Pina De Luca

Estetico metropolitano.

La scena Baudrillard

“Lo stile di vita americano – osserva Baudrillard mentre, negli anni Ottanta, attraversa l’America – ci darà la tavola analitica della fine dei nostri valori” (Baudrillard 1986: 81). Non solo, però, il *nuovo mondo*, con il ri-prodursi rapido del suo *nuovo*, mostra la senescenza dell’Europa, ma l’analisi di Baudrillard lascia intravedere – quasi un sottotesto – la senescenza dello stesso *nuovo* che interroga. Mentre, infatti, in Europa “filosofeggiamo sulla fine di tante cose”, qui, invece, le cose “realmente finiscono. È qui che non c’è più territorio (ma più propriamente uno spazio prodigioso), è qui che il reale e l’immaginario si sono esauriti offrendo ogni spazio alla simulazione. È dunque qui che bisogna cercare l’idea-tipo della fine della nostra cultura” (Baudrillard 1986: 81). Una fine che sarà decretata dall’avanzare dei processi di globalizzazione, dalla diffusione sempre più pervasiva della rete e dei *media* digitali. Ed essa, se di lì a poco renderà trascorso il *nuovo* del *nuovo mondo*, consumerà anche distanza e differenze fra *nuovo* e *vecchio* mondo e ciò che dovrà essere pensato sarà l’*assolutamente nuovo* del mondo.

Il racconto che fa Baudrillard dell’America sembra muoversi lungo la sottilissima linea che separa-unisce le due dimensioni: il *nuovo* che è – ne indaga le forme nel loro massimo potenziamento – e il *nuovo* che sarà. Se muoversi lungo questa linea significa per Baudrillard dare ragione del carattere “frattuale, interstiziale” e insieme “tattile, fragile, mobile, superficiale” della cultura americana, se si-

gnifica comprendere appieno “il gioco” e le “regole” – “slittamento sismico, tecnologie dolci” (Baudrillard 1986: 14) – che governano tale cultura, significa pure cogliere in ciò i cenni di quanto di altro e imprevedibile vi sta maturando e la cui maturazione finirà per scompaginare, e radicalmente ripenserà, lo stesso *nuovo* che la realtà americana incarna.

È così possibile leggere il testo di Baudrillard secondo un doppio registro: seguire come la sua riflessione prenda in esame materiali minimi, indagli movimenti espliciti o striscianti, tasti articolazioni complesse e gangli vitali. Seguire, ancora, come di ciò ricostruisca le discordanti connessioni, stabilisca i rinvii senza necessità, colga i legami incongrui. Se a mostrarsi sono “tutte le possibili varianti del mondo moderno” (Baudrillard 1986: 28), la maniera in cui Baudrillard le mostra è carica di una tensione che continuamente eccede i bordi di quanto è indagato. Assecondare questa tensione, porsi nella scia del suo flusso – qui l’altro, e più sfuggente, livello di lettura del testo – non conduce a qualcosa di determinato o chiaramente afferrabile, piuttosto rende percepibile l’indistinto ronzio che spesso disturba e fa deviare l’analisi e di cui l’analisi dà conto proprio esponendo quel disturbo e l’urgenza di quell’improvviso deviare. Altre volte, invece, la tensione che percorre il testo agisce come una sorta di alone che si distende intorno alla narrazione, la sfuma, l’inquieta, la carica di altro e di ancora. Ossia, l’intenziona di quel *nuovo* che del mondo consumerà i confini, diluirà le identità, produrrà l’indifferenza di vicino/lontano, muterà la forma dell’umano sentire ed esperire le cose.

È, dunque, un rumore di futuro che circola nel *reportage* dell’America di Baudrillard. Un rumore che, pur rimanendo vago, s’incide nella narrazione, v’imprime segni, lascia impronte, esercita pressioni. Sicché l’analisi, nel dar conto della realtà americana, continua-

mente espone il lavoro di ciò che all'interno di questa – ma anche dell'intero globo – va maturando e che per ora è soltanto fermento, incessante attività di consumo-produzione. Se di doppio movimento si tratta – l'uno è l'andamento esplicito del testo, l'altro è sotterraneo, quasi un fiume carsico –, dei due movimenti è però necessario cogliere l'interna connessione. *Come* debba intendersi tale connessione, e *come* agisca, lo indica quasi casualmente Baudrillard stesso osservando il paesaggio di Monument Valley: “blocchi di linguaggio improvvisamente in erezione, poi sottoposti a un'erosione ineluttabile” (Baudrillard 1986: 9). Bisogna allora collocarsi in questo punto delicatissimo e difficilmente circoscrivibile che la geologia segnala: cogliere l'agire dei processi di erosione in ciò che si staglia con la massima evidenza, leggere in tali processi l'incubazione di nuove forme di vita, di nuovi modi di abitare il mondo, di nuove forme di esperirlo.

1. *L'assoluto moderno*

L'America, osserva Baudrillard, nasce moderna, nasce, cioè, senza origine da evocare, senza nostalgia di fondamento, senza memoria di *polis*, senza patimento per l'esilio dall'“Ordinamento eterno” (cfr. Severino 2003). Non avendo essa “un passato, né una verità fondatrice” (Baudrillard 1986: 64) – origine per l'America è solo l'azzardo e la fatica dei *padri* fondatori, non certo la glaciale perfezione dell'essere –, non ha alcun “mito dell'autenticità” (Baudrillard 1986: 64) da rivendicare o a cui appellarsi. La sua modernità priva di provenienza è *assolutamente vergine*, non reca perciò traccia di gesti difficili da assorbire o cancellare. Gesti, ad esempio, come quello che scacciò i demoni per evitare che questi, parlando per bocca dei poeti, inquinassero con il loro eccesso l'ordine della *polis*. O come quello che punì Antigone per aver tolto separatezza al dentro e al

fuori della *polis* e reso così possibile il contagio tra l'armonia di questa e il caos del fuori. La modernità dell'America – il suo *nuovo* – è *anche* l'inessenzialità di tali gesti, è l'inessenzialità di limitare, circoscrivere, negare, è non aver dovuto sopportare il peso di aver trasgredito al divieto di farlo, è non aver dovuto pensarne il dopo.

All'America appartengono *già* per nascita i molti, l'eccesso, l'opposizione e le appartengono senza conoscere le traversie moderne della differenza e senza dover scontare le conseguenze dell'indomabilità di questa, come del suo proliferare e moltiplicarsi. La modernità americana "poggia sull'in-differenza" e l'in-differenza non è l'inizio da superare affinché vi sia mondo, né la minaccia di un residuo pre-storico da fronteggiare e neppure è l'esito finale del coesistere delle differenze e del loro perdere opposizione. L'America è mondo *nuovo* perché *nuovo* – *nuovo* rispetto alla storia dell'occidente – è il modo in cui le differenze, rimanendo tali, sono fra loro in-differenti, sono, cioè, tutte parimenti possibili, come possibile è il loro antagonismo e il loro continuo proliferare sommandosi od opponendosi secondo dinamiche indotte e orientate dallo spazio stesso. Se ciò fa dell'America "l'orgia dell'indifferenza, della sconnessione, dell'esibizione e della circolazione" (Baudrillard 1986: 80), l'"orgia" non è una *malattia* o un'*alterazione* da sanare teoricamente e politicamente, ma uno *stato di fatto*. Contemplando quest'orgia, l'America *inventa* la propria modernità ingenua e leggera, non gravata da colpa, né segnata da fratture. Una modernità che ricava la propria radicalità dal poter essere "barbara" e "primitiva" senza che simili dimensioni rimandino a un *prima* o una *provenienza* da rammemorare o attualizzare, a un disordine o una degenerazione da superare o sanare. L'America, dice Baudrillard, è "*la sola società primitiva attuale*" (Baudrillard 1986: 12), la sola che trova le ragioni della sua *attualità*

nel fatto di essere *primitiva*, di essere, cioè, un inizio assoluto, senza precedenze e senza residui di passato.

Questo tratto, se fin ora è appartenuto *solo* alla modernità americana e ha determinato *solo* il modo di essere della società americana, in futuro – è la previsione di Baudrillard – è destinato a *generalizzarsi* e a perdere la sua specificità. *Primitiva* non sarà più *solo* la società americana, ma lo sarà la società futura. E quest'ultima lo sarà, osserva ancora Baudrillard, non come l'evoluzione piana di quanto già è, ma lo diverrà nel consumo – consumo dello stesso *nuovo* del *nuovo* mondo –, nell'annullamento di precedenze e giustificazioni, nello sradicamento e nell'invenzione di sé. *Mondialmente primitiva* (cfr. Baudrillard 1986: 64) la società a venire lo sarà, quindi, non per il diffondersi e generalizzarsi di un tratto che apparteneva al *nuovo mondo*, ma perché dal profondo *del nuovo mondo* Baudrillard avverte l'avanzare di processi che, una volta maturati, provocheranno una cesura radicale, un taglio netto, con quanto fin ora è stato. Tali processi coinvolgeranno *l'intero globo* e se quello che per essi si affermerà è *assolutamente mai stato*, quest'ultimo, proprio per il fatto di esserlo, recherà in sé il tratto dell'*assolutamente primitivo*.

“Affascinante” è, allora, per Baudrillard percorrere l'America

come la società primitiva dell'avvenire, quella della complessità, quella della mescolanza e della promiscuità più grandi, quella di un rituale feroce ma bello nella sua diversità superficiale, quella di un fatto metasociale totale dalle imprevedibili conseguenze, società la cui immanenza c'incanta, ma priva di un passato che la rifletta, dunque fundamentalmente primitiva. La primitività si è insinuata in questo carattere iperbolico e disumano di un universo che ci sfugge e che supera di gran lunga la sua stessa ragione. (Baudrillard 1986: 12)

Il resoconto del viaggio americano di Baudrillard può in tal senso considerarsi anche l'inizio del racconto di quella che si appresta a essere la "società primitiva dell'avvenire". Racconto che non anticipa, piuttosto coglie i germi di un consumo, segnala la pressione di spinte non ancora chiaramente direzionate e scorge negli strappi che impercettibilmente si vanno aprendo nel tessuto compatto della realtà americana i segni dell'inizio di un'altra storia. Da qui il ricorso al testo di Baudrillard come *scena* – un documento – in cui tutto ciò si espone eccedendo la stessa narrazione, sfuggendo alle maglie dell'analisi e, spesso, contraddicendola. Lo sguardo con il quale si osserverà tale *scena* sarà uno *sguardo genealogico* affinché sia questo a rivelare le *emergenze (Entstehung)*¹, le *apparizioni*, i *giochi di forze* che agiscono sulle *scena America*.

2. Monstrum metropolitano

Giochi di forze sono il continuo fronteggiarsi-coesistere sulla *scena* americana dell'"astrazione crescente di un universo nucleare" con "una vitalità primaria, viscerale, incoercibile" (Baudrillard 1986: 64). Da indagare sarà allora *come* tali *forze* divergendo convergono, *come* il loro groviglio produce effetti e *come* questi si ri-produrranno nella discontinuità, nel taglio, nella deviazione fino a definire la fisionomia mobile e sfaccettata dell'*estetico* al tempo della *post metropoli*.

È, dunque, la coincidenza contrastante fra "una tecnologia sofisticata, nucleare, orbitale, informatica" e una "vitalità primaria" che va indagata come l'"emergenza" di una forma assolutamente inedi-

¹ Nonostante l'ingiunzione di Baudrillard a *dimenticare Foucault*, è proprio Foucault a fornire gli strumenti necessari per *utilizzare* il testo di Baudrillard.

ta dell'*aisthesis*: l'*estetico metropolitano*. Questo presenta un aspetto sfaccettato e contraddittorio: a forme sempre più pervasive di tecnicizzazione corrisponde una vitalità non elaborata, priva di coagulo, puro sprigionamento di energia che nulla ha dell'espansione vitale o della pienezza consapevole. E un'energia che si autogenera e trova alimento nello "sradicamento", nello spostamento occasionale, nel movimento continuo e non direzionato. Essa fluisce attraversando i corpi senza che in questi risieda o che questi la possiedono, piuttosto i corpi ne sono i conduttori indifferenti e nell'esserlo ne sono posseduti e spinti all'azione. La si può dire, quindi, una vitalità *in superficie* e *della superficie*: una *vitalità spaziale* che agisce come velocità, accelerazione e si manifesta, allo stesso modo, e ubbidendo alla medesima logica, "sia nel sesso che nel lavoro", sia "nei corpi" che nel "traffico". Se questa vitalità convulsa tutto mette in relazione con tutto, tutto a tutto rende strettamente contiguo, le relazioni a cui dà vita sono relazioni *senza relazione*, sono contiguità *senza con-tatto*. Benché vi sia "disponibilità totale" e "trasparenza di tutte le funzioni" (Baudrillard 1986: 64), benché "tutto comunichi", ciò avviene "senza che mai due sguardi s'incontrano" (Baudrillard 1986: 52), ossia senza che la relazione sia esperienza dell'ignoto dell'altro, esperienza di un'estraneità da attraversare e da cui essere attraversati.

Vi è un luogo, descritto da Baudrillard, che mostra esemplarmente come il potenziamento della sfera del sensorio a opera di tecniche sofisticate generi una relazionalità diffusa con l'ambiente circostante, ma priva di scambio e interazione. È l'Hotel Bonaventure di Los Angeles:

la sua struttura metallica e le sue grandi vetrate girano lentamente intorno al cocktail-bar. Fuori, lo spostamento dei grattacieli è appena percettibile.

Poi ci si rende conto che è la piattaforma del bar a muoversi, mentre il resto dell'edificio è fisso. Alla fine, riesco a vedere girare tutta la città intorno alla sommità immobile. Sensazione vertiginosa, che si prolunga all'interno dell'hotel attraverso le circonvoluzioni labirintiche dello spazio. (Baudrillard 1986: 51)

Il movimento della piattaforma si sostituisce a un proprio movimento e l'occhio può volgersi in più direzioni e cogliere più prospettive della città senza che vi sia spostamento alcuno. In ciò l'occhio si scopre pluridirezionato, capace di un vedere disseminato che rende il *qui* – la poltrona in cui si rimane accomodati – aperto all'irruzione di più dimensioni della città. Nel mentre ciò accade, e l'occhio sperimenta un vedere continuamente dislocato, quello che appariva un'ampliamento delle possibilità percettive si risolve in un vedere che si riavvolge su se stesso ripetendo la circolarità chiusa della piattaforma. L'effetto che si produce è, infatti, una "sensazione vertiginosa", prolungata e artificiosamente accentuata dall'architettura stessa dell'albergo. È, cioè, un'eccitazione del sensorio che, collassando su se stesso, non genera trasformazioni nelle abitudini percettive né rende fluido il contatto fra interno ed esterno. La perfetta visibilità si rivela perfetta opacità non solo dello sguardo che, benché potenziato e dilatato, rimane intransitivo, ma anche dello stesso edificio le cui facciate di vetro non consentono accesso, piuttosto lo inibiscono rispecchiando e duplicando ciò che su di loro si riflette. È questo un fenomeno di cui Baudrillard verifica il continuo riproporsi ai più disparati livelli: "auricolari, occhiali neri, elettrodomestico automatico, automobile dal complesso quadro comandi e perfino il dialogo perpetuo con il computer, tutto ciò che viene pomposamente chiamato comunicazione e interazione finisce nel ripiegarsi di ogni monade all'ombra della propria formula, nella nicchia autogestita e

nella sua immunità artificiale” (Baudrillard 1986: 51). La “trasparenza dell’interfaccia” si risolve così in “rifrazione interna”, la transitività – degli edifici, come dei volti – in intransitività, l’apertura incondizionata in opacità. Le due dimensioni, benché contrapposte, si saldano in un unico gesto che, replicandosi e moltiplicandosi, descrivono una circolarità chiusa per la quale la visibilità senza residui è invisibilità altrettanto senza residui, la presenza assoluta è altrettanto assoluta sottrazione.

E, allora, se l’enfasi dell’estetico si traduce nel rafforzamento del regime immunitario (cfr. Esposito 2002), se la relazione è relazione fra monadi sempre in contatto, ma mai in con-tatto, quali forze le spingono *comunque* a incrociarsi? Quali dinamiche *comunque* si stabiliscono e con quali effetti sul piano dell’*aisthesis*?

Il discorso ritorna ancora al carattere proprio della modernità americana, ossia al suo essere modernità senza storia e perciò *assoluta* e *primitiva*. La convergenza di questi due tratti, il loro dissonante coincidere, fa sì che la cultura americana sia, *naturalmente* e fin dall’inizio, “una cultura della promiscuità, della mistione, della mescolanza nazionale e razziale, della rivalità e dell’eterogeneità” (Baudrillard 1986: 68). “L’insieme” che così si genera non assume “un profilo eteroclitico, ma di convergenza nell’energia, non di unità o di pluralità, ma d’intensità rivale, di forza antagonista” (Baudrillard 1986: 68). Ciò significa che a determinare “l’insieme”, a farlo essere tale, non è lo stabilirsi di una molteplicità di relazioni fra singolarità definite e in sé multiple, bensì un’“attrazione collettiva” (Baudrillard 1986: 68) da cui si sprigiona un flusso energetico che spinge le parti ad avvicinarsi o a respingersi. In tal modo entrambi i movimenti si sottraggono alla logica propria del vedere/riconoscere – si sottraggono alla *distanza* per la quale vi è riconoscimento dell’altro in quanto altro – e si risolvono nella contrazione di un’incontrarsi/sco-

ntrarsi diffuso e casuale che trova nei corpi stessi le ragioni della “complicità” o del rifiuto. E se complicità e rifiuto sono indotti dall’addensarsi nei corpi di storia – l’origine geografica, la razza – e di storie – incroci, commistioni –, storia e storie si distendono sulla superficie dei corpi in una smemoratezza che, enfatizzando e, insieme, annichilendo le differenze, alimenta una “vitalità primaria, viscerale, incoercibile” (Baudrillard 1986: 12). Una vitalità che si propaga da un corpo all’altro in una sorta di contagio collettivo che ri-produce e rafforza il carattere indifferenziato dell’“insieme” e fa di questo un corpo unico e multiplo, continuo e fratto, compatto e conflittuale. Un *novum monstrum*.

3. *Corpo in sonno*

Il corpo-insieme – corpi che nel loro mobile assemblarsi continuamente generano un corpo indefinito e indefinibile, dilatato e informe, diffuso nello spazio, da questo assimilato e rigettato – non nega né offusca i singoli corpi. Al contrario, esso, proprio perché ininterrotta circolazione di energia, funge da spinta all’esibizione ed esaltazione di ogni singolo corpo. Un’esaltazione che, anche in questo caso, non deve scontare una storia di negazione e interdizione giacché a rendere innocente il corpo è proprio il suo essere *anche* primitivo e perciò vitale e potente nella sua compiaciuta fisicità. Una fisicità-valore e perciò fatta “oggetto di smodate attenzioni” in modo che ne sia evitata la “decadenza” e la “cattiva prestazione” (Baudrillard 1986: 33). Da qui la necessità che la giovinezza e il vigore del corpo siano conservati e mantenuti tali attraverso il continuo esercizio. Ecco allora il “correre, correre ostinatamente” fino all’“estenuazione muscolare del corpo” dello *jogger*, il faticare “coscienziosamente nelle sale di culturismo su macchine complicate con carrucole cromatiche e terrificanti protesi mediche” (Baudrillard 1986: 35), la

partecipazione di massa alla maratona di New York. Tutto è un corale *I did it* per il quale è indifferente che a *poter essere fatto* è “un figlio, una scalata, un exploit sessuale, un suicidio” (Baudrillard 1986: 22). Se di corpo *glorioso* si può parlare, ciò è possibile solo a patto che si conservi intatto, prestante, attivo, che sia, cioè, un corpo che *fa*, che continuamente dia prova di sé esibendo la propria levigata perfezione. Non un corpo *patito* che desidera e vuole, che è “fonte di piacere” e per il quale il piacere è “grazia naturale”, piuttosto un corpo *in azione* e che nell’azione trova il senso di sé. E quello *in azione* è un corpo che, nascendo moderno, non è stato toccato dalla condanna – e dagli effetti della condanna – di essere *prigione dell’anima* e perciò può esibire una fisicità primitiva e innocente, compiaciuta di sé fino all’ottundimento. Ad affermare il suo imperio è così un corpo che la sua stessa attività rende opaco e smemorato, lo rende, cioè, corpo che *non si sente* e *non sente*, che *non si sa* e *non sa*.

La modernità americana è allora, insieme, enfasi del corpo e sua narcosi, sua continua esposizione e sua neutralizzazione erotica. Lo scivolare dall’una dimensione all’altra, e il risolversi dell’una nell’altra, fa sì che l’attenzione e la cura meticolosa riservata al corpo, anziché far segno alla vivezza del corpo, di questo rivelino un prosciugamento di vita. La cura appare, infatti, agire su un corpo che supinamente la riceve, ne è modellato fino a mostrarsi *bello*, dove *bello* non dice del corpo, bensì dell’efficacia della cura, del suo potere di plasmare-trasformare una materia inerte e docile. È a questo punto che dai gesti – i gesti della cura – che *fanno il corpo bello* trapela una sorta di “preoccupazione funebre”: quei gesti appaiono essere gli stessi che nelle *funeral homes* vengono impiegati per il “maquillage” (Baudrillard 1986: 33) del cadavere.

Se il sorriso che si disegna sui volti, cancellando da questi storia e memoria, sancisce il perfetto risultato della cura, esso non fa che anticipare quello che è impresso sul volto del cadavere: un “sorriso innestato sulla morte” (Baudrillard 1986: 33). Ad affiancarli non è soltanto l’atrofia emozionale a cui fanno segno, ma un intrigo più complesso di questioni. In entrambi i casi si tratta di un sorriso che non appartiene al corpo e, né tantomeno testimonia di un suo stato emotivo, però gli appartiene, ne è parte senza esserlo: è sorriso di quel corpo poiché su quel corpo è stato *innestato*, è suo, ma non lo è. Il termine *innestare* si carica qui del paradossale coappartenersi di coppie oppostive: proprio ed estraneo, naturale e artificiale, inerzia e attività. Non si assiste, però, in questo caso, al tenersi insieme di una divergenza stridente, piuttosto al riversarsi dell’un termine nell’altro, al loro alterarsi e sfigurarsi a causa di tale travaso fino al totale assorbimento – e quindi riconfigurazione – dell’un termine nell’altro: ciò che è proprio è così estraneo, non l’ibridazione di naturale e artificiale, ma l’assoluto artificiale, non l’oscillazione fra inerzia e attività, bensì l’inerzia che è attività. L’elemento rilevante – rilevante lo è per la decifrazione della complicata fisionomia *dell’estetico metropolitano* – che è possibile estrarre dall’analisi di Baudrillard è che il corpo può riconoscersi corpo solo stando *dentro* un simile processo, solo divenendo simile processo. Ciò che è in questione non è più “*essere un corpo e neppure avere un corpo*”, bensì “*essere innestato sul proprio corpo*. Innestato sul sesso, innestato sul proprio desiderio. Collegati alle proprie funzioni come su altrettanti differenziali di energia o schermi televisivi” (Baudrillard 1986: 33).

Se il corpo esplode – si *satellizza*, dice Baurillard – in parti che la tecnologia rende autonome e perfettamente efficaci, *innestare* è la pratica di un assemblaggio senza centro, che ogni volta si rinnova in una versatilità che sempre moltiplica le possibilità di combinazione e

sempre mantiene eccentrici rispetto al processo in atto. La stessa vitalità e potenza dei corpi non è *residuo* naturale e neppure è il risultato dell'ibridazione con la tecnica, ma *innesto*. In virtù di tale *innesto* le funzioni del corpo divengono *agenti di energia* neutralizzati e nel divenirlo il più proprio è improprio. Ciò fa del corpo l'ossimoro di una *passività attiva* o, nei termini di Baudrillard, "il canovaccio di uno spettacolo" (Baudrillard 1986: 33) che si va progressivamente allestendo attraverso una complicazione crescente della trama. La complicazione della trama, la complessità del suo svolgimento, è il succedersi stesso degli *innesti* ed è per questi, e *solo* per questi, che vi è spettacolo. Uno spettacolo che può addirittura essere *visto* dall'esterno (la portata e gli effetti di tale possibilità sfugge, però, a Baudrillard), di cui possono *vedersi* i segreti meccanismi e di cui può essere seguita la trama nel momento stesso in cui si va svolgendo: "Ciò che le persone contemplanò sullo schermo del loro *word-processor* è l'operare del loro stesso cervello [...] di cui si vorrebbe rendere visibili le infinite connessioni e al cui funzionamento si vorrebbe poter assistere come su un *videogame*" (Baudrillard 1986: 33). Questa possibilità di estraniamento diviene la stessa possibilità di un'appropriazione che nel momento stesso in cui avviene è già *spropriata* – si ha un cervello perché si è "innestati sul proprio cervello" e *come* l'innesto accada può essere visto – e lo è perché a mettersi in moto è un movimento circolare, il quale, serrandosi su se stesso, altro non chiude se non un vuoto. Il corpo esposto, ed eloquente nella sua esposizione, è così un corpo afasico che in sé si riavvolge rimanendo eccentrico e decentrato, smembrato e diffuso. Nel mentre tale movimento si produce, la sfera del sensorio ne è insieme eccitata e inverata: a renderla allertata ed eccitata è, cioè, il medesimo movimento che la fa collassare su se stessa in un gioco disordinato di stimolazione ed evaporazione.

È ancora un luogo, il Roxy bar di Santa Barbara, a mostrare *come* ciò avvenga e *come* effervescenza e passività si saldino in quell'unica mossa che è *l'innesto*. La sala del Roxy bar è "un ambiente fluorescente [...] con gli stessi effetti di uno schermo. *E tutti ne sono consapevoli*. Oggi, nessuna drammaturgia del corpo, nessuna performance, può fare a meno di uno schermo di controllo" e lo schermo non funziona *come* uno specchio nel quale ci si riflette,

bensì come rifrazione istantanea senza profondità. Ovunque, la visualizzazione non serve che a questo: schermo di rifrazione estatica [...] che non serve affatto a giocare o a contemplarsi, ma *a essere innestato su se stesso*. Senza questo allacciamento circolare, senza questo circuito breve e istantaneo che un cervello, un oggetto, un evento, un discorso creano innestandosi su se stessi, senza questa visualizzazione perpetua, niente oggi ha più senso. (Baudrillard 1986: 34)

C'è, dunque, bisogno che si attivi un simile circuito perché il corpo si sappia vitale e attivo – sia *corpo in azione* – e vitalità e azione sono *innesti* che, più che ampliarne e potenziarne le possibilità, ne sono la condizione dell'agire. Si può allora affermare che il corpo stesso è *innesto* di sé, è, cioè, possibile considerarlo il mobile risultato d'*innesti* che nel loro continuo ripetersi lo fanno essere tale. Esso è perciò, immediatamente, corpo *artificiale*, ma *l'artificiale* non è *intrusione* o ampliamento e potenza del corpo, bensì il corpo stesso, in quanto corpo, è *artificiale*². E nell'esserlo, senza posa, si descrive come molteplicità che si dilata e si espande cancellando la possibilità stessa di riconduzione a uno.

² Su Benjamin e Baudrillard a proposito di *America* cfr. Gilloch (2001).

Da qui un'altra e importante conseguenza: se il movimento nel quale si definisce-afferma il *corpo metropolitano* è altro dal compiaciuto e soddisfatto rispecchiarsi-riconoscersi, non è quindi a una logica squisitamente narcisistica che esso rimanda. Quella che la "cultura del video" produce è piuttosto una nuova *patologia metropolitana*³: un *vedersi* che, rimbalzando su se stesso, è affermazione senza riconoscimento, esibizione cristallizzata che si risolve in un "folle autoriferimento". È, cioè, "un cortocircuito che allaccia immediatamente ogni elemento a se stesso, e dunque sottolinea in pari tempo la sua intensità in superficie e la sua pochezza di profondità" (Baudrillard 1986: 34). Effetto di tale discrasia è il diffuso processo di estetizzazione che investe il corpo e di questo tenta un artificioso ricompattamento attraverso l'estrema cura di sé – l'esercizio fisico, come la chirurgia estetica – e l'esaltazione di ogni sua prestazione. Levigatezza ed esaltazione del corpo diventano maniere per contrarne e disciplinarne la molteplicità impedendo al corpo *satellizzato* di accedere a un'*aisthesis* del molteplice e ricacciandolo verso forme usurate di "già sentito" (cfr. Perniola 1991). Il *corpo bello e attivo* è così sottratto dal suo stesso essere tale a un'esperirsi che mobiliti insieme mente, immaginazione, sentimento, intelligenza, emozione e li combini in costellazioni mobili e dinamiche che siano accesso a nuovi stili dell'estetico.

Il gesto, suggerisce Baudrillard, che esemplarmente testimonia una simile condizione del corpo è ancora il sorriso. Un sorriso – lo stesso dei corpi inanimati esposti nei *funeral homes* – che non dice di uno stato emotivo, non esprime piacere e gioia, non ha motiva-

³ Si tratta qui di una ridefinizione metropolitana del narcisismo che con Recalcati può definirsi "idolatria cinica dell'io" (Recalcati 2013: 12).

zione, ma è solo “contrazione mascellare del simpatico sotto l’effetto del calore umano” (Baudrillard 1986: 31), è, cioè, sorriso “di pelle”. Dunque, un sorriso che *s’innesta* sui volti rispondendo all’automatismo della comunicazione è il segnale di una presenza che non fa segno a quella presenza, ma la registra senza parteciparne. Esso è perciò “sorriso immunitario” che non interrompe l’afasia dei corpi, non provoca il con-tatto, non chiede scambio. In tal senso il sorriso è il suggello dell’estetizzazione del corpo e della relativa atrofia dell’*aisthesis*, la sua piacevolezza diffusa – tutto è *nice*, ossia una gradevolezza compiacente e disimpegnata – assorbe e consuma ogni senso consegnando al proprio vuoto. Sorridere, annota Baudrillard, è lasciare “spontaneamente trasparire questo vuoto, questa indifferenza profonda”, è *fare dono* agli altri di questo vuoto e di questa indifferenza” (Baudrillard 1986: 31). Ma, proprio nel momento il cui il sorriso è spia eloquente dell’artificialità del corpo, è spia altrettanto eloquente della dimensione primitiva del corpo. Se quello che è da tutti ostentato è “l’eterno sorriso della comunicazione, quello attraverso cui il bambino registra la presenza degli altri, o disperatamente, *s’interroga* sulla presenza degli altri”, un simile sorriso è anche “l’equivalente del grido primordiale dell’uomo solo al mondo”, il suo vuoto non elaborato rivela, cioè, un segno “puramente animale” (Baudrillard 1986: 32). Ancora una volta la dimensione artificiale e quella primitiva del corpo si trovano a combaciare perfettamente fino a essere una. In ciò non è placata o diluita la loro intrinseca contraddittorietà, ma questa diviene la *marca* propria del *corpo metropolitano* così come va prendendo forma nel *laboratorio America*. Una *marca* che *ri-marca* l’intera sfera del sensorio definendone il profilo.

4. *Stile di vita*

Se la complicata identificazione di *recentissimo* e *primitivo* segna a livello micro e macroscopico la realtà americana, se l'esaltata *fisicità* dei corpi è dei corpi chiusura e insieme motore di "attrazione collettiva", se la contiguità di tutto produce relazioni *senza* relazione, se la moltiplicazione dei contatti azzera il contatto, tutto ciò è assorbito, e poi gestito, da quello che Baudrillard definisce lo "stile di vita" americano. Quest'ultimo è da lui inteso come "un patto a livello dei costumi, un complesso di regole che presuppone, come principio di funzionamento, un'adesione quasi spontanea" (Baudrillard 1986: 76). Un simile patto si basa "su una regolamentazione concreta, più che su una legislazione astratta, su modalità informali più che su un'istanza formale" (Baudrillard 1986: 76). Da qui il riversarsi dell'"universale astratto della legge" nell'"egemonia del comportamento" e il conseguente imprimersi di uno specifico segno al modo in cui religione e politica agiscono come "strategie modali e non finali", al modo in cui queste orientano dall'interno il vivere quotidiano, penetrano nei costumi e vi agiscono *dentro* plasmandoli e piegandoli: la religione è "modo di vivere" e perciò priva di "qualsiasi valore trascendentale", come la politica è "macchina pragmatica" non ispirata a un "principio ideologico o filosofico". Ulteriore conseguenza della rarefazione di un sistema astratto di riferimento è la caduta di valore delle forme disincarnate di giudizio e lo spostarsi di tale valore alla concreta materialità del *consensus*. Ogni agire non è perciò legittimato o condannato da un sistema astratto, ma accettato o negato *qui e ora* così come accadeva nelle società primitive per le quali "sarebbe stato assurdo distinguersi moralmente disobbedendo a un rituale collettivo" (Baudrillard 1986: 76).

La forma che assume l'attualizzazione di un rituale collettivo è una reticolarità – la rete sarà il suo *dopo* – diffusa e flessibile che a

tutto si allarga e tutto contiene. Ciò che è separato è così anche unito, ciò che è distante è così anche vicino senza che l'una dimensione neghi l'altra o sia dell'altra superamento e risoluzione. Tale situazione non determina contraddizione alcuna giacché la contraddizione è questione dell'occidente mentre ad agire qui, in suo luogo, è il paradosso – “il paradosso domina il pensiero americano” (Baudrillard 1986: 70) – e il paradosso tiene insieme ciò che si oppone senza frizione e senza aspirare a soluzioni o ricomposizioni.

Esso non chiede di essere sciolto, bensì di essere praticato ed è nella pratica del paradosso – una pratica al suo interno plurale, capace di mettere continuamente in campo nuove e diverse strategie – che s'inventa e consolida “lo stile di vita” americano e con questo prende forma – forma sfaccettata e per molti versi anch'essa paradossale – uno *stile* dell'estetico.

Se l'elemento cardine dello “stile di vita” americano è la libertà, anche la libertà ha un segno paradossale essendo insieme possibilità pressoché illimitata di movimento e totale rispetto per le convenzioni. Il perfetto concordare delle due dimensioni fa sì che la libertà non abbia “una definizione statica o negativa”, bensì “spaziale e mobile” (Baudrillard 1986: 78). Il che significa che essa non ha la compattezza dell'*idea* e né, tantomeno, in quanto *idea*, è astratta e scarnificata, piuttosto la libertà è un *esercizio* che coinvolge le forme materiali dell'esistenza. Queste ne sono permeate e indirizzate, cosicché libertà è “liberazione individuale dei costumi”, è “fermento (agitarsi, come è noto, è una delle principali attività degli americani)” (Baudrillard 1986: 74), è movimento e mobilità di relazioni, ossia *modi* di abitare lo spazio e di agire *nello* spazio. Ciò finisce con l'imprimere alla libertà una connotazione fortemente spaziale, a farla, cioè, essere *libertà spaziale*: libertà che si esercita nello spazio e dallo spazio ricava quella materiale concretezza che le consente di

plasmare il vissuto dei singoli, le loro relazioni, i loro corpi. Nell'essere *libertà spaziale* essa è invenzione dei modi – modi sempre possibili a trasformarsi e riconfigurarsi – in cui le singolarità abitano lo spazio e lo abitano non nella fissità e nel radicamento, bensì nel movimento⁴. Un movimento di cui l'orizzontalità dello spazio scandisce l'andatura rendendolo movimento non soggetto a scompensi di livello, né alterato da gerarchia alcuna. La mobilità delle parti, il loro continuo e casuale incontrarsi/scontrarsi, è così *movimento in piano* per il quale la disparità è eguaglianza assicurata dallo spazio in cui ciascuna parte è parimenti collocata. Per tale *libertà spaziale* la ragazza che serve i clienti al *guestroom* lo fa “*in tutta libertà, sorridendo, senza pregiudizi né presunzione, come se fosse seduta di fronte a voi*” (Baudrillard 1986: 77). Benché in un simile caso la situazione sia di disparità, la parità è assicurata dall'orizzontalità della collocazione spaziale. L'America, osserva Baudrillard, ha “una cultura democratica dello spazio” (Baudrillard 1986: 78) ed è per tale cultura che la disparità delle parti è, al contempo, sostanziale, e non solo formale, uguaglianza di queste. Un'eguaglianza che lo spazio garantisce non solo per *come* le singole parti vi sono collocate, ma per *come* lo spazio fa di tale collocazione un'eguale libertà di movimento e quindi un'eguale libertà di esperire lo spazio, d'intrattenere in questo relazioni, di stabilire incroci. Si può perciò parlare di un *ethos spaziale* giacché lo spazio, ponendosi come elemento costitutivo del modo di abitare il mondo, ne determina il modo di esperirlo e di esperirsi delle parti.

⁴ Va qui tenuto presente il dibattito in corso sullo *spazial turn*. A proposito si veda Warf, Arias (2009).

Se *spaziale* è la dimensione dell'*ethos*, è caratterizzazione questa che non può non influire sulla stessa configurazione dell'*aisthesis*. Per comprendere *perché* ciò accade non basta riaffermare che “etica ed estetica sono uno” (Wittgenstein 1921: 6.421), ma bisogna fare un passo in più e pensare *come* esse sono *uno* al tempo della tarda metropoli, pensando, in particolare, *come* quest’essere *uno* prenda forma nel *laboratorio America* e *come* qui il saldarsi in *uno* di *ethos* e *aisthesis* produca specifiche e inedite forme dell'*estetico*.

La questione posta ne richiama immediatamente un'altra, alla prima strettamente collegata: è possibile parlare, oltre che di un *ethos spaziale*, anche di un'*aisthesis spaziale*? È, cioè, possibile che lo spazio, nel momento in cui si rivela elemento essenziale nella configurazione delle forme dell’abitare e del reciproco esperirsi delle singolarità, intervenga pure nello strutturarsi dell'*aisthesis*? Essenziale, allora, è chiarire se, e *come*, lo spazio, “ponendosi come condizione di possibilità e fattore costitutivo del nostro agire e del nostro concreto, corporeo essere-nel-mondo” (Marramao 2013, cfr. anche Marramao 2003), lavora e plasma la dimensione estetica conferendo anche a questa una connotazione *spaziale*.

Un primo indizio dell’influenza esercitata dallo spazio sulla *fisiologia sensibile* dei singoli lo offre il comportamento quotidiano di questi: libertà di “gesti”, “naturalezza disinvolta”, “spigliatezza”, “scioltezza fisica” (Baudrillard 1986: 76). Atteggiamenti che rimandano tutti a una sensorialità leggera, non gravata dal peso di costrizioni e censure, ma agile e diffusa. Una sensorialità, quindi, espansa, dinamica, mobile, che trova alimento nello spostamento e nella velocità, che riceve stimolo dalla disponibilità all’esercizio continuo di sé. Un esercizio che la sua stessa pratica rivela sempre più autonomo, sempre meno bisognoso di riferirsi a un centro, di essere, cioè, un *sentire sentito*. Ad affermarsi così è un *sentire* dominato da un

movimento centripeto che, de-personalizzandolo, lo rende estro-flesso ed eccentrico. Un sentire, quindi, esternalizzato e spropiato senza, però, che la spropiazione segnali quel passaggio all'*egli* teorizzato da Blanchot (cfr. Blanchot 1969), ossia senza che ciò comporti rivolgimento alcuno dello statuto dell'io e senza che ciò sia una messa in discussione radicale dell'idea stessa d'identità. A verificarsi è, piuttosto, una deflagrazione del sensorio che, liberato da ogni referente, è raccolto dallo spazio, il quale, impregnandosene, diviene *spazio sensibilizzato*. E poiché le singole esistenze s'inscrivono nello spazio, è lo spazio che restituisce loro per *innesto* – *innesto* che non si aggiunge o complica quanto già è, ma di volta in volta, e mai definitivamente e in assoluto, lo costituisce – una sensibilità affinata e inelaborata, attrezzata e neutralizzata.

Il ruolo giocato dallo spazio nell'affermarsi di un'*estetico metropolitano* è così doppio: permea le forme dell'estetico, gli imprime *tono* e *stile*, e, contemporaneamente, ne è permeato accogliendo-producendo una sensibilità svincolata e acefala. Per *estetico spaziale* – è quanto il testo di Baudrillard sembra suggerire – non sarà allora da intendere *solo* un *sentire* lavorato dallo spazio, ma uno *spazio sensibile*, reso tale da flussi di sentire da cui il loro stesso fluire cancella specificità, storia, diversità. In tal modo lo spazio diviene illimitata disponibilità di una sensibilità anonima, ma anche dilatata, sinestetica, multipla che *s'innesta* senza appartenere giacché non vi è un centro o un nucleo preesistente a cui ci si possa riferire. Se questo può definirsi un *sentire libero*, *libero* si carica qui di un senso plurale e controverso giacché allude parimenti all'incommensurabilità primitiva dello spazio e alla "liberazione delle tecniche e delle immagini", all'"orgia di beni e di servizi", alla "velocità" e all'"istantaneità del mutamento" (Baudrillard 1986: 79). *Libero* il *sentire spaziale* lo è allora perché perfetta saldatura di primitivo e recentissimo –

lo spazio è la forma più raffinata del loro saldarsi – che, divenuti uno, agiscono come accelerazione senza intoppi della superficie, come potenzialità pressoché illimitata di effusione del sentire stesso. Non è, però, solo dal coagularsi di *primitivo* e *recentissimo* che l'*estetico spaziale* ricava il suo essere *libero*, a ciò vanno aggiunti altri elementi che, dilatando e complicando il senso di *libero*, sono di questo la risignificazione metropolitana. Si tratta di fattori e fenomeni diversi quali: il *liberarsi* “della politica nello spettacolo, nell’effetto pubblicitario a ogni costo”, il *liberarsi* “della sessualità in tutte le anomalie e le perversioni possibili”, il *liberarsi* delle “abitudini, del corpo, del linguaggio nell’accelerazione della moda” (Baudrillard 1986: 79).

L’amalgama di questi fenomeni, nel momento in cui riconfigura il senso di *libero*, produce pure l’intensificazione spaziale del sentire, ossia il diffondersi ed espandersi di flussi sensoriali che sciamando si potenziano, potenziando la loro anonimità. Un’anonimità che si mostra nell’operare simultaneo di processi complessi e discordanti: è godimento di una dissipazione che è insieme moltiplicazione e cancellazione, è piacere di una dilatazione che, negando ogni centro, apre a una dislocazione senza riconoscimento. È *sentirsi ovunque* nell’assenza di ogni radicamento e appartenenza, nell’ubiquità garantita dalle tecnologie che in maniera pervasiva attraversano lo spazio rendendo ogni *qui* un potenziale *altrove*. *Sentirsi ovunque* avviene *sentire ogni cosa* in una sensorialità diffusa e smaterializzata, allertata e indifferente che a tutto si estende e da tutto è catturata propagandosi senza ritorno e alimentandosi della sua stessa impossibilità di fissazione.

È, dunque, la dimensione spaziale il segno più forte dell'*estetico metropolitano*: un sentire acefalo, diffuso ed eccitato che attraversa lo spazio in flussi potenziati dalla loro stessa anonimità. Un’anonimi-

tà che consente un'illimitata disponibilità, ossia un'illimitata possibilità d'innesto senza, però, che l'innesto si traduca in appartenenza, ma lasciando l'estetico decentrato ed eccentrico, plurale e neutro, misto e spropriato.

Bibliografia

Baudrillard, J., *L'America* (1986), tr. it. di L. Guarino, Milano, Feltrinelli, 1987

Benjamin, W., *Parigi, la capitale del XIX secolo* (1935), in W. Benjamin, *Aura e choc*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi, 2012, pp. 372-86.

Blanchot, M., *L'infinito intrattenimento* (1969), tr. it. di R. Ferrara, Torino, Einaudi, 1977.

Borrelli, F., De Carolis, M., Napolitano, F., Recalcati, M., *Nuovi disagi della civiltà*, Torino, Einaudi, 2013.

Dewey, J., *L'arte come esperienza* (1934), a cura di G. Matteucci, Palermo, Aestetica Edizioni, 2007.

Esposito, R., *Terza persona*, Torino, Einaudi, 2007.

Foucault, M., *Nietzsche, la genealogia, la storia* (1971), in Id., *Microfisica del potere*, Torino, Einaudi, 1977.

Gilloch, G., *Benjamin's Moscow, Baudrillard's America*, in N. Leach (ed.), *Hieroglyphics of space*, London, Routledge, 2001, pp. 164-84.

Marramao, G., *Alla ricerca dello spazio perduto. Spazio vissuto e segni dei tempi*, "Alfabeto2", n. 30 (2013).

Marramao, G., *Passaggio a occidente*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

Montani, P., *Bioestetica*, Roma, Carocci, 2007.

Montani, P., *Tecnologie della sensibilità*, Milano, Raffaello Cortina, 2014.

Perniola, M., *Del sentire*, Torino, Einaudi, 1991.

Severino, E., *Tecnica e architettura*, a cura di R. Rizzi, Milano, Cortina, 2003.

Pina De Luca, *Estetico metropolitano*

Warf, B., Arias, S. (eds.), *The spatial turn. Interdisciplinary perspectives*, London, Routledge, 2009.

Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus* (1921), tr. it. di A.G. Conte, Torino, Einaudi, 1964.