, dell'apertura delle possibilità, ma soprattutto della presa di parola, individuale e collettiva, e di una ritrovata centralità dell'uomo come soggetto attivo – che porta a compimento, rispetto al '400, il distacco da una cornice di giustificazione cosmologica (sul punto si veda in Engramma la tavola B di *Mnemosyne* e saggio di commento).

Già il Rinascimento fu movimento fatto di segni che sono in attrito con la convenzione data ma che non si presentano mai in modo univoco: come l'irruzione della ninfa, che non è solo la fanciulla ingrediente – la seducente Gradiva [1, 2, 3] – che porta grazia nell'ingessato interno alto-borghese, ma è al contempo la donna in armi – Giuditta, Salomè [18] – che fa rivivere la micidiale potenza dionisiaca della menade antica. Rinascimento dunque attraversato, nei suoi segni più significanti (il repertorio iconografico tratto dalla mitografia antica, ma anche le imprese, gli emblemi), da correnti di energia, spie rivelatrici di tensioni ossimoriche.

Bellezza irruente ed esplosiva (anche in senso funesto) delle icone di una strapotente femminilità. Nelle *cafeterias* del Village newyorchese come nella variante californiana del Rinascimento – quella del cosiddetto San Francisco Renaissance – l'icona di Marilyn Monroe [24, 25] viene cantata dal poeta John Harriman ("She was a/and almost Sainly Woman"); e per Ed Sanders Marilyn è "heart beyond blood and maya!/Dance you will Marilyn as the dance of Shiva!" (*For Marilyn Monroe, August 5, 1962*).

### II.3. Il rovescio del reale: l'immaginazione al potere

Il '68 segna l'apertura di una possibilità di trasformazione degli assetti sociali e culturali dati; per questo, l'uso eversivo e ricontestualizzante delle immagini e delle diverse forme della creatività, cifra del senso rivoluzionario dello stile culturale del '68, si lascia iscrivere nella stessa prospettiva di lettura di stravolgimento del reale perseguita da Warburg con il metodo iconologico. Nel *Bilderatlas Mnemosyne* il 'rinascimento' si compie non tanto nella ripresa di una tradizione, quanto nello scarto, nella frattura, nell'attrito con la temperie dell'immediato passato.

La relazione mobile e precaria delle immagini warburghiane spezza l'ordine esistente delle cose, il sequestro dell'immaginazione individuale e collettiva operata dalla macchina hobbesiana con le sue relazioni necessitate e statiche tra le parti. Insieme, l'esperimento di Warburg restituisce il substrato 'daimonico' della potenza, urtando l'unilateralismo piccolo-borghese della commedia sociale in stile *belle époque*. La rete dei rimandi mnemonici si autoalimenta, e per l'effetto di reciproco e mobilitante incantamento tra le immagini le tavole di *Mnemosyne* acquisiscono tridimensionalità. La contestualizzazione – come libera e rigorosa attività – decontestualizza e spaesa i significa(n)ti dal radicamento unilaterale in uno spazio addomesticato. Nasce una grammatica dell'imprevisto.

La funzione del canone occidentale è descrivere dinamicamente un campo magnetico in cui si attua uno stile dialettico di relazione: un'arena in cui vengono a contesa forze non in creativo conflitto. La risultante di questa concorrenza è una carica energetica doppia che anima parole e immagini e produce nelle prime una non neutralizzabile ambiguità di significato, e nelle seconde un'intrinseca ambivalenza di gesti e posture: "unpolasierte Ambivalenz", come nel termine 'Beat' che esprime una tensione/torsione semantica tra "abbattimento" e "beatitudine", ulteriormente caricato nell'invenzione "beatle".

L'*Underground*, il rovesciamento, è anche il desiderio di ripristinare un ordine giusto perduto. Le nuove forme – le trasgressive chitarre elettriche dell'inno americano distorto da Hendrix, gli stessi colori del pop psichedelico [28] – irrompono come unico modo autentico di porsi rispetto alla propria tradizione. Persino le bandiere USA bruciate dicono l'aspirazione a un'altra America, a un'identità nazionale rovesciata, così come l'esigenza di riappropriazione di un'identità travolta dalla catastrofe della guerra. Nel mondo anglofono al di là dell'Atlantico, nuova icona sarà l'*Easy Rider*, cavaliere che rilegge in motocicletta il mito di fondazione della frontiera e del *Go West* in nome di una paradossale *anti-modernity*, non aliena dal riuso di una vena *country* in chiave straniante.

Anche Bob Dylan [26] rileggerà l'epopea del *west* nella colonna sonora del film *Pat Garrett & Billy the Kid* di Sam Peckinpah, in cui impersonerà anche il per-

sonaggio di Alias, per assumere successivamente, Proteo redivivo, le più diverse forme dell'identità statunitense, dal country al gospel.

L'idea di tradizione era messa in discussione mediante un radicale ri-orientamento, sprofondato in basso, "underground" (*The subterreans* è un titolo di Kerouac del 1958). Da questa esplorazione in immersione nel sottosuolo della memoria riaffiorano materiali dimenticati che possono così tornare a vivere. È il caso del *folk revival* dei primi anni Sessanta, "presa di parola" che coagula l'opposizione già nell'imponente manifestazione di Washington (agosto 1963): la rivendicazione di appartenenza a una tradizione americana alternativa perché tradita. Il passato si scatena nel presente e diventa così – secondo la prescrizione di Walter Benjamin – "l'irruzione improvvisa nella coscienza risvegliata".

Il caso di Jimi Hendrix [28] è particolarmente emblematico, perché dispiega compiutamente il programma dell'*Immaginazione al Potere*. Durante il Rinascimento come durante il '68 la *vis imaginativa* è uno strumento decisivo nel disegno culturale di modificazione umanistica della realtà: non si esprime infatti nell'innocuo ripiegamento del sognatore verso una sfera di romantico intimismo, o nel distacco consolatorio dal contesto storico, sentito come irredimibile [14], ma al contrario misura e governa la concreta strategia di irruzione del nuovo, la prefigurazione del mondo che si vuole costruire stravolgendo – e non ignorando o annullando – l'esistente.

L'immaginazione conquista potere modificando il punto di vista prima dominante, che viene interrogato e posto in crisi proprio dall'elaborazione trasgressiva della sua grammatica interna, indotta a straripare fuori dagli argini delle interpretazioni più quietamente conformiste e conservative. Le nuove, rivoluzionarie, immagini seducono la società perché sono perfettamente comprensibili e, pur inedite, in certo senso quasi attese; l'attrito polemico che producono spiazza gli schieramenti consolidati e anzi attraversa i singoli individui, chiamati, ognuno, a riposizionarsi e a eccedere il proprio ruolo in un clima di crescente intensità esistenziale. Nulla a che vedere con le favole: lo scenario dell'Immaginazione al potere è quello della contesa tutta politica nella Città.

Il gesto di Hendrix, la distorsione dell'inno nazionale, incarna quel corpo a corpo interno al canone di una tradizione in cui si giocano i conflitti culturali più significativi – o meglio, i conflitti che tendono a commutare i significati di una tradizione. Anziché dislocarsi in un altrove impossibile e astratto, nel fuori-luogo purissimo in cui naufragano tutti i rifiuti integralisti, le tendenze rivoluzionarie vincenti mirano a produrre efficacemente il *novum* nel corpo stesso della società con cui entrano in consapevole urto. L'urto presuppone contatto, non lontananza con il patrimonio culturale consolidato, che così viene violentemente stimolato a esprimere le energie profonde, sedate ma ancora latenti

sotto la crosta stratificata e pacificata del “buonsenso”: è un pensare per catastrofi, una trivellazione dei luoghi comuni consunti per far emergere potenziali immaginativi dimenticati. Una cruenta interrogazione della compagine sociale per ricordare il paradosso fondativo di ogni costituzione moderna, che è sempre una promessa rivoluzionaria. Nel 1963, Hannah Arendt aveva scritto:

Il mancato inserimento della rivoluzione americana nella tradizione rivoluzionaria si ritorce come un boomerang sulla politica estera degli Stati Uniti, che incominciano a pagare un prezzo esorbitante per l'ignoranza del mondo e per l'oblio dei loro stessi figli [...]. Meno spettacolari forse, ma non meno reali, sono le conseguenze dell'ignoranza stessa degli Americani, modellata sull'ignoranza mondiale: l'incapacità di ricordare che una rivoluzione diede la vita agli Stati Uniti e che la repubblica nacque non per qualche “necessità storica” né per uno sviluppo organico, ma in virtù di un atto deliberato: la fondazione della libertà. Questa incapacità di ricordare è in gran parte la causa della tremenda paura delle rivoluzioni in America (H. Arendt, *Sulla Rivoluzione*).

Sei anni dopo, i tendini della chitarra di Hendrix sollecitano il sistema nervoso della società americana nel punto troppo cicatrizzato della sua orgogliosa fondazione.

#### II.4. *in statu nascenti*

Le molte e diverse immagini del '68 sono segnate dalla non univocità, anzi da una netta plurivocità dei segni: il tratto che di queste immagini fa costellazione è la dimensione aurorale e lo stadio di sviluppo in cui figure e idee si muovono. È, secondo una metafora originariamente biologica, lo ‘stato nascente’: la locuzione *statu nascendi* mutuata già da Goethe, poi da Warburg (proprio al riguardo degli aspetti ‘larvali’ dell’antico in certo Rinascimento), passa poi come *statu nascenti* nel lessico sociologico novecentesco.

La costellazione '68 è unificata dunque dal fatto che i suoi segni rientrano in una esperienza generale, individuale e collettiva, di superamento di una soglia di rottura, un momento in cui la coesistenza di nuovo e di vecchio è oggettivamente e soggettivamente avvertita come impossibile: è una soglia di intensità che provoca una mutazione strutturale.

Le trasformazioni che conseguono e delle quali i soggetti si sentono protagonisti attivi sono percepite con una intensità qualitativa di tale portata da scardinare la continuità storica.

[...] Scardinare la continuità storica [...]: all'esposizione corrente della storia sta a cuore la creazione di una continuità. Essa conferisce valore a quegli elementi del



passato che sono già entrati a far parte del suo influsso postumo. Le sfuggono i punti in cui la tradizione si spezza, e quindi le asperità e gli spuntoni che offrono un appiglio a chi voglia spingersi al di là di essa (W. Benjamin, *Sul concetto di storia*).

Il concetto di *statu nascenti*, a partire dall'elaborazione sociologica weberiana e dalla divulgazione post-weberiana, circola tra i giovani delle università italiane alla fine degli anni '60, e in particolar modo nella Facoltà di Sociologia di Trento che, istituita nel 1962 per volontà del democristiano Flaminio Piccoli come "vivaio per tecnocrati" e manager per gerarchie e per aziende di stato, diviene un vivaio, sì, ma di germinazione di *statu nascenti*: diventa – Piccoli *dixit* – "la serpe che ci siamo coltivati in seno".

Così Francesco Alberoni (allora rettore a Trento e studioso di Weber) recuperava e categorizzava la definizione weberiana di 'stato nascente':

Lo stato nascente è una esplorazione delle frontiere del possibile, dato quel certo tipo di sistema sociale, al fine di massimizzare ciò che di quell'esperienza e di quella solidarietà è realizzabile per se stessi e per gli altri in quel momento storico (F. Alberoni, *Statu nascenti*).

Non si tratta quindi di fare i conti con modifiche di dettaglio e di operare riforme settoriali, ma è diffusa la percezione che si sta costituendo un nuovo mondo – che si può fare mondo. Davvero, in questo stato di effervescenza vitale, "un altro mondo è possibile".

La grande missione dell'utopia è di dar adito al possibile, in opposizione alla passiva acquiescenza all'attuale stato di cose. È il pensiero simbolico che trionfa della naturale inerzia dell'uomo e lo dota di una nuova facoltà, la facoltà di riformare continuamente il suo universo (E. Cassirer, *Saggio sull'uomo*).

Per il suo carattere vitale, dinamico, che induce metamorfosi nel mondo, lo stato nascente è definibile solo come discontinuità rispetto allo stadio precedente: nella dimensione politica è discontinuità sia con le forme istituzionali sia con le convenzioni della vita quotidiana.

Lo stato nascente si impone come modalità specifica della trasformazione sociale: una elaborazione alternativa dell'esistente, una risposta sovversiva ma creativa, che la parte più energica, giovane e attiva impone per riabilitare un sistema sociale senescente e insensato.

In questo sta l'investimento, anche esistenziale, sul presente, come tempo che ha un valore peculiare e unico – tempo-soglia in cui può darsi trasformazione, metamorfosi, felicità per la mia stessa vita:

Ogni presente non è un punto qualsiasi del decorso storico ma 'quel presente' in cui può essere deciso e intrapreso un nuovo corso storico (W. Benjamin, *Sul concetto di storia*).

A quarant'anni dal '68, nell'ondata di denigrazione che ha caratterizzato (soprattutto in Italia) le 'celebrazioni rovesciate', sotto attacco non sono tanto gli esiti, pur socialmente, esteticamente ed eticamente sovversivi, della rivoluzione del '68, ma, più a fondo e in generale, l'emergenza della possibilità della germinazione di uno stato nascente che metta in crisi l'assetto consolidato dei poteri per saggiarne la resistenza ed eventualmente rifondarne il senso – che inneschi politica nel tempo della quotidianità e della istituzione:

Di contro alla possibile definizione e riconoscibilità del futuro sta infatti la circostanza che il mondo si rinnova quotidianamente per nascita, ed è continuamente trascinato nella vastità del nuovo dalla spontaneità dei nuovi venuti. Solo deprestando i nuovi nati della loro spontaneità, del loro diritto a iniziare qualcosa di nuovo, il corso del mondo può essere deciso e previsto in senso deterministico (H. Arendt, *Che cos'è la politica?*).

## II.5. Il '68 come scuola di parola e addestramento di *parrhesia*

L'attenzione riservata da Aby Warburg – come del resto da Antonio Gramsci – all'intreccio tra forme culturali alte e basse e alla cultura di massa – attenzione successivamente rinnovata in Michel de Certeau – si prolunga sulle immagini del '68.

Se fu una "rivoluzione simbolica" (de Certeau), gli strumenti dello psico-storico Warburg appaiono i più consoni alla decifrazione di talune immagini e figure che la caratterizzano. In sintonia con l'annuncio di Dylan – "because you know something's happening here, but you don't know what it is, do you, mr. Jones?" – ne *La presa di parola* de Certeau diagnostica l'irruzione dell'inedito, dell'inaudito:

Si è smosso qualcosa di silenzioso, qualcosa che invalida lo strumentario mentale elaborato in funzione di una condizione di stabilità [...]. Una certa idea di uomo abitava l'immenso apparato che organizzava la società. Questa regola segreta implicitamente riconosciuta o accettata, è stata strappata dall'ombra da dove determinava un ordine [...] Non credo che si possa parlare di rivoluzione compiuta [ma di] rivoluzione simbolica [...] sia per il fatto che essa significa più di quanto metta in atto, sia perché contesta delle relazioni (sociali e storiche) per crearne altre di autentiche. Allo stesso modo il 'simbolo' è l'indice che marca tutto il movimento nella sua pratica come nella sua teoria. La parola, dall'inizio alla fine, ha giocato il ruolo decisivo (M. de Certeau, *La presa di parola*).

L'evento-'68 – una rivoluzione che inventa tradizione proprio attraverso il rovesciamento e la riappropriazione dei tradizionali rapporti sapere/potere – costringe



a interrogarsi sul rapporto tradizione-rivoluzione. In difesa dei giovani poeti americani accusati di immoralità, Allen Ginsberg spiegava:

La prosodia sperimentale è stata la principale tradizione nella poesia americana e inglese per la parte migliore di quest'ultimo secolo. E così si può dire che questa è la 'tradizione' sulla quale stanno lavorando i poeti più giovani in America, la 'vera tradizione'. E il paradosso è che questi poeti più giovani che lavorano in questa tradizione sono stati accusati di essere anarchici dell'estetica, di non lavorare in nessuna 'tradizione' (A. Ginsberg, *Intervista a Fernanda Pivano*).

Ancora una volta: cos'è tradizione in Occidente? È prova agonale di resistenza contro il passato, è messa a fuoco di un nuovo punto di prospettiva. Scrive Michel de Certeau ne *La prise de la parole*:

Lo scorso maggio, la parola è stata presa come nel 1789 è stata presa la Bastiglia [...]. Dalla presa della Bastiglia alla presa della Sorbona, tra questi due simboli vi è una differenza essenziale che marca l'evento del 3 maggio 1968. Oggi è la parola ad essere stata liberata. In tal modo si afferma, feroce, irrimediabile, un nuovo diritto, venuto a coincidere con il diritto di essere uomo e non più un cliente destinato al consumo o uno strumento utile all'organizzazione anonima della società [...]. "Qua tutti hanno il diritto di parlare". Ma questo diritto era riconosciuto soltanto a chi parlava a nome proprio, dato che l'assemblea si rifiutava di ascoltare chi si identificava con una funzione o chi interveniva in nome di un gruppo nascosto dietro le parole di un suo membro (M. de Certeau, *La presa di parola*).

In questa prospettiva la rivoluzione del '68 porta a compimento l'umanesimo quattrocentesco: non c'è iscrizione in una cornice cosmologica, ma un primo piano sulla soggettività umana, individuale e collettiva. È addestramento di parrhesia compimento dell'atto – agonale e pericoloso – di presa di parola (sul tema si veda Michael Foucault, in questo stesso numero di Engramma).

La soggettività umana ha in sé i mezzi per organizzare la traiettoria sociale senza dover mediare con altri poteri. Perfino i fenomeni mistico-settari dell'epoca non hanno al centro tanto la contrizione e lo spirito sacrificale, ma è la 'religione' che, al contrario, diventa strumento di promozione comunitaria e liberazione individuale: la teologia, in quel momento consonante alla rivoluzione culturale in corso, segue la scia e predica istanze di liberazione e non un ruolo dell'umano subordinato al dettato di una parola divina intesa repressivamente.

Il movimento del '68 con le sue istanze antiautoritarie interroga il fondamento di ogni posizione normativa storicamente corrente, ne saggia la consistenza e la plausibilità. Ma l'aspetto paradossale è che questa contestazione è già in se tradizione: l'interrogazione contestativa si pone nella stessa posizione politico-

culturale assunta al suo nascere dalla tradizione occidentale, quando nell'Atene del V secolo la forza costituente di una società nuova iniziò a contestare con un gesto di aperta rottura il ruolo e il peso dell'assetto istituzionale e culturale della società precedente. È in quel clima di euforia creativa che si inventarono le nuove istituzioni democratiche, ma che si realizzarono anche la nascita della tragedia, l'invenzione della narrazione storica, la nascita della filosofia. La potenza distruttrice di una rigorosa contestazione si mostra come gesto fertile che provoca creazioni strutturali – estetiche e filosofiche, di passione e di pensiero – di grande portata. Il '68 recupera tradizione perché scardina attraverso l'interrogazione la prevalenza dell'autorità del passato sulla creatività del presente.

Il '68 è anche e soprattutto movimento degli studenti: l'impatto sulla scuola e sui meccanismi educativi è di particolare importanza. Non una semplicistica negazione del concetto di autorità, non la voglia di 'studiare meno', ma un approccio duramente dialettico con le istituzioni scolastiche: gli studenti-attivisti del '68 studiano di più, ma studiano in maniera incommensurabilmente diversa e criticamente produttiva. Rigore e passione, alimentati dallo *studium*/desiderio, crescono insieme nella sfida contro l'inutile sapienza dei vecchi maestri. Il 'buon' discepolo, nel suo percorso di formazione, usa *parrhesia* e intrattiene con il maestro una relazione agonistica, allenandosi nell'eros della conoscenza e, nelle manifestazioni di piazza contro il potere ingiustificato dei vecchi sapienti, agli studenti si affiancano quelli che sono stati chiamati 'cattivi maestri': quanti tra i professori non hanno avuto timore di stare al *ludus* antico della *paideia* e di mettere alla prova dei fatti la tenuta del sapere e la misura della loro autorevolezza verificata nel fuoco della dialettica.

Come già nella Grecia del V secolo e nell'Umanesimo italiano, durante il '68 si crea un nesso produttivo tra tradizione e rapporto educativo: se la tradizione viene concepita come trasmissione fedele di un sapere immutabile, sempre uguale a se stesso e non suscettibile di trasformazione, allora il rapporto educativo si realizza nel travasare meccanicamente i contenuti dal maestro all'allievo, senza che la personalità di entrambi entri veramente in gioco; ma se, al contrario, nella tradizione si mette in luce il gesto del comunicare, il modo personale di porsi o di contrapporsi, allora emerge con forza una diversa circostanza: la tradizione è, fin dall'inizio, contesa sul sapere. Il modello socratico evidenzia appunto l'aspetto di lotta attraverso il quale l'educazione si compie: il maestro sfida l'allievo a un duello, durante il quale chi insegna cerca di sedurre l'altro verso una sapienza data, e chi impara si impegna a contrapporre alle mosse del maestro una propria strategia argomentativa [41].

La prima lezione, che si dà ad uno che vuole imparar di argomentare, è di non cercare e dimandar secondo i propri principi, ma quelli che sono concessi da l'avversario (G. Bruno, *La cena delle ceneri*).

In questa condizione, tradizione è ciò contro il quale ho lottato, e che è stato in grado di con-vincermi. Non quindi accettazione passiva di formule erudite, ottusa reverenza verso un'autorità che – più che antica – è solo vecchia e inaridita. L'autorevolezza del maestro accetta la verifica di una prova agonisticamente istituzionalizzata e la curiosità dell'allievo impara a misurare i valori che gli vengono offerti. Responsabilità e libertà: maestro e allievo crescono insieme, in un rapporto puntualmente creativo, dal quale entrambi escono trasformati, e con loro la stessa tradizione si modifica continuamente.

## II.6. Profeti disarmati e giovani con armi improprie

A eccezione della parola il '68 non ha armi proprie. I manifestanti adottano armi occasionali e fortuite. Il *pavé* evocato anche da Lacan nel suo intervento a caldo del 15 maggio 1968 qui pubblicato e il sanpietrino (oggetto-simbolo della svolta verso l'impegno attivo anche in una scena importante de *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana del 2003) sono le armi improprie impugnate da guerriglieri effimeri, non da professionisti della guerra, e denotano il carattere di eventualità della violenza: l'energia diventa violenza che muta funzione a oggetti di uso comune che diventano corpi contundenti (ne è emblema lo *Streetfightingman* dei Rolling Stones). La capacità di usare quello che si trova come indizio di creatività: complicità con l'ambiente e ottimismo nell'esito del conflitto. La città stessa mi fornisce i mezzi per difendermi all'occorrenza dalla prevaricazione del potere [35, 36].

Ma la presa di parola rimane l'elemento determinante: se nel cominciamento, nell'inizio rivoluzionario, un elemento di "violazione" – ricorda Hannah Arendt – è sempre presente, il primato della politica non è invece mai messo in discussione, almeno finché le parole non si logorano e cessano di rappresentare il desiderio civile e le istanze di rinnovamento: il frazionarsi del movimento in gruppi ideologicamente contrapposti, la stagione della violenza sistematica fino all'omicidio di decine di giovani, l'uso delle armi tradizionali vere e proprie, la deriva militarista, si presentano come reazione rancorosa alla delusione politica, quando l'instaurazione della società nuova non è più all'ordine del giorno. Allora la parola tace, perché nell'orizzonte della violenza assolutizzata regna il silenzio e la politica si dilegua.

Ha scritto Umberto Eco:

Se il terrorismo nasce dal '68, occorre ammettere che ne nasce come la critica più spietata, come il rinnegamento totale, il rifiuto dell'assemblearismo vocante, della vita in piazza, il ritorno alla decisione silenziosa ed elitaria che accomuna il brigatista e il suo nemico, il padrone multinazionale (U. Eco, *Il grande caldo*).

La prospettiva storiografica che tenta di confondere i due, antitetici, momenti – la politica *vita activa*, che è anche e primariamente impegno di piazza, e la deriva militarista del terrorismo che mette in atto agguati e attentati e agisce nella clandestinità – non solo è infondata e insostenibile, ma tradisce l'intenzione di censurare in realtà, attraverso una scontata e strumentale condanna della violenza, ogni stagione di effervescenza sociale. È un attacco preventivo (e depressivo), teso a scongiurare che la società entri di nuovo, nel futuro, *in statu nascenti*, un attacco teso a scongiurare cioè ogni emersione di enormità – politica, artistica, esistenziale.

Ma quando un movimento culturale assume spessore storico, i segni del suo passaggio marcano irreversibilmente la memoria collettiva ed entrano nel canone dinamico della tradizione condivisa: non si può ritagliare via le icone del '68 dal 'libro della storia' per espellere un'epoca dall'enciclopedia, secondo il noto metodo staliniano. Dopo il '68, nelle piazze sarà sempre possibile mostrare che il re è nudo.

Se la sfida è politica, lo scontro con il potere costituito ha uno sfondo estetico necessario e centrale: le manifestazioni di piazza. È in questa cornice che sono state pensate e montate in Tavola '68 la successione delle altre immagini. Solo su questo sfondo i singoli episodi e personaggi citati assumono valenza e restituiscono un significato: fanno costellazione.

Nella lezione di Warburg la scoperta, nel substrato storico-culturale del Rinascimento, di una intensità vibrazionale e nervosa e di una radice di stampo dionisiaco si contrappone alla vulgata classicistica, univocamente apollinea, della retorica winckelmanniana, concentrandosi in dettagli apparentemente secondari ma in realtà fortemente espressivi dell'intero movimento complessivo. Analogamente la sottolineata attenzione per tendenze di stile quali le acconciature dei capelli (il rifiuto da parte delle ragazze di lacca e bigodini, immancabili nella toilette delle mamme anni '60) o le copertine dei dischi assumono valenza di sintomo di una tendenza politico-culturale in prepotente irruzione. Prese singolarmente e avulse da considerazioni di contesto, molte delle immagini della tavola potrebbero sembrare scarsamente significative o, peggio, esempi di istantanee di cronaca a basso pescaggio nella profondità storica. Il loro progressivo montaggio, nella prospettiva di fondo di uno smottamento politico ed estetico di ampia portata, restituisce a questi dettagli la loro molteplicità di significati e la piena caratura del loro peso (in questo senso, per tornare alla lezione warburghiana, le copertine di dischi del XX secolo sono sintomi culturali da indagare come le miniature dei *Libri d'Ore* e le scatole per spezie del XV secolo).

Il comun denominatore delle immagini del '68 (e il dinamogramma di Tavola '68) è una postura di estasi estetico-politica: fuoriuscita dai limiti del sé e aper-

tura al mondo che, pur nella varietà degli atteggiamenti, si sprigiona da ognuna delle immagini messe in collegamento.

Costante delle epifanie artistico-politiche del periodo è l'espressione di un'energia irradiante (*eros, vita activa, conflitto*). La fiducia qualche volta azzardata nelle proprie possibilità è tale che la ripresa di un atteggiamento consonante secondo modelli pregressi è quasi sempre assente e, quando c'è, sembra non essere oggetto di una particolare, consapevole, elaborazione: è vita in movimento. Esempio di un progetto di contemporaneità che pone su di sé il proprio baricentro senza appoggiarsi all'impalcatura retorica dell'*auctoritas* di modelli della tradizione.

## II.7. Il tempo (aoristico) della rivoluzione

Il movimento del '68 si esprime in un pluriverso di manifestazioni che accentuano la dimensione esistenziale ed estetica di quello che è stata soprattutto una rivoluzione nello stile di vita. Ma la pluralità delle tecniche espressive e artistiche non vela la forma tutta politica della rottura culturale che viene così affermata e tenacemente ribadita: la stessa novità sperimentale dei metodi innova e allarga i codici e i canoni di una politica troppo classicamente intesa e confinata nella dialettica tra istituzioni e poteri.

L'affermazione allora corrente che "Tutto è politica" alza un vento di partecipazione attivistica che scardina un sistema asfittico di relazioni interne alla città nel quale predominano conformismo e stagnazione.

Il fatto che le energie del '68 si siano soprattutto spese attraverso manifestazioni artistiche e musicali e che le stesse forme più propriamente politiche si siano dotate di un assetto di intervento eccentrico (e non a caso sempre extraparlamentare) nulla toglie al deciso investimento nella dimensione *lato sensu* politica, ma anzi esalta l'intento strategico di sovvertimento globale di quell'insieme di movimenti. La potenza dionisiaca evocata nello svolgimento delle vite stesse dei protagonisti più esemplari testimonia l'intensità e la volontà di rottura con gli atteggiamenti esistenziali fino ad allora imperanti (e che solo per eufemismo si potrebbero definire apollinei).

La serietà della partita e della posta in palio emerge evidente: se oltrecortina lo scontro con le istituzioni si raggruma in figure più direttamente sacrificali come quella di Jan Palach e dei giovani che si oppongono ai carri armati o lanciano polemicamente fiori ai loro equipaggi [34, 13], in Occidente, dove pure i morti in manifestazione sono stati all'ordine del giorno, le personalità artistiche e politiche più rappresentative del movimento di rottura hanno assunto consapevolmente il rischio estremo nel laboratorio esistenziale rappresentato dalle loro stesse esistenze. Quasi nel tentativo di disarmare preventivamente ogni critica

interessata, gli 'eroi' del '68 sono passati dalla retorica alla persuasione, rendendo esiziale il loro intensissimo impegno individuale [27, 28, 29, 30, 34].

Nella particolare prospettiva del nostro taglio interpretativo, il suicidio delle icone, non fanaticamente perseguito ma liberamente accettato come possibile eventualità, porta a perfezione formale le figure che hanno incarnato, certo con leggerezza espressiva ma anche con testata serietà, il loro impegno. Con la loro fine, si perfeziona il profilo della loro figura: la loro morte interdice la possibilità di criticare come effimere traiettorie biografiche che non si sono slabbrate o sfrangiate nel ritorno a una ormai impossibile normalità restaurata. Figure artistiche riuscite e quindi ormai entrate, per merito, nel canone: nessuno può eludere il confronto con le icone del '68.

## II.8. Fu vera rivoluzione?

Alexandre Kojève, uno dei grandi esponenti dell'emigrazione russa in Francia, dialogando nel 1968 a Parigi con un entusiasta Rudi Dutschke sulla "rivoluzione", ne smorzava gli entusiasmi negandone la realtà – "Quanti morti ci sono stati finora? Nessuno? Allora non c'è nessuna rivoluzione" – per evidenziarne il carattere fittizio, e lo esortava, invece, a mettersi a studiare il greco, "la cosa più importante da fare".

Ma poche settimane prima, il 4 aprile 1968, il giorno della morte di Martin Luther King, Robert Kennedy aveva intonato il suo discorso funebre su alcuni versi dell'*Agamennone* (il discorso di Indianapolis): dopo la morte del fratello, a compimento di una carriera politica sia moralmente che ideologicamente molto discutibile, proprio studiando Eschilo Robert aveva imparato una grammatica del pensiero che lo aveva portato a "sopportare il dolore che stilla goccia a goccia, che rimorde il cuore" e a "sottoporsi al giogo di Necessità". Poche settimane dopo, il 6 giugno 1968, andrà incontro al suo proprio assassinio, come un personaggio tragico – come Che Guevara, definito "un eroe rivoluzionario" da Bob stesso che pure era stato in passato uno dei consulenti di McCarthy [30, 32].

In risposta a Kojève, non solo per il caso esemplare di RFK, possiamo dire che, a differenza di tante altre epoche più opache e torve in cui ha regnato e regna l'idiozia del 'privato', la temperie del '68 consentiva di "studiare il greco" senza distogliere la propria mente e le proprie energie dalla *vita activa*.

Se Kojève misura il '68 in termini di rapporti di forza, se Aron lo legge come rivoluzione "introvabile", e se Carlo Ginzburg colse nelle sue derive italiane degli anni Settanta un principio di piacere irriducibilmente sordo al principio di realtà, per de Certeau:



Le manifestazioni hanno creato una rete di simboli appropriandosi dei segni di una società per invertirne il senso [...]. Segno dei segni nemmeno le barricate possono essere apprezzate misurandole sulla loro efficacia militare. Certo, hanno avuto un ruolo politico nella misura in cui hanno costretto l'enorme macchina governativa alla pericolosa alternativa tra il capitolare davanti a queste ondate di sassi o il trasformare gli 'arrabbiati' in martiri innocenti – due modi per perdere la faccia. Ma, in un senso più profondo, esse hanno trasformato la paura del gendarme in un'azione collettiva; infrangevano l'aura di un'autorità, volgevano un'atomizzazione paralizzante in un'esperienza gioiosa di trasgressione creatrice di comunità, disincantavano un'organizzazione sociale rivelando fragilità dove si supponeva ci fosse forza, e rendendo possibile un potere dove regnava un senso d'impotenza (M. de Certeau, *La presa di parola*).

Fu vera rivoluzione? La risposta è nell'onda lunga dei desideri e delle passioni suscitate in quegli anni. Uno slogan del '68 recita "Siamo realisti, vogliamo l'impossibile": quell'"impossibile", prima impensabile e conquistato con l'apertura di nuovi orizzonti culturali ed esistenziali, va misurata l'efficacia rivoluzionaria del '68.

Fu vera rivoluzione? La risposta la dà nella sua intervista postuma Gilles Deleuze:

Che le rivoluzioni vanno a finir male... fa ridere [...]. Che le rivoluzioni falliscano, che finiscano male, non ha mai fermato la gente, non ha mai impedito che la gente divenisse rivoluzionaria. [...] Poi ci vengono a dire: "Ah vedrete quando avranno trionfato, se la rivoluzione riuscirà, andrà a finir male". Ma non saremo assolutamente nello stesso genere di problemi. Ci sarà una nuova situazione, si attiveranno dei nuovi divenire rivoluzionari. [...] Quando poi si dice: "È andata male", non si parla della stessa cosa. È come se si parlassero due lingue assolutamente diverse. L'avvenire della storia e il divenire attuale della gente non sono la stessa cosa. [...] Il '68 è l'irruzione del divenire. Lo si è visto come il regno dell'immaginario ma non è assolutamente l'immaginario, è una ventata di reale allo stato puro. È il reale, improvvisamente, il reale che arriva. Finalmente la gente reale. Le persone nella loro realtà – era prodigioso. Cos'erano le persone nella loro realtà? Ecco, erano il divenire. E poteva esserci un cattivo divenire. È naturale che gli storici non abbiano capito, perché mi sembra così grande la differenza fra la storia e il divenire. Era un divenire rivoluzionario senza un avvenire di rivoluzione. Allora si può sempre deridere, si deride quando ormai è passato. Erano fenomeni di puro divenire che si sono impossessati delle persone (G. Deleuze, *Abecedario*).

Per dirla con Michel Foucault: "L'histoire, et l'essentiel de l'histoire, passe par le chas d'une aiguille". L'essenziale del '68 – il divenire attivo che ha plasmato corpi passioni pensieri di una generazione esemplare – per la cruna è passato e siamo qui a trattarne come di un evento attuale, che ci riguarda e ci interessa.

## II.9. Non è che l'inizio

L'agire ha la particolarità di provocare processi il cui automatismo somiglia molto a quello dei processi naturali, e di sancire un nuovo inizio, di cominciare qualcosa di nuovo, di prendere l'iniziativa, oppure di avviare una catena. Il miracolo della libertà è insito in questo saper cominciare che a sua volta è insito nel dato di fatto che ogni uomo, in quanto per nascita è venuto al mondo che esisteva prima di lui, e che continuerà dopo di lui, è a sua volta un nuovo inizio (H. Arendt, *Che cos'è la politica?*).

Nella dimensione più propriamente politico-filosofica la sostanza psicologica ed emotiva dello *statu nascenti* ha una corrispondenza nell'azione del principiare, nello stabilire un nuovo inizio che decostruisce le relazioni di potere preesistenti ed apre, nel mondo, un diverso gioco di potere.

All'interno della sfera politica greca, l'equivalenza tra la libertà di agire e il sancire-un-inizio-e-cominciare-qualcosa è illustrata al meglio dalla parola *archein*, che significa sia cominciare che dominare. Questa duplice significato sta evidentemente a indicare che era chiamato capo chi cominciava una cosa e si cercava dei compagni per poterla condurre a termine; e questo compimento, questo condurre-a-termine era il significato originario di *prattein*, la parola che definiva l'agire (H. Arendt, *Che cos'è la politica?*).

Chi inizia, chi inaugura un nuovo clima culturale, estetico ed etico, nuove forme delle relazioni sociali, un nuovo rapporto, non più reverenziale, ma critico-dialettico con le istituzioni, si candida a governare: secondo regole certo diverse dalle precedenti; ma il progetto è comunque di egemonia politico-culturale [38] (sul punto si veda Michael Foucault, in questo stesso numero di Engramma).

Rispetto alle rigidità feudali delle gerarchie istituzionali, nell'agire 'principiando' si rivela una forma di salvezza dalla immutabilità dei ruoli, dall'irrevocabilità delle parti assegnate agli attori del teatro politico. L'inizio è un dio immanente a ogni azione propriamente politica, che salva la forma nascente di *vita activa* dalla sua stessa evoluzione verso stadi irrigiditi. L'agire per inizio – che coincide con un atto di esercizio critico – rende revocabile ogni forma di potere in nome della perdurante possibilità del sempre ricominciare.

ἀρχὴ γὰρ καὶ θεὸς ἐν ἀνθρώποις ἰδρυμένη σώζει πάντα (Platone, *Leggi*, libro VI, 775). L'inizio, infatti, poiché contiene il suo proprio principio, viene a esser anche un dio, il quale, finché dimora tra gli uomini, finché ne ispira le azioni, salva tutto (H. Arendt, *Sulla rivoluzione*).

“Ce n'est qu'un début”: sempre solo l'inizio per i 'debuttanti' del '68, gli *Absolute beginners* di David Bowie, eterni 'principianti' della vita.



La politica del '68 da un lato rivendica potere perché non è ingenuamente utopica, mentre d'altro lato agisce per una concezione del potere diametralmente opposta a quella corrente. Infatti, messo sotto accusa il potere oligarchico, ovvero l'idea che pochi ruoli istituzionali sequestrino l'intera sfera della capacità decisionale, quello che il '68 mette in crisi è l'idea della rappresentanza, cioè della finzione in forza della quale solo pochi agiscono politicamente in nome e per conto di un corpo sociale tenuto alla passività civile. Il movimento del '68 cerca invece di moltiplicare i luoghi dove il maggior numero possibile di cittadini possano esercitare il loro potere politico e mettere in campo l'esercizio continuo e diretto di un flusso di decisioni efficaci – ben al di là quindi di quel poco di partecipazione concesso con il voto-delega dai sistemi elettorali.

Il movimento del '68 cerca arendtianamente di moltiplicare lo spazio pubblico disponibile, ampliando al massimo grado le occasioni di partecipare al potere per il massimo numero di persone.

Ma il tentativo non è solo quello di allargare il numero dei cittadini attivi e aumentare quantitativamente il potere a loro disposizione: ma l'assetto di potere esistente, anche sotto un profilo qualitativo, viene criticato perché antipolitico. La diffidenza del movimento per le istituzioni vigenti (compresi i partiti egemoni tradizionali) è alimentata dalla concezione riduttiva della politica concretamente esercitata che si limita, in realtà, a gestire processi amministrativi. "Tutto è politica", allora, ma nel senso che la politica non abita più nei palazzi del potere perché questi hanno espulso dalla loro pratica ogni preoccupazione per le passioni, per la vita vera, per gli interessi strategici della cittadinanza.

Il movimento del '68 infatti non difende solo diritti civili, ma inventa nuovi diritti politici che eccedono per definizione il piccolo cabotaggio della vita quotidiana. I diritti politici, strettamente intesi, riguardano non le necessità ma la libertà: la capacità di progettare una nuova vita, la libertà costruttiva di allearsi per disegnare la città nuova.

Lungi dall'essere un male necessario o un rimedio ai problemi della vita sociale, la decisione politica è una decisione, un 'taglio da', un taglio perché qualcosa avvenga, sfidando se necessario l'assennato pregiudizio che insinua paure, che procrastina rimandi, che predica la rassegnazione realista. Il desiderio politico è il tratto peculiare della definizione di ciò che è umano e non può lasciarsi costringere dai vincoli di una pretesa necessità; deve costruirsi sempre uno spazio, quello pubblico, ed esercitarsi nell'invenzione della città nuova, lontano dalla vita privata e dalle mura domestiche dove regna una logica diversa, tutta antipolitica:

Lasciare la casa, prima per intraprendere qualche avventura o qualche gloriosa impresa e più tardi semplicemente per dedicare la propria vita agli affari della città,

richiedeva coraggio perché solo nella casa ci si poteva preoccupare della propria vita e sopravvivenza. Chiunque volesse accedere alla sfera politica doveva prima essere pronto a rischiare la vita, e un amore troppo grande per la vita impediva la libertà, era un segno certo di spirito servile (H. Arendt, *Vita activa*).

La politica riguarda la vita umana proprio perché non è la ricerca della miglior forma di amministrazione di una ripetitiva quotidianità, ma asseconda invece il profilo di eccellenza antropologico volto a una crescita che non accetta limiti definitivi. La forma principiante della politica riguarda sempre una intensificazione degli stili di vita, una ricerca di forme sempre superiori e più complesse di convivenza. Dobbiamo ad Aristotele la caratterizzazione della dinamica culturale come fenomeno di “autoaccrescimento” (*epidosis eis autò*). La continuità della natura, sostiene Aristotele, consiste nella ripetizione, mentre la continuità umana (la tradizione culturale) consiste in un auto-accrescimento per rielaborazione, che implica un movimento di ‘variazione controllata’ [...]. La rottura avviene attraverso l’atto della creazione artistica che incide sulla materia e trasforma la natura in altro da sé [...]. La tradizione non è, soltanto, *parodosis* (consegna), ma è specificamente *epidosis* (progressiva acquisizione).

Il potere propriamente politico non si lascia ridurre a nessuna metafora naturalistica.

Dedichiamoci a perseguire quello che i Greci scrissero tanti anni fa: domare la natura selvaggia dell’uomo e rendere gentile la vita di questo nostro mondo (R. Kennedy, *Discorso di Indianapolis*, 4 aprile 1968, in occasione della morte di Marthin Luther King).

Il movimento del ’68 agisce con questa consapevolezza e non solo sul piano delle trasformazioni politiche. La lotta per il potere, la lotta per l’autoaccrescimento, passa per l’immaginario e investe anche la sfera esistenziale. La materia da trasformare e accrescere artisticamente è lo stesso individuo agente, che vince in se stesso il dominio alienante della tristezza. Lo vede bene Gilles Deleuze, attraverso le sue lenti spinoziane:

Spinoza designa due poli attraverso cui si traccia l’ininterrotta partitura melodica delle variazioni dell’affetto: la gioia e la tristezza. Per lui sono le passioni fondamentali. Ogni passione che implichi la diminuzione della potenza di agire verrà denominata ‘tristezza’, e viceversa ‘gioia’ ogni passione che la aumenti [...]. Perché chi detiene il potere ha sempre bisogno che le persone siano affette da tristezza? Le passioni tristi sono necessarie, provocare passioni tristi è essenziale all’esercizio del potere... [...]. Tristezza è l’affetto che implica una diminuzione della potenza di agire (G. Deleuze, *Cosa può un corpo?*).

Il pensiero che Gilles Deleuze deduce da Spinoza risuona come esegesi a *She’s leaving home*, quasi un *Bildungsroman* in miniatura dedicato a chi solo uscendo di

casa, liberandosi da quella peculiare forma di potere, la famiglia, che il '68 individua come bersaglio, "is having fun", perché "fun is the one thing that money can't buy".

In Tavola *Mnemosyne* '68 fanno capolino differenti versioni della bellezza che, uscita di casa, prova le sue virtù sulla strada. E se Barbarella può essere considerata l'antenata di Uma Thurman di *Kill Bill*, la ninfa liberata che scaglia il sanpietrino – l'arma impropria che la città mette a disposizione – è il modello per le ragazze del G8 di Genova armate di fionda. Nel finale di *The Dreamers*:

Con colpo di teatro Bertolucci fa proseguire la carica dei poliziotti per le strade di Parigi con quella per le strade di Genova durante il G8. Perché I sognatori – *The Dreamers* – sono una categoria di giovani che hanno delegato il potere all'immaginazione, in un '68 che, con le sue utopie politiche, sessuali, cinematografiche riesce a toccare ancora tutti: da chi le ha attraversate, a chi le ha sfiorate, a chi non ne sa ancora niente... E sulle note di Jimi Hendrix ed Edith Piaf (*Je ne regrette rien* – *Io non rimpiango nulla*) si riflette sulla speranza e sull'utopia che ci può salvare dal nulla (Giovanni Santoro, recensione a *The Dreamers*).

Quando un movimento culturale ha assunto spessore storico, i segni del suo passaggio hanno irreversibilmente marcato la memoria collettiva e sono entrati nel Canone dinamico della tradizione condivisa. Una volta sperimentato lo *statu nascenti* basta bussare alle porte di *Mnemosyne* e la memoria si riaccende.

Ogni passato può ottenere un grado di attualità più alto che al momento della sua esistenza. La sua configurazione in quanto superiore attualità spetta all'immagine in cui la comprensione lo riconosce e lo colloca. E questa compenetrazione dialettica e presentificazione di circostanze è la prova di verità dell'agire presente. Ovvero: accende la miccia del materiale esplosivo riposto nel ciò che è stato (W. Benjamin, *Passages*).



(Paris, maggio 1968)



(Salonico, dicembre 2008)