

*Tecnica, memoria, immagini.*  
*Conversazione con Mauro Carbone\**

Mechane: Diamo avvio al nostro incontro con Mauro Carbone<sup>1</sup>. Lo spunto da cui prende avvio la nostra conversazione è la recente pubblicazione della nuova edizione del suo libro, *L'evento dell'11 settembre 2001*, ora sottotitolato *Quando iniziò il XXI secolo?*.

Nel volume le riflessioni sull'11 settembre 2001 sono contestualizzate a partire dal dibattito intorno al post-moderno inaugurato da Lyotard, e questo perché all'interno di tale dibattito diviene centrale, tra vari altri elementi, l'esigenza di un ripensamento delle relazioni tra filosofia e politica, che faccia tesoro della denuncia derridiana della "tentazione di Siracusa", ossia della pretesa che la filosofia possa sovrintendere o, almeno, farsi ispiratrice della politica – pretesa che va sostituita con la ricerca di un'altra figura di *alleanza* tra la filosofia e la politica (per usare proprio le parole di Derrida).

Nell'opera di Mauro Carbone, la ricerca di un'altra figura di alleanza tra la filosofia e la politica trova proprio nella riflessione sullo statuto delle immagini e nel loro nesso con la memoria un punto di snodo focale. La memoria di cui qui innan-

\* La conversazione con Mauro Carbone si è tenuta il 2 ottobre 2021. Per la redazione di "Mechane" hanno partecipato: Pierandrea Amato, Lorenzo De Stefano, Joaquin Mutchinick, Annamaria Pacilio, Valeria Pinto, Francesco Pisano, Nicola Russo. Inoltre sono intervenute, come ospiti graditissime della redazione, Angela Maiello e Marie Rebecchi. La redazione infine ringrazia Irene Calabrò, Rosa Alba De Meo, Luca Mandara, Annamaria Pacilio, per il paziente e accurato lavoro di trascrizione della conversazione.

1 Per quanto Mauro Carbone non abbia bisogno di presentazioni, ci limitiamo a ricordare che ha studiato a Bologna e a Padova, e poi all'estero, in Belgio e non solo. Sin da molto presto, si è messo in luce per i suoi studi su Merleau-Ponty, di cui è uno dei massimi esperti. È molto noto per la sua "teoria dell'archi-schermo", che ha pregnanza non solo estetica, ma complessivamente antropologica. Attualmente docente di Estetica a Lione, ha insegnato in molti luoghi: dall'America all'Asia. È Membro Onorario dell'Istituto Universitario di Francia e ha ottenuto svariati riconoscimenti, tra i quali si ricorda qui solo il Premio "Viaggio a Siracusa", che non è il più importante dei premi che ha ricevuto, ma che nel titolo rievoca uno dei temi trattati proprio all'inizio del libro di cui parleremo oggi: "la tentazione di Siracusa", come la chiamava Jacques Derrida.

2 M. Carbone, *L'evento dell'11 settembre 2001. Quando iniziò il XXI secolo*, Mimesis, Milano-Udine 2021 (pubblicato dapprima con questo titolo dallo stesso editore quale dispensa universitaria nel 2005, poi come *Essere morti insieme. L'evento dell'11 settembre 2001* da Bollati Boringhieri, Torino 2007).

zitutto si tratta è naturalmente quella dell'11 settembre 2001, *evento* – termine da intendersi nel senso forte, ma anche intrinsecamente ambiguo o, almeno, bivalente che ha in Heidegger – che è uno spartiacque decisivo, perché ci ha consegnato a quello che, già nel suo libro dedicato alla *Filosofia-schermi*, Mauro Carbone definiva “il tempo delle catastrofi”: un tempo in cui è caratteristica la confusione, pensabile in tanti modi diversi, tra immagini e realtà. In tal senso, l'11 settembre è un vero e proprio “evento-immagine”, in cui traluce e si impone quella precessione reciproca tra immaginario e reale intorno a cui Mauro ha scritto pagine illuminanti. In questo tempo, ciò che si fa sempre più evidente è lo smarrimento di un orizzonte comune e condiviso di mediazione della realtà – con tutto quello che ciò comporta sul piano politico e naturalmente anche rispetto alle relazioni tra filosofia e politica. Ed è proprio in direzione della possibilità di una nuova idea di comunità che l'evento dell'11 settembre o, meglio, la riflessione su tale evento e, se vogliamo, anche la riappropriazione della sua verità, si mostra capace di fornire – scrive Mauro – “una fondazione fragile come un'immagine, ma incancellabile come certe immagini”. Fondazione di un'idea di comunità tessuta nel riconoscimento della vulnerabilità e relazionalità dei corpi – di quei corpi, in particolare, che, nelle immagini più atroci dell'11 settembre, abbiamo visto gettarsi dai grattacieli in fiamme. È intorno a ciò che potrebbe prodursi una nuova alleanza di estetica e politica, affidata alla capacità memoriale delle immagini, purché quelle immagini non vengano rimosse e ostracizzate. Quello che infatti il libro che discutiamo oggi rileva nelle strategie comunicative successive all'11 settembre è una sorta di espropriazione dell'elaborazione del lutto che si è realizzata nella forma di una vera e propria progettazione tecnica di una memoria collettiva edulcorata – e questo secondo tutta una serie di strategie che nel libro sono accuratamente illustrate. Quindi: una progettazione tecnica iconoclastica che, a detta di Mauro Carbone, va contrastata mediante l'esperienza estetica – e qui non posso non sottolineare che i due poli chiamati in causa rimangono quelli originariamente compresi nel concetto antico di *téchne*: la tecnica produttiva e l'arte. Una connessione che riemerge anche nelle importanti analisi circa la svolta nello statuto delle immagini innescata dalla tecnologia digitale.

Mauro Carbone: Innanzitutto vi ringrazio moltissimo per questa presentazione non soltanto ricca, ma nella quale – non capita spesso – ho davvero potuto riconoscere le intenzioni che muovono il mio lavoro. Quindi vi ringrazio sinceramente per i punti che avete voluto toccare. E ovviamente vi ringrazio per questo invito, perché è la prima volta che con questo libro mi trovo a fare qualche cosa che non sia una presentazione, ma una messa in comune di riflessioni – e credo che questo sia molto importante sempre, ma in particolare per i temi che stanno a cuore a tutti noi.

Quando si consegna un libro all'editore, quello che succede è che la nostra riflessione sui temi su cui ci siamo concentrati in quel libro non si ferma, e non si ferma soprattutto se l'attualità con la quale ci troviamo a interagire non smette di alimentare questa riflessione. Nel mio caso, vorrei raccontarvi che, da un lato, il ritorno dei Talebani al potere in Afghanistan a partire dalla metà di agosto di

quest'anno, con la precipitosa fuga degli occidentali da Kabul, e, dall'altro lato, le modalità che le commemorazioni mediatiche del ventesimo anniversario dell'11 settembre hanno prevalentemente assunto sono due stimoli che l'attualità mi ha mandato per farmi continuare a riflettere sui temi del libro. E quindi oggi vorrei partire da questi elementi. E vorrei dirvi inoltre che la prima sollecitazione che questi eventi d'attualità mi hanno suscitato è stata pensare, ancora una volta, a una frase di Baudrillard, autore che nel libro ha un suo ruolo di primo piano: "Dobbiamo conservare questa pregnanza delle immagini – scriveva Baudrillard nemmeno due mesi dopo l'attacco terroristico alle Torri Gemelle – e la loro fascinazione, perché le immagini sono, lo si voglia o no, la nostra scena primaria"<sup>3</sup>.

La prima parte del mio libro l'ho raccolta sotto un titolo complessivo che riprende proprio questa espressione: "scena primaria". Un'espressione che – vi confesso – la prima volta che la lessi nell'articolo di Baudrillard, mi sembrò usata iperbolicamente per parlare del ruolo delle immagini dell'11 settembre 2001, ma che ora invece mi è apparsa particolarmente appropriata. Per la psicoanalisi, è noto, la "scena primaria" – quella in cui secondo Freud il bambino retroietterebbe il fantasma dell'amplesso dei genitori – ha un valore strutturante della vita psichica e quindi rappresenta un organizzatore essenziale di quest'ultima. Assai recentemente l'attualità degli eventi ai quali facevo prima riferimento mi è sembrata confermare che, anche molto tempo dopo, cioè anche vent'anni dopo l'evento dell'11 settembre 2001, continuiamo a rinviare alle immagini di quel giorno come a una "scena primaria" a cui la nostra esperienza collettiva inevitabilmente ritorna, implicitamente riconoscendone in tal modo il valore strutturante.

Tuttavia prima di arrivare ai riferimenti più recenti, vorrei darvene un paio più lontani nel tempo, che però aiutano a supportare questa mia impressione e anche a convocare il tema specifico a cui è consacrato il numero del fascicolo di "Mechane" dove comparirà la nostra conversazione di oggi: *Tecnica e memoria*.

La prima immagine che vi volevo mostrare [fig. 1] è quella di una pagina di "Le Monde" del 10 settembre 2011, che faceva parte dell'insero con cui il quotidiano francese commemorava i primi dieci anni trascorsi dall'evento dell'11 settembre 2001. In particolare, mi interessa mettere in evidenza il sottotitolo di questo articolo, che a modo suo sottolinea appunto come le immagini dell'11 settembre abbiano delineato, non solo per l'Occidente, un orizzonte strutturante per la successiva maniera di relazionarsi con le immagini e con il visuale in senso lato, ma più in generale per un certo modo di stare al mondo divenuto poi dominante. Il sottotitolo della pagina di "Le Monde" ricorda come questo evento, dal punto di vista visuale, fu caratterizzato da una valanga di immagini fotografiche e di video, innanzitutto amatoriali, di cui la parte bassa della stessa pagina illustra un esempio particolarmente significativo tratto dalla mostra *Here Is New York: A Democracy of Photographs*, che esponeva insieme appunto foto professionali e amatoriali scat-

3 J. Baudrillard, *L'esprit du terrorisme*, "Le Monde" (venerdì 2 novembre 2001); tr. it. *Lo spirito del terrorismo*, a cura di A. Serra, Cortina, Milano 2002, p. 35.

tate l'11 settembre 2001. Già solo per queste tre componenti – il proliferare delle immagini, l'importanza dei video, il fortissimo contributo amatoriale – gli attentati del World Trade Center, sottolinea il sottotitolo, “*hanno segnato una svolta nel modo in cui vediamo il mondo*”. In effetti, i tre elementi evidenziati nel sottotitolo sono componenti che solo da lì a qualche anno sarebbero diventate abituali nella nostra esperienza quotidiana tramite le tecnologie digitali e i *social networks*: a quest'ultimo proposito, vi ricordo che Facebook nasce nel 2004. Eppure, l'evento dell'11 settembre 2001, ma soprattutto le sue immagini, già avevano in qualche modo disegnato certi orientamenti che si andranno affermando in seguito, consegnando a quell'evento, anche in questo senso, un valore inaugurale.

Ci sono altre immagini che vi voglio mostrare perché anch'esse sottolineano, in maniera forse ancora più significativa, come quelle dell'11 settembre abbiano segnato una svolta nel modo in cui vediamo il mondo: mi riferisco alla serie del fotografo francese Swen Renault, intitolata *11*<sup>4</sup>. Si tratta di un'opera composta da undici immagini di aerei che si trovano in un'apparente rotta di collisione rispetto a dei grattacieli. È un'opera che è stata realizzata a New York nel 2014, eppure, guardando queste fotografie, è inevitabile pensare subito all'11 settembre 2001, segno che quest'ultimo ha sedimentato nella nostra memoria una serie di tracce che inevitabilmente vengono richiamate allorché ci troviamo a immagini come appunto quelle della serie di Swen Renault, che pure non si riferiscono propriamente a quell'evento.

La terza immagine che vi volevo mostrare è quella dei *Falling men* di Kabul, due uomini che sono caduti nel vuoto dal carrello di un aereo appena decollato dalla capitale afgana in uno dei giorni immediatamente successivi il 14 agosto 2021 [fig. 2]. È molto significativo che questa immagine sia stata innanzitutto intitolata *Falling men* e abbia subito fatto pensare alle immagini dei cosiddetti *jumpers* che si gettavano dalle Torri Gemelle in fiamme. Ve ne do un esempio; ossia l'articolo scritto da Gabriele Romagnoli su “Repubblica” il 17 agosto 2021, *Kabul, quegli uomini che cadono*: “Quei due uomini che cadono dal carrello dell'aereo in decollo da Kabul precipitano in un cerchio tragico della storia, senza rete, largo vent'anni. A chiunque ne hanno ricordati altri che, l'11 settembre 2001, si lanciavano per non bruciare dentro le Torri Gemelle. Tutti quanti, ora e allora, fuggivano da una morte lenta: non sceglievano un'impossibile salvezza, ma solo una fine più rapida”.

Non so se le cose siano andate effettivamente nel modo in cui Romagnoli afferma – voglio dire che non so se questi due uomini, che sono caduti a Kabul, lo abbiano fatto con un'intenzione suicida come quella che Romagnoli attribuisce loro –, ma mi sembra significativo proprio che da parte di questo giornalista, come di tutti quanti hanno visto quelle immagini, ci sia stata istintivamente la tendenza ad attribuire loro intenzioni simili a quelle degli uomini e delle donne che si buttavano dalle Torri Gemelle vent'anni prima – anche in mancanza, ripeto, di conferme fattuali. Ancora una volta una specie di coazione a tornare alle immagini dell'11 settembre 2001 come nostra “scena primaria”.

4 Il link all'opera è: <http://swen-renault.com/11.html>.

Vi accennavo all'inizio al fatto che, da un lato, gli eventi e le notizie dell'Afghanistan, ma anche, dall'altro, altre sollecitazioni che mi venivano dall'attualità hanno continuato a provocarmi sui temi che ho affrontato nel libro di cui stiamo parlando. In particolare, altre notizie dell'attualità mi hanno fatto ripensare ad una espressione, anch'essa con una forte eco psicanalitica, che ho proposto in questo libro, ossia l'espressione "strategia di rimozione". Ho ripensato a questa espressione leggendo le ripetute commemorazioni dell'11 settembre proposte dalla maggior parte dei media all'insegna dell'"ecco io dov'ero: e tu dov'eri?". Tutto ciò mi ha molto sorpreso, colpito, indignato: quasi nessuna di queste commemorazioni infatti sembrava farsi carico del fatto che se sono passati vent'anni, vuol dire che c'è anagraficamente una generazione di giovani – una generazione statisticamente viene calcolata in vent'anni – che è nata dopo l'11 settembre, con la quale la memoria e la riflessione su quanto è successo allora, e sulla sua portata che li ha direttamente investiti, deve essere condivisa. Penso che questa condivisione sia il normale compito trans-generazionale che la memoria collettiva deve porsi, e che invece ho trovato assolutamente disatteso dalle commemorazioni autoreferenziali, narcisistiche, e autocelebrative di coloro che hanno il potere di dire "io c'ero". E trovo, d'altra parte, che questa autoreferenzialità narcisistica delle autocelebrazioni possa essere letta proprio come l'esempio più recente di quella strategia della rimozione dell'evento dell'11 settembre, di certe sue immagini e della loro portata simbolica, di cui parlo nell'ultimo capitolo del mio libro.

Questa strategia di rimozione di certe immagini dell'11 settembre ha lo scopo di anestetizzare la memoria dell'evento, e mi sembra trovare nel gioco di società "ecco io dov'ero: e tu dov'eri?" la sua più plastica rappresentazione.

Il fine ultimo di quella strategia di rimozione è stato e continua a essere il patetico tentativo di operare la negazione della "scena primaria" che quelle immagini hanno incarnato. Ricordate, nello scritto di Freud su *La negazione* (1925), quest'ultima per Freud è quel gesto attraverso il quale noi tradiamo qualcosa che viene dal nostro inconscio portandolo nostro malgrado alla luce. È il caso del paziente che dice a Freud: "Ho sognato una donna, ma *non* era mia madre": allora, commenta Freud, era senz'altro la madre. Un tipo di negazione di questo genere è, a mio parere, quello che alimenta la strategia di rimozione della "scena primaria" che quelle immagini hanno incarnato. Mi sembra infatti di poter affermare che, da parte della generazione che ha detenuto il potere in Occidente negli ultimi vent'anni: in generale i cosiddetti *boomers* e i loro epigoni, l'intento ingenuo di quella strategia sia stato e tuttora sia quello di non far vedere – a se stessa, al mondo, alla generazione successiva – che il sistema di potere globale da lei gestito era ed è, da un lato, molto fragile, dall'altro, molto odiato. Come se si volesse affermare: noi non siamo deboli; noi non siamo cattivi. Per non farlo vedere a se stessi; non farlo vedere alle generazioni successive; non far vedere che il papà e la mamma non sono bravi, belli e buoni come invece si sono sempre rappresentati e autorappresentati.

Ma ecco che, vent'anni dopo, le notizie da Kabul dell'agosto 2021 arrivano a confermarci senza appello che sì, il sistema di potere globale costruito dall'Occidente è debole e cattivo. Ora, quella strategia di rimozione contribuisce ad approfondire

un solco – almeno questa è la mia impressione – tra la memoria e l’oblio collettivi che quella generazione ha cercato di elaborare, e la memoria e l’oblio collettivi cui sembrano aspirare almeno alcune porzioni della generazione più giovane, esclusa dal gioco di società che richiamavo prima, perché chi ha vent’anni oggi non può dire “quando è successo, io mi trovavo...”. E questo solco che mi sembra essersi scavato tra la memoria di quella generazione e la successiva mi ha fatto tornare in mente una frase di Proust: “Quel che noi chiamiamo ‘*realtà*’ è un certo *rapporto* fra [...] le *sensazioni* e i *ricordi* che ci circondano simultaneamente” (Marcel Proust, *Il tempo ritrovato*, 1927). La trovo una frase molto ricca di implicazioni, a partire dai termini che ho voluto sottolineare: la *realtà* è un *rapporto*, un rapporto che quindi è storicamente, culturalmente, tecnologicamente destinato a mutare; un rapporto che quindi può essere condiviso, ma può anche non esserlo, un rapporto la cui fondazione ha nella comunanza delle sensazioni e dei ricordi, quindi nella comunanza della percezione e della memoria, ci ricorda Proust, due ingredienti decisivi. Ripensando allora a quel solco nella memoria tra le generazioni che si sta, a mio parere, approfondendo, ho scritto che “la strategia di rimozione delle immagini che costituiscono la scena primaria del XXI secolo *impedisce l’elaborazione di una memoria transgenerazionale* e con ciò, indirettamente, *l’elaborazione di un rapporto condiviso con ciò che chiamiamo ‘realtà’*”.

Mi chiedo se questo non abbia contribuito a sollecitare, in alcune culture giovanili, il formarsi di proprie, autonome, forme di relazione con il passato, alimentate anche da un peculiare rapporto con i media digitali e con i *social networks*: forme di relazione peculiari, diverse da quelle della generazione adulta, la quale ha cercato di gestire, a sua volta, la memoria e l’oblio collettivo nel modo di cui la strategia di rimozione di cui sopra è un esempio emblematico. Viceversa, mi sembra che da parte della generazione più giovane ci siano delle tendenze a cercare una relazione “autonoma” con il passato, rifiutando ogni storicizzazione di cui si sospetta l’inconfessato intento giustificazionista, per contrapporvi invece un’astratta intransigenza morale implicitamente indirizzata a contestare proprio le generazioni che l’hanno preceduta: penso naturalmente a certe espressioni della “*Cancel culture*” e, tra queste, a certe forme di “*Woke iconoclasm*”, che sembrano opporre iconoclasma (gli iconoclasmi di questa generazione) a iconoclasma (quelli della strategia della rimozione di cui sopra); oblio collettivo a oblio collettivo; un certo rapporto con ciò che si chiama realtà a un altro rapporto con ciò che si chiama realtà, irriducibili l’uno all’altro, ma l’uno e l’altro mutilati. Ritengo che questo sia un problema decisivo su cui i temi che ci stanno a cuore, e che sono al cuore del titolo stesso dell’incontro di oggi, ci invitano a riflettere insieme.

Mechane: Emergono alcune questioni aperte dalla discussione di oggi a partire da una lettura di questa nuova edizione ampliata del libro che, come hai mostrato, prende forma grazie alle tue letture degli ultimi vent’anni. Partiremo quindi da una citazione di *L’evento dell’11 settembre 2001*, precisamente dall’apertura del capitolo quinto, che appare davvero un luogo di raccordo di molte delle tensioni teoriche e politiche del testo:

Ormai lo sappiamo bene: *qualcosa ha avuto inizio l'11 settembre 2001*. Qualcosa di cui la componente politica, quella mediatica e una terza connessa all'ambito psicanalitico si fondono in un insieme che qualificherei anzitutto *estetico*, nel senso assunto da questo termine in una tradizione di pensiero che non cessa di richiamarsi all'etimologia di esso<sup>5</sup>.

Perché questa citazione? Per cercare innanzitutto di chiarire il titolo del libro. L'11 settembre è – con tutte le possibili definizioni e declinazioni che abbiamo visto – un evento estetico. Il XXI secolo ha avuto, cioè, come punto di orientamento il luogo di una frattura che apre ad un'altra verità del mondo (se un evento è tale, infatti, è perché apre a un'altra logica del mondo; è l'irruzione di una nuova verità e quindi, in qualche modo, l'inabissamento di un'altra verità). L'11 settembre è dunque un evento estetico e, se abbiamo capito bene, un evento estetico rivela immancabilmente una contingenza radicale. È stata su questo punto illuminante la citazione di “Le Monde” in occasione del decennale dell'11 settembre, una chiarificazione ulteriore del tuo discorso che ha reso evidente che non c'è un resto, neppure una differenza, tra realtà e immagine. L'evento dell'11 settembre esiste, in altre parole, per essere fotografato, registrato, archiviato. Capiamo quindi adesso meglio una certa tensione antiplatonica che attraversa il testo, e direi quasi una certa ostilità verso una tradizione, verso un'origine platonica del rapporto tra realtà e immagine. Non c'è dunque alcun resto, non c'è un fuori: l'evento dell'11 settembre è estetico perché la tecnologia digitale permette il soffocamento di quella differenza che avrebbe invece costituito proprio l'origine platonica della tradizione occidentale. A partire da qui vorremmo cercare di porti un paio di questioni preliminari su quello che ci sembra il cuore politico e culturale in generale del testo: ciò che definisci una rimozione della catastrofe dell'11 settembre.

Una domanda è questa: un nome proprio, l'“evento dell'11 settembre”, concepito come inevitabilmente destinato a rimuovere la sua realtà, non è il luogo in cui possiamo ricostruire – attraverso la trilogia Marx-Benjamin-*Società dello Spettacolo* di Debord – una sorta di genealogia della rimozione del trauma della realtà, ossia di ciò che, freudianamente, resiste in ogni immaginazione, a ogni operazione onirica? C'è sempre un reale che resiste. Anche nel caso di una perdita o di un trauma nei confronti del quale si possono impiegare strategie di sopravvivenza, resta sempre un reale con cui fare i conti. L'evento dell'11 settembre, se è tale secondo la tua tesi, non è esattamente l'apice della fine di questo reale? Il compito di queste immagini non sarebbe quindi di per sé destinato a non rievocare mai il trauma? È come se tu individuassi una strategia politica intorno a questa operazione di rimozione. Ma ci chiediamo anche se dietro questa strategia di rimozione non si imponga un'ontologia del tempo presente, dettata proprio da quella preminenza dell'estetico che l'11 settembre avrebbe disvelato fino a farne un evento fondativo dell'epoca che attraversiamo. La questione che poi quindi si rivela davvero determinante non solo

5 M. Carbone, *L'evento dell'11 settembre 2001*, cit., p. 131.

per l'economia del testo, ma anche per orientarci nel tempo presente a partire da quell'"infinito 11 settembre" in cui, come scrivi, saremmo immersi.

Sempre nel quinto capitolo del tuo libro si parla di "nostra memoria", indagando il modo in cui essa è stata gestita o manipolata nell'evento dell'11 settembre. Poniamo, a questo proposito, una seconda questione: se tale evento è il nome dell'irruzione di una nuova verità, connessa allo sviluppo globale delle nuove tecnologie (lo fai vedere chiaramente nel libro e lo hai mostrato anche oggi più brevemente), esso non è anche la fine della nostra memoria? La memoria dell'11 settembre non è sempre la memoria di qualcun altro, ossia, per dirla più brevemente, delle macchine, dell'archivio digitale? Se, come tu cogli in maniera molto efficace, con l'11 settembre si dà una frattura storica, non si dà anche strutturalmente (come "scena primaria") la fine di quella che noi definiremmo "la nostra memoria", cioè di quella dimensione proustiana, involontaria, che ci permette in qualche modo di prendere in carico ciò che è stato, anche con i traumi collettivi e individuali che vi gravitano attorno?

Angela Maiello: Vorrei mettermi sulla scia delle questioni appena sollevate, per evidenziare o provare ad aprire una porta su una possibile *pars construens* del discorso di Mauro Carbone.

Partirei da dimensione simbolica e memoria, vale a dire, i due ambiti su cui, forse, le nuove tecnologie hanno maggior impatto, un impatto tale da cambiare proprio la nostra configurazione di specie. Giustamente, Mauro Carbone sostiene che l'11 settembre anticipa delle logiche mediali, e questo elemento è significativo perché forse proprio nella strategia di rimozione tutto ciò emerge molto chiaramente, come d'altronde *L'evento dell'11 settembre 2001* ci fa ben vedere. Mi ha molto colpita, ad esempio, il riferimento alle forme di celebrazione dell'anniversario, alla condivisione di un vissuto massimamente personalizzato; questa, in effetti, è una dinamica per certi versi predominante nelle logiche mediali del web, dei *social networks* in particolare. Devo dire, però, che la tesi di questa nuova edizione del libro a cui personalmente sono più legata è quella che si potrebbe riassumere nell'ipotesi secondo cui, come Mauro Carbone scrive, per creare una nuova alleanza tra filosofia e politica, e dunque per aprire un nuovo spazio del politico, bisognerebbe ripartire da quella condivisione sensibile che ha fortemente a che fare con la nostra corporeità.

Vorrei a tal proposito fare riferimento ad una cosa che apparentemente non c'entra nulla. All'Università della Calabria si è tenuta ieri, il 1 ottobre, una Masterclass con Michelangelo Frammartino, regista di un bellissimo film intitolato *Il buco* (2021), che narra di una missione compiuta negli anni Sessanta da un gruppo di speleologi, giunti in Calabria per esplorare l'"Abisso", ossia quella che allora era la terza grotta più profonda del mondo. È significativo che il film sia stato girato sottoterra e che, di fatto, non vi siano dialoghi. Frammartino spiegava infatti che l'immagine è fragile e che quindi se avesse inserito dei dialoghi o i commenti degli speleologi che si calavano nella grotta, la parola avrebbe mangiato tutto, divorando ciò che al regista realmente interessava, cioè la *situazione*.

Raccontava inoltre che sul set si era creata una frattura tra chi non era mai sceso nelle profondità della cava ed era rimasto invece su a riceverne le immagini, e chi stava sotto, perché sostanzialmente chi stava sopra sosteneva che si sarebbe potuto, più semplicemente, ricostruire tutto in studio.

Questo discorso mi ha molto colpita, e vorrei riportarlo ora alla questione dell'elaborazione e della creazione di uno spazio comune perché mi pare che il problema tanto filosofico che politico sia proprio la costruzione di questo spazio, l'individuazione di questo spazio comune a partire dalla corporeità. Le due esperienze diverse delle due truppe del film di Frammartino erano infatti due diverse esperienze di relazione con l'ambiente; per questo mi ha colpita anche la citazione di Proust che definisce la realtà come un rapporto tra sensazioni e ricordi, cioè tra l'esperienza che noi facciamo con l'ambiente e l'elaborazione di quell'esperienza. Allora la mia domanda, forse eccessiva ed anche assoluta, è: come possiamo pensare questo mondo di relazioni, questa trama che noi abbiamo in comune, a partire dalla nostra corporeità, e soprattutto a partire dalla tecnologia? Senza dubbio la tecnologia ha avuto un impatto molto forte sul simbolico, sulle forme simboliche di elaborazione del nostro rapporto col mondo; il punto da chiarire è se il contraltare di questa rivoluzione non sia la possibilità di creazione di uno spazio di condivisione che potrebbe avere nella tecnologia uno strumento di apertura.

Marie Rebecchi: Ho preparato un piccolo intervento legato alla questione della rimozione e dell'irrapresentabile, ma tornando adesso a quello che ho ascoltato, l'idea del coinvolgimento narcisistico mi dà molto da pensare perché, in fondo, anche il libro inizia con un'esperienza, ossia con il tuo corpo che una settimana dopo l'evento era lì. In questo senso mi trovo d'accordo con Angela Maiello: il corpo nell'ambiente è importante anche per pensare il nostro corpo come "morto con tutti gli altri". Io, ad esempio, sono nata l'11 settembre, quell'evento non posso non riportarlo anche all'ingresso nell'età adulta, e questo elemento permette di dire qualcosa anche rispetto a chi invece non si pone il problema del coinvolgimento e quindi non parla, resta nel silenzio in qualche modo. Vorrei quindi chiederti: se c'è un coinvolgimento, quand'è che è narcisistico, e quando non lo è?

Non è questa, tuttavia, la questione che volevo affrontare. Riprendendo il cuore e anche la prima parte del tuo libro, una delle prime questioni che tu poni è se sia possibile "fare parola" di questo evento. Trovo molto interessante che cominci concentrandoti sul "fare parola" e non sul "fare immagine". Vorrei quindi chiederti, Mauro, perché la tua prima mossa è sulla parola e non sull'immagine; un evento di tale intensità invoca forse subito il tradimento, e la parola invoca il tradimento di questo evento. Ribadisci spesso l'elemento di *eccedenza* di quest'evento che in qualche modo *eccede* tutte le dinamiche politiche e sociali conosciute fino a quel momento.

Lascio da parte, per adesso, la questione della registrazione digitale dell'evento per concentrarmi su quest'idea dell'eccedenza. Con Baudrillard, tu parli di "scena primaria" per quanto riguarda l'11 settembre, poi richiami un evento eccedente del XX secolo come la Shoah. Distingui subito questi due eventi che producono,

in qualche modo, quest'“unicità eccedente”, dicendo che l'eccedenza dell'uno e l'eccedenza dell'altro sono in realtà profondamente diverse. Ovviamente l'11 settembre è l'evento in cui tutti hanno dichiarato il proprio coinvolgimento; mentre la Shoah è l'evento in cui domina il silenzio. Ho trovato veramente bello ed efficace, a tal proposito, il tuo attraversamento di Don DeLillo, in particolare quando scrivi, citando *Tra le rovine del futuro. Riflessioni sul terrore e il lutto all'ombra dell'undici settembre*, che, in fondo, tutti diremo che “ci siamo stati”<sup>6</sup>. Quando parli di questa eccedente unicità dell'evento “11 settembre” e in qualche modo lo compari – con identità e differenze – alla Shoah, invochi inevitabilmente la questione dell'irrapresentabile, dell'irrapresentabilità dell'evento. Mi chiedo allora: che rapporto ha questa irrapresentabilità con l'iconoclastia? Penso non siano affatto la stessa cosa, e ti chiederei dunque di tornarci in seguito. Inoltre trovo molto interessante che, nel convocare l'idea di irrapresentabile, tu faccia immediatamente una parentesi sul sublime kantiano e, più avanti, sulla caratterizzazione lyotardiana del sublime affermando, giustamente a mio avviso, che l'irrapresentabile rinvia al sublime come a ciò che permette di dire o mostrare qualcosa sull'evento solo per via negativa.

Fai a questo punto l'esempio dell'episodio girato da Alejandro González Iñárritu, *Episodio #07: “Messico”*, per il film collettivo *11 settembre 2001* (2002): il quadrato nero, lo schermo nero, i rumori, i corpi che cadono, ci permettono infatti di associare quest'evento all'idea di irrapresentabile che esso convoca, e che a sua volta rimanda a quel sublime che, come abbiamo detto, può farci vedere l'evento solo per via negativa. Tu fai però a questo punto un'altra mossa, in cui mi ritrovo molto. Dici – anche in contrasto con il testo di Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*<sup>7</sup> – che non “le immagini”, ma “certe immagini” impongono e veicolano un ruolo etico, e quindi testimoniale, dell'evento. La mia domanda quindi è questa: quali sono le immagini che possono svolgere questo ruolo etico e testimoniale riguardo all'evento dell'11 settembre, ossia, possono presentare qualcosa in via affermativa e non tramite un'esperienza estetica del sublime (via negativa)? Quali sono queste immagini e, soprattutto, quali immagini permettono di mostrare il dolore attraverso il corpo collettivo? Questo è anche l'argomento di Judith Butler, molto interessante a tale proposito. Quali corpi devono essere mostrati? I corpi di chi cade dalle Torri oppure i volti di chi le ha attaccate? Quali sono queste “certe immagini” che veicolano il ruolo testimoniale dell'evento?

Mauro Carbone: Vi ringrazio moltissimo per la vostra lettura molto sottile, lucida, e per avermi restituito delle questioni che sono senz'altro decisive.

Mi si attribuisce l'idea secondo cui non ci sarebbe un fuori, un resto, ed è una posizione nella quale tendo a riconoscermi solo parzialmente. Non c'è un fuori senz'altro, se il fuori lo vogliamo platonisticamente e metafisicamente contrapporre a un

6 Cfr. D. De Lillo, *Tra le rovine del futuro. Riflessioni sul terrore e il lutto all'ombra dell'undici settembre*, in D. Daniele (a cura di), *Undici settembre. Contro-narrazioni americane*, Einaudi, Torino 2003, p. 8.

7 G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, 2003; tr. it. *Immagini malgrado tutto*, a cura di D. Tarizzo, Cortina, Milano 2005.

dentro da cui sarebbe – come nell’Allegoria della Caverna – separato, e a cui sarebbe opposto. Non ci sono un fuori e un dentro assoluti, perché essi sono continuamente intercomunicanti e si alimentano reciprocamente. Allora, in questo senso, c’è assolutamente, sì, un resto, perché da questo rinvio reciproco del dentro al fuori e del fuori al dentro si produce un *surplus* che risulta *eccedente*, quell’*eccedente* che in fondo gli schermi tengono sempre in serbo per noi, dal momento che quando funzionano ci fanno vedere qualcosa ma non loro stessi; per questo verso gli schermi stessi costituiscono dunque un *eccedente*, così come per altro verso permane un *eccedente* fuori da essi: il “fuori campo”. Non mi riconoscerai quindi in un universo come quello descritto, che anzi mi sembrerebbe piuttosto claustrofobico, ma sottolineerei con forza appunto quella dimensione che ho chiamato “eccedente”.

Poi mi sono annotato l’espressione “il reale resiste”. Sì, il reale resiste, ed è, in questo senso, qualche cosa a cui non abbiamo – psicoanaliticamente, preciserei – un accesso diretto, senz’altro. Ma, mi verrebbe da aggiungere, proprio in quanto il reale resiste, noi abbiamo bisogno di “certe immagini”, immagini che non ci permettono, chiaramente, di accedere in maniera diretta a quel reale che nel suo trauma resta inaccessibile, ma che sono tutto ciò che abbiamo per non rimuovere il trauma. Questo le rende estremamente importanti. Quelle immagini sono infatti la *chance* che noi abbiamo di non rimuovere il trauma. A tale proposito, vi devo confidare che sono particolarmente soddisfatto di aver trovato, nel finale del romanzo *Molto forte, incredibilmente vicino* di Jonathan Safran Foer, pagine in grado di chiarire indirettamente quello che avevo scritto già in una precedente e più breve versione del libro, ossia che certe immagini sono una *chance*, una *chance* di cui, come tale, può riuscirci o non riuscirci di approfittare<sup>8</sup>. E questo va forse anche nella direzione dei problemi posti da Marie Rebecchi. Credo infatti che, nel finale del romanzo di Foer, il montaggio delle foto della caduta di un *juniper* in senso cronologicamente rovesciato e di conseguenza quello delle parole riferite a quelle foto forniscano un esempio particolarmente efficace di cosa voglia dire essere riusciti ad approfittare, a mettere a frutto la *chance* che le immagini possono offrirci.

Dunque alla domanda su quali siano queste “certe immagini” risponderai: quelle che, magari grazie al modo in cui sono montate, riescono ad innescare la dinamica del *futuro anteriore*, che ci può riportare all’incontro con l’evento. Parlo di dinamica del futuro anteriore riecheggiando quanto, in *La camera chiara*, Roland Barthes scrive della foto di un condannato a morte: “è morto e sta per morire”<sup>9</sup>. Se la capacità di “certe immagini” d’innescare tale dinamica dipende dal modo in cui esse sono montate (e dunque innanzitutto dal fatto che esse *possano* essere montate), ciò vuol dire che il montaggio è una componente decisiva della possibilità di saper mettere a frutto quel tipo di *chance*.

8 J. Safran Foer, *Extremely Loud and Incredibly Close*, 2005; tr. it. *Molto forte, incredibilmente vicino*, a cura di M. Bocchiola, Guanda, Parma 2007.

9 Cfr. R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Paris 1980, tr. it., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, a cura di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1980, pp. 96-97.

Marie Rebecchi, giustamente, faceva riferimento al montaggio dell'episodio di González Iñárritu, che è un montaggio molto particolare e significativo, in cui le immagini, per essere rese efficaci, vengono a lungo oscurate, ridotte a *flashes*, sostituite da una certa colonna sonora che a un certo punto a sua volta scompare, mentre esse finalmente appaiono nel silenzio, suscitando la nostra attenzione sgomenta. Tutto questo, come dicevo, ci dà una *chance* per innescare la dinamica del futuro anteriore, cioè per consegnarci all'incontro con l'evento, come in fondo cerca di fare anche il finale del libro di Jonathan Safran Foer.

Ne approfitto, a questo punto, per rispondere alla prima questione di Marie Rebecchi. Si chiede: riportare un evento alla propria esperienza, al proprio vissuto, quando è narcisistico e quando non lo è? Io parlerei piuttosto di riportare la propria esperienza all'evento. E credo che questo non sia narcisistico, tanto meno se ci si pone il problema di trovare la maniera per attuare una condivisione del nostro incontro con l'evento, una condivisione che magari solleciti anche in altri l'esigenza d'incontrarlo. Per la mia formazione e le mie capacità, la mia personale maniera per farlo passa per le parole, non le immagini. In ogni caso, narcisistico sarebbe limitarsi a riportare l'evento al proprio vissuto, agendo così in maniera assolutamente autoreferenziale e senza aprirsi a una ricerca di condivisione.

Marie Rebecchi: Mi è piaciuta molto la tua risposta sul montaggio. Mi chiedo se in qualche modo non ci sia un'assonanza tra quello che dici e quello che dice Godard nell'*Histoire(s) du cinema* in rapporto anche alla Shoah. Tutte le immagini dopo quell'evento, come scena primaria, parlano della Shoah, l'importante è come le leggiamo e come le montiamo. Mi sembra che in qualche modo anche tu vada in questa direzione quando analizzi le immagini di Kabul e non solo. Ogni immagine ci può rimandare a quell'evento come scena primaria, ma è come le montiamo che importa, come scateniamo questo futuro anteriore. Il tuo discorso mi ha ricordato questa espressione; non so se è in qualche modo effettivamente affine a quello che dici.

Mauro Carbone: D'accordo con quello che sostieni, purché non pensiamo che sia sufficiente incontrare un'immagine perché si inneschi la dinamica di cui dicevo. Infatti ci sono immagini terribili che, se non vengono sottoposte a un lavoro artistico o letterario di montaggio come quelle dei casi che stiamo citando, finiscono per essere riproposte ossessivamente assumendo un valore completamente *anestetico*: quello che analizzava Marco Dinoi in un suo bel libro uscito parecchi anni fa<sup>10</sup>. In tal modo mi avvicino alla questione sollevata all'inizio della discussione, a proposito della nostra memoria o della memoria delle macchine. Quella questione mi faceva venire in mente quanto ricordava Richard Drew a proposito della sua fotografia di *Falling Man*. Drew ha raccontato che, in quell'occasione, lui aveva dato alla sua macchina fotografica il comando di scattare una *raffica* di fotografie; quindi, è stata la macchina

10 M. Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le lettere, Firenze 2008.

stessa a farle, senza che lui vedesse esattamente cosa stava scattando. Solo successivamente, quando è andato in laboratorio, una in particolare lo ha colpito, ha bucatato la sua attenzione per la perfezione formale che tragicamente trasmette e questa fotografia è diventata l'immagine di *Falling Man*. Mi veniva in mente quest'episodio perché forse esso suggerisce che non è il caso di distinguere e opporre la nostra memoria e la memoria della macchina in circostanze come questa, in quanto potremmo dire che, in tal caso, la memoria umana sfrutta quella della macchina, ma è il fotografo a scegliere il fotogramma da isolare e a cui dare rilievo, trovando in esso un particolare a cui lui sceglie di corrispondere. *Riconoscendo* il fotogramma da isolare, insomma. A quest'ultimo proposito, citerei ancora Roland Barthes in *La camera chiara*, quando scrive della "Fotografia del Giardino d'Inverno". Me ne ero occupato in *Una deformazione senza precedenti*, il libro dei Premio "Viaggio a Siracusa" di cui si parlava all'inizio<sup>11</sup>. Ricordate quello che Barthes racconta: sua madre era appena morta, lui cercava febbrilmente delle foto di lei che potessero restituirgliene il ricordo, ma nessuna gli consentiva di ritrovarla davvero, sinché a un certo punto ne trova una che gli fa dire: "Ecco, era proprio così!" Questo significa appunto *riconoscere*. Un aspetto decisivo da sottolineare di questo racconto di Roland Barthes è che si tratta di una foto di quando sua mamma aveva cinque anni, cioè la raffigurava come lui non aveva potuto conoscerla. Eppure, ne riconosce l'essenza. Anche qui siamo di fronte a una memoria nutrita tecnologicamente, quella della Fotografia del Giardino d'Inverno, della quale ci appropriamo e che diventa la nostra memoria. C'è qualcosa del genere anche nel caso di una foto come quella di Richard Drew.

Passo ai problemi sollevati da Angela Maiello e mi domando se la *cancel culture* o quella che chiamano *woke culture* – letteralmente, la cultura dell' "essere svegli", che si sta affermando in certe fasce di attivismo giovanile e che porta anche a certe forme di iconoclasma, vuoi in senso di distruzione o rimozione di statue, vuoi nel senso invece di un tentativo di oscuramento o di sfregio tecnologici – non presentino sintomi di quanto sottolineavo nella "Prefazione" al mio libro. Lì mi limitavo a ragionare su quella frase in cui Obama, nel 2017, avvertiva che "uno dei pericoli di Internet è che le persone possono avere realtà completamente diverse". Mi sembrava di trovarne esempio nel negazionismo e nel complottismo che hanno condotto anche all'assalto del Parlamento americano all'inizio di gennaio 2021. Adesso mi sto misurando appunto con quelle nuove forme giovanili di "cancellazione" o d'iconoclasma cui mi riferivo poco fa e mi sembra di trovarvi un altro esempio – simile e insieme opposto a quelli forniti dalle strategie di rimozione dei *boomers* – di contrapposizione generazionale tra scelte di elaborazione e distribuzione della memoria e dell'oblio: anziché porre un'esigenza di condivisione trans-generazionale, mi sembra di trovare un'esigenza di contrapposizione generazionale che mi pare essere perdente da entrambe le parti. Credo a questo proposito che si dovrebbe prendere molto sul serio quello che Mark Prensky diceva vent'anni fa – era

11 M. Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Quodlibet, Macerata, 2004.

sempre il 2001 – quando suggeriva, in un articolo intitolato *Digital Natives, Digital Immigrants*, la metafora dei migranti digitali e dei nativi digitali<sup>12</sup>. Questa metafora ci è piaciuta, l'abbiamo messa nella nostra cassetta degli attrezzi, ma non ci siamo ancora chiesti seriamente: cosa significa, a livello di elaborazione di una memoria collettiva e di oblio collettivo, essere *digital immigrants* o piuttosto *digital natives*? Forse ancora non lo sappiamo. Comunque questo è un punto assolutamente decisivo sul quale lavorare, anche articolando il senso della metafora di Prensky, per capire meglio perché oggi assistiamo a una frammentazione delle nostre maniere di mediare il rapporto col mondo, la quale è anche una frammentazione di narrazioni che rischiano di non comunicare tra di loro e di non permetterci la costruzione di alcun senso condiviso di ciò che, con Proust, chiameremmo “realtà”.

Mechane: Siamo rimasti colpiti da come, all'inizio del tuo libro, alcune riflessioni di Lyotard sembrano rifarsi all'Heidegger di *Oltrepassamento della metafisica*. Lyotard considera il terrorismo la risposta a un principio di prestazione, che è molto simile a quello che Heidegger chiama *Leistungsprinzip*, ossia, il principio proprio della realizzazione dell'effetto, il quale, come sappiamo, è collegato a una critica della tecnica come estenuazione di una catena causale-effettuale che coinvolge anche un certo tipo di immagine del mondo. Secondo Lyotard è proprio questo tipo di verbo, di chiamata, a cui risponde anche l'atto terroristico: “siate operativi, cioè commensurabili, o sparite”<sup>13</sup>. Si tratta di un procedimento di realizzazione in senso stretto, in cui è “reale” soltanto ciò che si lascia misurare in un effetto, in una burocrazia fattuale, che recide la possibilità di rimandi – di un “fuori” simbolico – non esprimibili in termini di commisurazione. Eppure, la carica ideologica che sicuramente si annida all'interno dell'atto terroristico è in qualche modo simbolica, emerge verticalmente come rimando a un contesto esterno, fuoriuscendo dall'orizzontalità burocratico-effettuale. Mi chiedo dove possa rinvenirsi tale rimando, non solo da parte di chi recepisce, ma anche da parte di chi agisce, dove, insomma, si possa tracciare la scia di quei simboli che scavalcano il solco di una performatività piatta.

David Harvey, in *The Condition of Postmodernity*, parla di “tempo dell'immagine” (ultima sezione del terzo capitolo emblematicamente intitolata appunto *Tempo e immagini*)<sup>14</sup>. Al riguardo è interessante come, secondo Harvey, l'immagine postmodernista sia scollegata – proprio come quella reiterazione di effetti di cui si parlava nel principio di prestazione – da altre immagini: il tempo di tale immagine a questo punto potrebbe rappresentare il tempo dell'essere, inteso come stasi, ma in un senso non soteriologico. Potremmo dire che la *bebaiotes thes ousias* platonica diventa adesso principio mortifero, non più stabilità dell'essente, e, al contrario, il divenire si fa dinamismo, vita. È interessante notare come si capovolgano quei

12 M. Prensky, *Digital Natives, Digital Immigrants*, “On the Horizon”, vol. 9, n. 5, 2001.

13 M. Carbone, *L'evento dell'11 settembre 2001*, cit., p. 49.

14 D. Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Blackwell, Oxford 1991.

dettami metafisici in cui il divenire rappresenta il flusso ontologico, una certa instabilità, mentre l'essere rappresenta quella *bebaiotes* di matrice platonica. Leggendo Harvey si ha la percezione che si sposti quest'asse, che slitti o si capovolga questo principio ontologico, per cui la storia diventa un luogo verso cui anelare, come un passato irredento a cui l'immagine, e anche l'evento, non può più attendere, poiché percepito come divenire fluido e mobile, vitale, ben diverso dall'iterazione per immagini sconnesse del postmodernismo, le quali – ricordando ancora il *Leistungsprinzip* – formano una catena paradossalmente scollegata al proprio interno, proprio perché fatta di punti inanellati ma allo stesso tempo spezzati, statici, riprodotti da uno stampo comune ma non suscitativi di una creazione diversa, di un *novum*. È molto interessante la proposta di un'immagine simbolica dell'evento; da qui un interrogativo: che tipo di storia potrebbe riassumere? Il *punctum* di Barthes, a questo proposito, potrebbe essere proprio quest'istantaneità una forma di riabilitazione della motilità storica?

Mauro Carbone: Trovo che siano stati fatti una serie di collegamenti senz'altro ben fondati, che vanno anche al di là delle mie stesse intenzioni di scrittura, nel momento in cui ho messo insieme certe citazioni. Sono d'accordo che Lyotard potrebbe chiamare terroristica la realizzazione degli attentati dell'11 settembre anche in quanto essa risponde a quella logica efficientistica da "pensiero unico", come direbbe Baudrillard, che si stava istituendo in quegli anni in cui Lyotard ragionava sulla condizione postmoderna.

Riguardo al discorso sulle immagini e il postmodernismo: una cosa che ho voluto fare nel mio libro è recuperare certi elementi del pensiero di Lyotard, a prescindere dalle tempeste polemiche che a mio parere li avevano sopraffatti, perché trovo che oggi sia interessante riprenderli e rileggerli. Questo significa cercare di sottrarre Lyotard e la sua caratterizzazione tormentata del postmoderno all'etichetta di "postmodernismo" e a tutto quello che essa porta con sé. Per questo ho iniziato il primo capitolo del libro con un lungo brano del mio amico Rudy Visker, che ricorda come, a un certo punto, attribuire a qualcuno una sensibilità postmoderna fosse diventato un insulto. Eppure io ho fatto parte di una generazione per cui il libro di Lyotard *La condizione postmoderna* (1979) ha significato una cesura, perché certi firmamenti di pensiero ai quali ci eravamo rifatti fino a quel momento ci sono implasi sotto gli occhi (parlo in particolare del marxismo nelle sue svariate coniugazioni). In questo senso abbiamo vissuto direttamente la cesura che il libro di Lyotard proclamava, una cesura che però è stata criminalizzata da quanti hanno iniziato a usare il generico termine "postmodernismo" semplicemente ed esclusivamente in senso negativo. Allora Visker si domanda: "se noi non siamo postmoderni, allora *cosa* siamo?"<sup>15</sup> Ho voluto concludere con questa domanda la lunga citazione di Visker con cui apro il primo capitolo perché mi sembra non

15 R. Visker, "Talking 'bout my generation", Introduzione a *The Inhuman Condition. Looking for Difference After Levinas and Heidegger*, Kluwer, Dordrecht 2004, p. 2.

abbia perso d'attualità, in quanto, nella sua semplicità, spazza via tutto quanto, da un lato e dall'altro, è stato oggetto di discussioni spesso di corto respiro intorno al postmoderno. E ci sollecita a ragionare con un respiro più ampio. Per esempio, mi sembra interessante osservare come Lyotard innesti sulla sua teorizzazione del postmoderno una forte attenzione per il sublime kantiano: il nesso che nel suo pensiero tiene insieme questi elementi mi pare molto fertile ai fini di una riflessione sulle immagini dell'11 settembre. Quando parla di sublime in rapporto con il postmoderno, Lyotard fa riferimento, in particolare, a *Quadrato bianco su fondo bianco* di Kasimir Malevič. E su questa base dà una definizione che mi sembra molto ricca e significativa, qualificando sublime – come quel quadrato bianco sul fondo bianco – l'immagine che consente di far vedere che c'è dell'impresentabile. Trovo che questa definizione sia molto ricca e spero vada nel senso della sua domanda sul senso simbolico di certe immagini. Ovviamente far vedere che c'è dell'impresentabile non significa far vedere l'impresentabile; è piuttosto un far vedere un "c'è", un "c'è" che io non posso vedere né far vedere. Dal punto di vista della riflessione sulle immagini, questo mi sembra sia il portato più ricco che ho ricavato dalla mia esplorazione del pensiero di Lyotard e che mi ha consentito di caratterizzare in quel modo lo schermo nero dell'episodio di Gonzáles Iñárritu.

Mechane: Prendiamo la fine del secondo capitolo di *L'evento dell'11 settembre 2001*: il capitolo dedicato alla funzione dell'illuminismo a venire. Rispetto alla razionalità illuministica, ci sono due momenti negativi: un momento tradizionale, utopico, che ne rimanda la realizzazione a un mondo a venire; e c'è un momento negativo, entrato in gioco più di recente, che è quello dell'emergenza dell'eccezione della catastrofe che non sta sopravvenendo, ma che è, in continuo, quella che in qualche modo abitiamo. Questa catastrofe che continua nel presente soffoca istanze progettuali illuministiche o addirittura ne minaccia la distruzione a fronte di pericoli, minacce alla vita, dimensioni apocalittiche – si pensi alla crisi ecologica, ma non solo. Rispetto a quest'emergenza, rispetto alla quale la razionalità illuministica viene meno, se di fronte al primo tipo di negativo, al momento utopico, la razionalità illuministica si pone solitamente in un senso destituente, critico, quindi in una progressione temporale, di lungo termine, di fronte all'urgenza immediata del presente, a che tipo di lavoro potrebbe essere chiamata una forma di illuminismo a venire, ad esempio di fronte al crollo di alcune istituzioni moderne, come all'eliminazione di alcune libertà dell'individuo? A che tipo di lavoro potrebbe essere chiamata questo tipo di razionalità illuminista nel presente stato di emergenza di fronte a queste minacce, fondamentalmente incalcolabili, costantemente presenti e ininterrotte? L'ipotesi è che la nozione di critica dovrebbe essere in grado, indicando il mondo a venire, di contenere dentro di sé un elemento inventivo, creativo, capace di immaginare un'alternativa, piuttosto che porsi semplicemente in una condizione di resistenza, o, addirittura, in una certa misura passiva.

Mauro Carbone: La questione è formulata in un modo che non condivido completamente, perché caratterizza l'illuminismo utopico come quello che "rimanda" la

propria realizzazione ad un mondo a venire. È con questa caratterizzazione che non sono d'accordo. Non è questo l'atteggiamento di Derrida in quello che lui chiama "illuminismo a venire" e che è caratterizzato di solito come un Illuminismo utopico-messianico. La sua proposta è piuttosto che sin da oggi, nel mondo attuale, si *faccia segno* verso un mondo a venire, non che si rimandi ad esso. In questo senso quel far segno diventa un gesto di resistenza nei confronti delle tendenze dominanti nel mondo attuale. Credo che quello che Adorno e Horkheimer chiamano un "illuminismo che è più che illuminismo" (e che da parte mia cerco di valorizzare nelle pagine che dedico a questo tema) non sia subalterno a una logica del dominio, come invece l'illuminismo di cui parlano in *Dialettica dell'illuminismo* quando spiegano la dialettica con cui esso si rovescia in dominio. Ci può essere, però, un "illuminismo che è più che illuminismo" e che riesce a non rovesciarsi in logica del dominio.

Ritengo che i gesti di resistenza nel mondo attuale che fanno segno verso un mondo a venire siano gesti di cui questo "illuminismo che è più che illuminismo" sia una componente decisiva. Non vedo alternativa tra il primo e il secondo tipo di "momenti negativo" cui la domanda fa riferimento, perché anche il secondo tipo, di cui essa chiede il senso rispetto al venire meno di alcuni spazi democratici – che magari certe logiche a cui assistiamo oggi per motivi sanitari ci sembrano incarnare – è, anche rispetto a queste logiche, un gesto di resistenza; rimane un fattore di cui quell'"illuminismo che è più che illuminismo" è parte decisiva.

Vorrei però raccontarvi una specificità francese: nella domanda che mi è stata fatta avvertivo una preoccupazione rispetto a una logica sanitaria, tanto per capirci, che rischierebbe di mettere da parte certe garanzie democratiche. Volevo semplicemente dirvi che qui in Francia questa logica è assolutamente ribaltata, e quindi anche *il far segno verso* deve assumere un senso opposto. Noi siamo obbligati ad andare a insegnare in presenza, senza distanziamento da parte degli studenti, senza che le aule siano impiegate a meno della loro capacità massima, e senza che venga richiesto il *green pass* all'entrata dell'università agli studenti e al personale universitario. Dunque, vivo in un universo in cui se voglio andare a bere una birra al bar, anche all'aperto, devo presentare il mio pass sanitario, mentre quando vado in aula sono con la mascherina di fronte a studenti mascherati che non hanno presentato il pass sanitario. Le logiche che restringono in qualche modo spazi di libertà non sono soltanto quelle di chi cerca con esse di salvaguardare la salute della maggior parte dei cittadini, ma possono anche essere quelle di chi, sperando in tal modo di essere riletto qualche mese più tardi, crede che sia simbolicamente *appealing* che l'università appaia un luogo in cui si può entrare anche senza il pass sanitario.

Mechane: Nel terzo capitolo di *L'evento dell'11 settembre 2001* si discute la nozione di "evento" e si segnala come, sulla scia di Heidegger possa essere inteso secondo la nozione di *Überwindung* o secondo quella di *Verwindung*. *L'Überwindung* è, diciamo così, l'oltrepassamento; la *Verwindung* è qualcosa che fa durare i suoi effetti nel tempo. Quindi si tratta di un'"eventualità" che perdura, e, se non abbiamo capito male, *L'evento dell'11 settembre 2001* attribuisce l'*eventualità* dell'11 settembre a questa seconda categoria, secondo un linguaggio heideggeriano.

La domanda: al di là dell'11 settembre, anche alla luce di vent'anni di maturazione del tuo pensiero, attribuisce ancora all'11 settembre una caratteristica epocale oppure ci sono state altre soglie, ad esempio la pandemia o la crisi climatica, che possono avere un carattere di *Verwindung* simile a quello dell'11 settembre? In tal caso sarebbe come se noi ci trovassimo sempre sulla scia di eventi che finiscono in qualche modo per accavallarsi e delineare in maniera aggiuntiva nuove soglie storiche.

Mauro Carbone: Ho l'impressione che la pandemia non abbia quel carattere d'*inauguralità* che ha assunto invece l'evento dell'11 settembre del 2001. A questo proposito, nel libro parlo della posizione di Marc Augé. Secondo lui, ci sono certi eventi per i quali noi già possediamo una narrazione storica in cui inserirli, per cui tendiamo a considerarli come conseguenze di cause che stanno già all'interno di quella narrazione storica. Ci sono invece eventi che introducono una frattura, per cui la narrazione storica in atto non riesce a comprenderli, perciò essi diventano inizio di una nuova narrazione. In questo senso, dicevo, ho l'impressione che la pandemia non abbia un carattere d'*inauguralità* poiché, come suggerisco nella Prefazione del libro, la pandemia mi sembra collocarsi – e, a suo modo, enfatizzare – quel vivere nel “tempo delle catastrofi” che proprio l'evento dell'11 settembre ha inaugurato.

Mechane: Volevamo suscitare un'ulteriore riflessione rispetto a quello che si diceva sulla contrapposizione degli 'iconoclasti', un elemento che è ritornato molte volte nel tuo discorso e che con la questione pandemia o *green-pass* ci tocca molto da vicino. Cominciamo con una piccola domanda che funge da premessa: partendo dal modo in cui le immagini dei *jumpers* acquisiscono la loro dimensione simbolica, possiamo dire che queste immagini sono in grado di pungere, possono diventare un *punctum*, per utilizzare un concetto di Roland Barthes, cioè, il principio potenziale di un nuovo modo di comporre la memoria collettiva, proprio in virtù del fatto di essere state oggetto di un'azione iconoclasta, ossia, proprio in virtù del fatto di esser state colpite dalla volontà di rimozione di una parte di società? Se fosse stato effettivamente così, se effettivamente fosse stata l'azione iconoclasta di una parte della società a sottrarre l'immagine dei *jumpers* dalla banalizzazione quotidiana, dalla sequenza anestetizzante proposta dai media, allora potremmo dire che la possibilità di approfondire l'evento passa necessariamente dalla capacità di non rimuovere la rimozione, cioè di non voler eliminare l'iconoclastia altrui.

Sembra di avvertire in queste argomentazioni la decisione di non rimuovere la rimozione, nella decisione di non rendere semplicemente illegittima, falsa, oltrepassabile, la posizione degli altri, ma di accettare dialogicamente le istanze di quest'altro punto di vista, una mossa tattica efficace per non smarrire l'orizzonte comune. È una domanda, in forma affermativa, ma è una domanda: non è proprio questo l'inizio per non fare di ogni immagine un campo di battaglia tra 'memorie volontaristiche', come tu le chiami nel tuo libro, opposte, contrapposte?

Mauro Carbone: Sì, è proprio così. Credo che il fatto di essere state oggetto di questa strategia di rimozione sia una componente decisiva che ha permesso che le immagini dei *jumpers* assumessero quel valore *eidetico*, per rifarmi al linguaggio che uso nel libro, che altre immagini non hanno avuto. Non credo però che sia l'unica componente. Un altro ingrediente senz'altro essenziale è il fatto che si trattava d'immagini tramite le quali, per la prima volta, vedevamo la scelta obbligata del suicidio compiuta da disperati che si buttavano, per sfuggire al fuoco degli incendi, da edifici tra i più emblematici della più importante potenza mondiale.

Aggiungo che sono molto contento che si sia colto il senso del mio riferimento al pericolo di contrapporre iconoclastia a iconoclastia, che mi sembra un rischio molto forte. Ho letto alcune testimonianze di direttori di musei che cercano di interpretare le esigenze, anche iconoclastiche della *cancel culture*, nel senso di una riscrittura e una ridefinizione del contesto di certe immagini anziché nel senso della loro cancellazione. Questo mi sembra l'unico modo praticabile per arrivare a negoziare trans-generazionalmente un'idea condivisa di ciò che chiamiamo realtà.

Angela Maiello: Devo dire che la questione della *cancel culture* non l'avevo mai presa in considerazione in relazione al tema generazionale e quindi alla differenza che tu facevi tra nativi digitali e immigrati. La cosa che più mi colpisce nei miei vari tentativi di ricerca sul digitale, comunque, riguarda la *performance*, il corpo, in un ambiente come può essere quello di Tik Tok. Qui il problema, come fa spesso notare anche Pietro Montani, è quello di tenere insieme la dimensione simbolica e la dimensione partecipativa, che una piattaforma come Tik Tok sollecita molto. Da qui mi veniva da domandarmi se questa questione della *cancel culture* non possa essere proprio un sintomo della difficoltà, e qui utilizzo un'espressione che tu hai utilizzato, di questa difficoltà del simbolico nelle forme di espressione del digitale praticate appunto dai nativi digitali, o comunque dalle generazioni più giovani. Perché vista dall'occhio di chi c'era, di chi può dire dove ero io l'11 settembre, la *cancel culture* sembra inspiegabile.

Resta però per me il problema di tenere insieme le due dimensioni: se da un lato il digitale esaspera l'inelaborato per creare uno spazio di condivisione ad un livello per dir così, anche più profondo e originario, dall'altro, resta il problema dell'elaborazione. Secondo me il vero problema non è tanto di come le forme simboliche artistiche tradizionali, per dir così, riescano a farsi carico del montaggio necessario di quelle immagini. Il vero problema è quello che dici tu: la crisi del simbolico sviluppa la *cancel culture*, che però è un problema molto più profondo. Ed è allora che qui che la filosofia deve provare a riflettere e ad indicare una strada che non sia unicamente o semplicemente piangere sul simbolico che non c'è più, quanto ci sia invece una difficoltà, un sintomo.

Mauro Carbone: Ti ringrazio molto perché hai rilanciato una preoccupazione recente che ho sviluppato continuando a riflettere su temi del libro. Per circostanziarla faccio questo esempio. Leggevo in questi giorni un articolo del 2016 di

David Freedberg, l'autore di *Il potere delle immagini*, grande specialista del tema dell'iconoclasma<sup>16</sup>. Freedberg nel 2016 scriveva frasi del tipo: “sempre i soliti pretesti”. Vale a dire, non vede un elemento di novità nella maniera in cui l'iconoclasma è gestito oggi con motivazioni e gesti che nella rivoluzione digitale potrebbero aver trovato elementi nuovi. Per lui, la storia dell'iconoclasma è una storia in cui si ripetono sempre le stesse intenzioni, le stesse motivazioni e gli stessi gesti. Ecco: questo è non vedere il sintomo. Quello che invece noi, secondo me, dobbiamo prendere sul serio.

Mechane: È arrivato il momento di salutarci; la tavola rotonda, secondo i nostri auspici, si è rivelata assai interessante. Pensiamo che le questioni che sono state poste hanno avuto risposte più che esaurienti e siamo riusciti a dare un quadro abbastanza ampio ed anche particolareggiato dei diversi temi che innervano *L'evento dell'11 settembre 2001. Quando iniziò il XXI secolo* di Mauro Carbone.

A questo riguardo, per concludere, si potrebbe fare un salto altrove, sottolineando l'estremo interesse attuale di certe questioni; ma, dall'altro lato, proprio per confermarne la rilevanza assoluta, possiamo notare che esse riecheggiano, in profondità e anche non solo in profondità, temi eterni della filosofia, temi che accompagnano la filosofia fin dall'inizio. In particolare pensiamo a questa estetica della “presentazione che c'è dell'impresentabile”, come ricordava Mauro Carbone, perché a questa differenza, a questa tensione tra presentazione e impresentabilità, ritorna il motivo di fondo di tutta la riflessione filosofica che si è articolata fra verità e apparenza. In questa differenza, naturalmente declinata in modi differenti, secondo impostazioni metafisiche molto diverse tra loro, ma a questa differenza, possiamo avvicinare tutta una serie di concetti portanti della filosofia: dall'*apeiron* di Anassimandro, alla *chora* platonica, alla *byle* aristotelica, all'Uno plotiniano, o anche, nella modernità, naturalmente, il noumeno kantiano, l'immediato hegeliano – quell'immediato che nel suo presentarsi come essere e basta, in realtà si presenta solo annullandosi immediatamente, solo finendo immediatamente nel nulla –, e poi naturalmente l'essere heideggeriano. Tutti luoghi in cui viene messa in gioco la tensione originaria della filosofia a pensare questa differenza pur nella sua impensabilità di fatto, pur non potendo mai effettivamente presentarla.

16 D. Freedberg, *The Power of Images* [1991], tr. it. *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: emozioni e reazioni del pubblico*, a cura di G. Perini, Einaudi, Torino 2009.



Fig. 1, pagina di "Le Monde" del 10 settembre 2011.



Fig. 2, immagine di due uomini che cadono nel vuoto da un aereo appena decollato dalla capitale afgana dopo il 14 agosto 2021.

