

Le avventure del dispositivo: cinema e pensiero italiano

Timothy Campbell

Traduzione dall'inglese di Francesco Zucconi

È passato più di un decennio da quando, nel 2009, la rivista “Diacritics” ha ospitato il primo convegno dedicato all’Italian Thought. In quell’occasione si sono sentite diverse voci sulla sua attualità e sulle sue caratteristiche principali: il rapporto con l’operaismo, con il lungo Sessantotto italiano, con la filosofia della differenza e con lo schema della biopolitica di Michel Foucault. In un volume successivo, alcuni di noi hanno fatto riferimento a una “volontà di comune” in quanto guida del pensiero italiano, sottolineando in particolare la sua capacità di scavare e sfidare la natura del comune e della comunità, che si tratti della moltitudine ontologicamente modulata di Hardt e Negri, della comunità che viene di Giorgio Agamben o del dramma della comunità e dell’immunità di Roberto Esposito¹.

In molti hanno naturalmente offerto visioni diverse del pensiero italiano: genealogie da sviluppare ulteriormente, decostruzioni già eseguite, nuove critiche, dubbi². Tra queste, sono in particolare due visioni a spiccare. La prima è quella di Remo Bodei che, scrivendo per il *Dictionary of Untranslatables*, ha sostenuto che il pensiero italiano, a differenza di altre tradizioni, offre uno spazio ai non-filosofi per filosofare, basato sull’idea di “ragione impura”³. La seconda è di Esposito che, nelle pagine di *Pensiero vivente*, ha osservato la differenza del pensiero italiano rispetto a ciò che è stato comunemente inteso con l’idea di “filosofia della vita”:

Contrariamente alle filosofie della vita nate, a diverso titolo, in contesti diversi, come quello novecentesco, prima tedesco e poi francese, il pensiero italiano, da Bruno a Gramsci, non ha mai opposto la vita alle forme, ma ha sempre ragionato sulla forma, e anzi sulle forme, di vita intese come modi, impersonali e singolari, di sottrarsi alla dialettica, impositiva ed escludente, tra soggettivazione e assoggettamento.⁴

Solo di recente, l’interesse si è rivolto a ciò che era implicito nella filosofia per non-filosofi di Bodei e nella riagggregazione della vita e delle forme di Esposito. I non-filosofi non devono limitarsi al canone let-

terario italiano, ma esso può e, anzi, deve essere esteso ad altri ambiti della conoscenza e della produzione culturale⁵. Il rapporto con uno dei più importanti di questi ambiti – le arti visive italiane e, in particolare, il cinema – è l’oggetto di questo saggio.

Data la lunga storia del cinema italiano e il suo monumentale contributo al cinema mondiale, il primo compito è quello di trovare un approccio che permetta di descrivere filosoficamente il cinema italiano e che limiti i film o i registi in discussione. Ci si potrebbe concentrare sui generi, sull’estetica e sullo stile, persino sulle rappresentazioni di una determinata regione o di una città. Da parte mia, ho optato per una lettura metonimica, occupandomi del regista che considero essere il principale filosofo non-filosofo del cinema italiano: Michelangelo Antonioni. Certo, anche altri potrebbero fare al caso nostro: naturalmente Pier Paolo Pasolini, il primo Visconti, Roberto Rossellini, soprattutto per l’esplicita influenza della mistica francese Simone Weil sul suo cinema; ma anche Lina Wertmüller nei suoi film rischiatutto degli anni Settanta, oppure le opere a tema biopolitico di Emanuele Crialese e Matteo Garrone di un decennio fa.

Tuttavia, la propensione di Antonioni a esplorare il potere del dispositivo cinematografico – due termini cari al pensiero italiano sono “potere” e “dispositivo” – mi sembra un tentativo preveggen- te di elaborare le domande poste dal pensiero italiano in un lessico cinematografico. Antonioni lo fa scoprendo il funzionamento di un particolare tipo di dispositivo, quello cinematografico, e invitando lo spettatore a immaginare forme di vita singolari.

Ho organizzato il mio saggio in tre brevi sezioni: nella prima, abbozzo la distinzione tra dispositivo e dispositivo cinematografico in modo da preparare il terreno alla lettura del cinema di Antonioni. Nella seconda, sostengo che nella prospettiva non-filosofica di Antonioni riecheggia la relazione tra dispositivo, vita e riappropriazione, trovando una risposta al potere del dispositivo nella singolare figura di Claudia del film *L’eclisse* (1962), interpretata da Monica Vitti. Nella sezione finale, suggerisco che Antonioni re-impieghi il dispositivo cinematografico per immaginare forme di vita capaci di sottrarsi ai principi d’ordine e controllo.

Il dispositivo

La parola evoca una matassa di elementi, incertezze e fascinazioni. Se

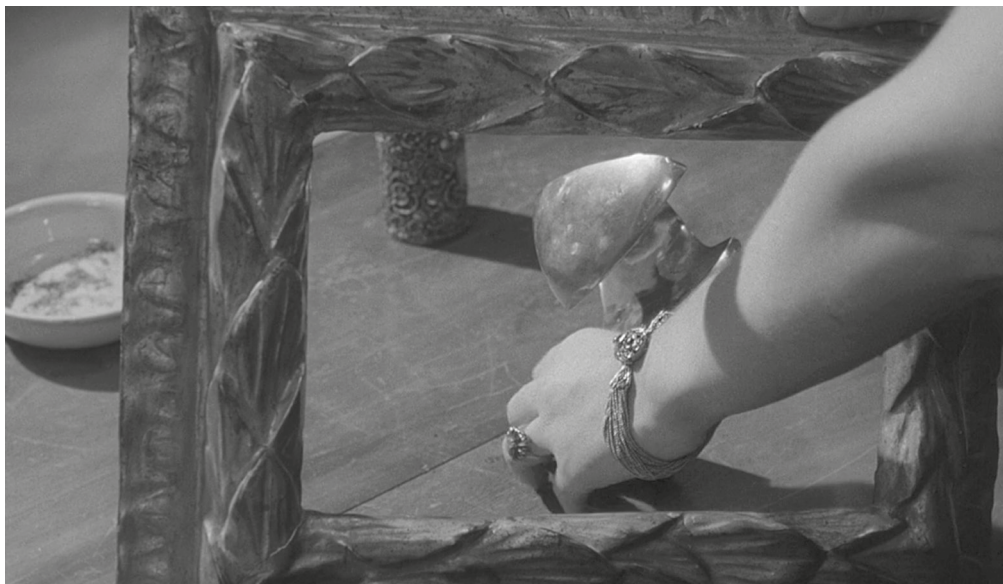
si considera il modo in cui Michel Foucault e Gilles Deleuze utilizzano il termine, l'impressione continua a essere quella di uno strumento, di una macchina, di un congegno, persino di un ingranaggio e, certamente, questi significati sono in gioco nel termine francese *dispositif*⁶. Anche nel pensiero italiano il termine è presente, soprattutto nella concezione del dispositivo offerta da Agamben. Ecco Agamben in un saggio del 2006:

Vi propongo nulla di meno che una generale e massiccia partizione dell'esistente in due grandi gruppi o classi: da una parte gli esseri viventi (o le sostanze) e dall'altra i dispositivi in cui essi vengono incessantemente catturati. Da una parte, cioè, per riprendere la terminologia dei teologi, l'ontologia delle creature e dall'altra l'*oikonomia* dei dispositivi che cercano di governarle e guidarle verso il bene.⁷

L'enfasi sul bene e sulla governamentalità in relazione all'*oikonomia* appare in forma invertita nei dispacci di Agamben durante la pandemia, dove egli pone una differenza tra la nuda vita e le misure volte a fermare la diffusione del Covid-19⁸. Ciò che conta in ogni caso è il lavoro dei dispositivi nel sottoporre la vita a cattura:

Generalizzando ulteriormente la già amplissima classe dei dispositivi foucauldiani, chiamerò dispositivo letteralmente qualunque cosa abbia in qualche modo la capacità di catturare, orientare, determinare, intercettare, modellare, controllare e assicurare i gesti, le condotte, le opinioni e i discorsi degli esseri viventi. Non soltanto, quindi, le prigioni, i manicomi, il Panopticon, le scuole, la confessione, le fabbriche, le discipline, le misure giuridiche... ma anche la penna, la scrittura, la letteratura, la filosofia, l'agricoltura, la sigaretta, la navigazione, i computers, i telefoni cellulari e – perché no – il linguaggio stesso, che è forse il più antico dei dispositivi.⁹

Agamben vede il dispositivo raggiungere gli angoli più reconditi della vita: “[O]ggi non vi [è] un solo istante nella vita degli individui che non sia modellato, contaminato o controllato da un qualche dispositivo”¹⁰. La situazione odierna, a suo avviso, differisce nettamente dal



M. Antonioni, *L'eclisse*, 1962



M. Antonioni, *L'eclisse*, 1962

contesto in cui scrivevano Foucault e Deleuze; i dispositivi catturano “gli esseri viventi” e non solo i soggetti. Agamben fornisce l’esempio del primate, beatamente inconsapevole delle conseguenze della sua cattura¹¹.

L’estensione del dispositivo per includere la cattura della vita, proposta da Agamben, fa rima con il ragionamento di Esposito sul pensiero italiano che, incline “a forzare il cerchio teoretico dell’autoriflessione, tende a incorporare il pensiero nella vita, rendendolo, nel significato più letterale del termine, vivente”¹². Di particolare interesse, per Esposito, è come la vita non solo costituisca l’orizzonte del pensiero Italiano, ma appaia continuamente in relazione al dispositivo:

la vita è sempre stata pensata insieme – in rapporto e in tensione – alle categorie di storia e di politica. Ciò vuol dire che essa non è alternativa alla, ma costitutiva della, soggettività. Come potrebbe mai darsi politica – e, tanto più, storia – in un mondo privo di soggetti definiti, all’interno del piano di immanenza, dalla loro stessa singolarità vivente? Il problema della filosofia futura è, piuttosto, quello di pensare un soggetto libero dal dispositivo – antico ma continuamente riprodotto – che lo separa dalla propria sostanza corporea, e di riannodare, allo stesso tempo, il suo nesso costitutivo con la comunità.¹³

Un’importante conseguenza della riflessione di Esposito sta nel riconoscimento del dispositivo come ciò che separa corpo e soggetto e, al contempo, rinnova il legame con una comunità. Da parte sua, Agamben, pur evitando di suggerire questo legame in *Che cos’è un dispositivo?*, aveva proposto qualcosa di simile nel precedente *La comunità che viene*, discutendo la nozione di spettacolo di Guy Debord:

La forma estrema di questa espropriazione del Comune è lo spettacolo, cioè la politica in cui viviamo. Ma ciò vuol dire, anche, che, nello spettacolo, è la nostra stessa natura linguistica che ci viene incontro rovesciata. Per questo (proprio perché a essere espropriata è la possibilità stessa di un bene comune) la violenza dello spettacolo è così distruttrice; ma, per la stessa ragione, lo spettacolo contiene ancora qualcosa come una possibilità positiva, che può essere usata contro di esso.¹⁴

L'interazione tra dispositivo, spettacolo e comunità come forma di vita collettiva costituisce dunque un'altra caratteristica del pensiero italiano: un pensiero che tenta di affrontare in modo positivo il negativo, a cui fa eco la "possibilità positiva" di cui scrive Agamben nel passo citato. La mia lettura del modo in cui Antonioni impiega il dispositivo cinematografico si accorda con quanto scrive Agamben e con la sua idea che sia possibile appropriarsi del dispositivo per scoprire la sua *possibilità positiva*.

Il dispositivo cinematografico

Per capire in che modo Antonioni tenti una simile appropriazione, dobbiamo delineare il rapporto tra il dispositivo e la sfera visuale. Consideriamo a questo proposito un testo classico di Stephen Heath. Il dispositivo cinematografico, sostiene, non è orientato a una generica cattura, ma mira a catturare la presenza:

Il cinema è la macchina di una certa presenza, l'istituzione di certe condizioni del corpo. Da qui, la domanda politica, la domanda di ogni pratica politica radicale del cinema: come e fino a che punto è possibile trasformare quelle condizioni, quella presenza? La domanda può trovare risposta solo a partire da un iniziale e fondamentale riconoscimento dei problemi di proprietà dell'immagine. L'immagine non è mai proprietà mia o di questa o quella persona presente nell'immagine; piuttosto, è sempre un'immagine *per* il film, è il suo cinema. Nessun referente può garantire un discorso: il rappresentato prodotto è afferrato, realizzato, esiste... Un film è sempre un documento – un documentario – del film.¹⁵

Per Heath, il cinema è inadeguato nel mostrare il movimento delle immagini che lo spettatore guarda. In ciò è implicita l'idea che, quanto più a lungo guardiamo qualcosa, tanto più arriviamo a desiderarla. Allo stesso modo, tanto meno vediamo una presenza, quanto più desideriamo la sua assenza. Per questo il cinema produce presenza nella sua stessa assenza: "Non bisogna dimenticare che, al cinema, in un film, un corpo è presente nella sua assenza, nelle tracce di un'immagine (molto diverso dal corpo teatrale). La posizione dello spettatore di un film è spesso descritta come voyeuristica, ma i voyeur guardano le persone non i film"¹⁶.

In sostanza, nella lettura di Heath, il cinema non definisce un luogo di appartenenza mediante un corpo o un'immagine le cui proprietà gli appartengono. I passaggi sopra citati pongono tuttavia alcune domande: può il dispositivo creare una mancata identificazione con le proprietà dell'immagine che appare sullo schermo? Come può lo spettatore arrivare a identificarsi con l'assenza posta al centro della presenza cinematografica, in modo che il sé immaginario, proiettato indietro dallo schermo, ritorni senza proprietà o attributi?

In un passaggio sorprendente, Heath introduce la nozione di “spettatore emancipato”:

Ciò che è coinvolto nel cinema [...] è una certa immaginazione dell'io [...] lo spettatore “emancipato”, non ostacolato dall'esistenza dei corpi, mobile nelle sue immagini, il libero gioco di un'appropriazione egocentrica e di una relazione fantastica [...]. Il cinema non mostra mai il corpo che si desidera, ma il corpo che si desidera dal cinema.¹⁷

Lo “spettatore emancipato” nasce perché le immagini non hanno proprietà e, proprio perché non le hanno, lo spettatore è in grado di appropriarsi giocosamente di quelle immagini senza paura o desiderio di possederle davvero. L'intuizione più importante per la mia lettura del dispositivo nel pensiero e nel cinema italiano è la seguente: Heath sostiene la possibilità che il dispositivo cinematografico non sia solo una forma a senso unico di cattura, ma che assomigli piuttosto a una pratica in cui lo spettatore impara ad afferrare meno strettamente il significato dell'immagine proprio quando si impegna nell'appropriazione; da qui “il libero gioco di un'appropriazione egocentrica”¹⁸. La pratica qui abbozzata parte dal considerare l'assenza al centro della presenza cinematografica come produttrice di emancipazione; un'emancipazione basata sulla generazione e sul mantenimento di una mobilità tra le immagini. Come può un regista lavorare per evidenziare o addirittura intensificare l'interazione degli spettatori con il dispositivo, in modo da liberarli dall'individuazione di un significato da appropriare? E, di conseguenza, quale ruolo può svolgere un attore per fornire un modello di tale emancipazione? Abbozzo una possibile risposta nella sezione seguente, dedicata a *L'eclisse* di Antonioni.

Eludere il dispositivo

La trama di *L'eclisse* richiama molti aspetti di *L'avventura* (1960) e *La notte* (1961) di Antonioni. Inizia quasi dove finiscono questi ultimi, con la rottura di una relazione, ma ciò che spicca in questo film è l'enorme potenza che Antonioni conferisce al dispositivo cinematografico. Qui, in quasi tutte le scene, lo spettatore è continuamente separato da ciò che accade da una macchina da presa che vaga, che adotta strani punti di vista, che sbircia, e tutto ciò per suscitare attenzione nello spettatore. La mancanza di una tessitura regolare, il montaggio autocosciente e l'insistenza su alcune angolazioni – le riprese dall'alto della testa di Monica Vitti in più di un'occasione – contribuiscono a quella che voglio definire la potente strategia defamiliarizzante di Antonioni. L'effetto sullo spettatore lo conosciamo: provare lo "straniamento" che provano i personaggi sullo schermo; la realtà percepita diventa insensata o fuori luogo¹⁹. Lo vediamo in una delle prime sequenze del film, in cui Vittoria riordina gli oggetti che prima erano stati incorniciati, il tutto accompagnato dal suono dei suoi passi e dal rumore dei ventilatori.

Data la chiara propensione di Antonioni ad aumentare la capacità del dispositivo di riflettere prospettive non legate a specifici punti di vista attraverso una defamiliarizzazione formalista, molto viene richiesto all'attore. Che cosa esattamente? Quali atteggiamenti verso il dispositivo si possono adottare quando un attore in particolare è quasi in ogni inquadratura? In *L'eclisse*, l'attrice Monica Vitti è l'oggetto principale del dispositivo ma, altrettanto chiaramente, riconosce la capacità del dispositivo di collocarla al centro della sua attenzione²⁰. Tuttavia, anziché arrendersi a tale capacità, la donna ne riconosce il potere e allo stesso tempo si assenta, accettando e poi elaborando la fusione tra sé – Vitti, l'attrice – e Vittoria, la protagonista del film. Sia Vitti – l'attrice – che Vittoria – il personaggio – diventano forme sullo schermo che non solo prestano attenzione alla loro cattura, ma sono anche forme apparentemente in pace con l'ambiente in cui si trovano²¹. Ogni fotogramma mostra reazioni diverse da parte di Vitti al dispositivo e, nel turbinio di tali reazioni, lo spettatore assiste a una potenziale risposta alla cattura da parte del dispositivo.

La forma di vita che accompagna e accetta le prospettive cinematografiche adottate da Antonioni è in grado di eludere il dispositivo. Si tratta di una forma che, abbracciando la defamiliarizzazione, è in gra-



M. Antonioni, *L'eclisse*, 1962

do di creare un intervallo in cui non si può osservare alcun conflitto tra contesto e forma. Non dobbiamo quindi stupirci della forza di Vitti nel gestire le risposte, né della crescente identificazione di Antonioni con il potere del dispositivo²². Un rapido sguardo a *Il provino* di Antonioni in *I tre volti* (1965) mostra un regista alla ricerca di attori capaci di resistere alla potenza del dispositivo. Non c'è speranza di possedere un'identità quando il dispositivo ronzia così intensamente. In *L'eclisse*, Vitti riconosce il potere del dispositivo e lotta contro i suoi momenti di cattura. Le sue risposte sono quelle che lavorano contro l'identificazione, laddove con questo termine intendiamo una forma di possesso di sé, dell'altro o della performance. In altre parole, di fronte al dominio del dispositivo, Vitti non afferma la propria padronanza; o meglio, la sua padronanza si misurerà nella capacità di non tenere testa al dispositivo. Molto dipenderà dall'espressività del suo volto²³.

Certo, questi momenti sono difficili da descrivere perché continuiamo a essere abituati a un linguaggio che implica forza, resistenza e potenza. Tale difficoltà è dovuta anche al fatto che gran parte della risposta dello spettatore alla non-risposta (o alla risposta in costante trasformazione) di Vitti parte da impressioni ed esperienze superficiali. Detto questo, quando viene inquadrata e filmata in un contesto di cattura e possesso, la strategia di Vitti è quella di aggrapparsi a quello che è stato definito il "potere alienante" dell'apparato²⁴. Offre la possibilità di uscire da sotto, di ignorare la capacità del dispositivo di rendere visibile la sua immagine, mettendola al centro dell'attenzione. Ciò non richiede la padronanza del dispositivo ma, piuttosto, di vedere ogni ripresa, ogni inquadratura, come una nuova situazione che consente una risposta che accetta l'asimmetria di potere e la necessità di elaborare dall'interno un modo per tenere aperto un intervallo tra la cattura e ciò che ne consegue.

Vediamo la sua strategia in tutto il film, dove Antonioni mostra Vitti/Vittoria in momenti in cui viene evidenziata la sua relazione con gli oggetti della *mise-en-scène*²⁵. La osserviamo maneggiare e manipolare ripetutamente gli oggetti dell'inquadratura e la sua relazione con questi oggetti è sottolineata dai gesti che compie. Vitti/Vittoria si occupa degli oggetti; indaga attraverso il tatto un diverso ambito di esperienza che non era a sua disposizione nelle scene iniziali, anche se chiaramente, nella manipolazione dell'inquadratura, il tatto è da subito presente. L'intimità con gli oggetti è decisiva perché crea una tensione

tra la modalità di cattura che definisce la macchina da presa e un'altra modalità che limita la potenza di questi momenti. Anche in *L'avventura*, Vitti utilizza gesti di presa e rilascio di oggetti come risposta all'attenzione ossessiva di Antonioni sul suo viso e sul suo corpo, ma nulla prepara lo spettatore all'espressività che questi gesti assumeranno in *L'eclisse*. In particolare, vengono in mente le scene alla Borsa – la mano usata per sorreggersi – o la continua evasione dall'inquadratura nelle scene finali del film, prima della famosa coda.

Questo porta a una conclusione. Da un lato, in *L'eclisse* assistiamo a un dispositivo cinematografico sovraccaricato nella sua capacità di catturare l'attore sullo schermo (e con esso di trattenere lo spettatore nella sua presa defamiliarizzante). Dall'altro lato, una risposta si concretizza nella forma dei gesti di Vitti che indicano la possibilità, se non di eludere completamente il dispositivo, quantomeno di avvicinarsi sia a un'accettazione della cattura, sia a una risposta mediante gesti che segnalano un diverso rapporto con la sua stessa cattura.

Italian Thought Visually

Nell'introduzione ho notato l'importanza del dispositivo negli scritti di Agamben ed Esposito per evidenziare un tema centrale nel pensiero italiano: l'inevitabile appropriazione o cattura dell'umano da parte del dispositivo, ma anche la possibilità di una riappropriazione. Per Agamben questa possibilità si gioca nell'espropriazione dell'appropriato come apertura al comune. Per Esposito e altri, la cattura può essere trasformata in una forma di biopolitica affermativa che porta a una nozione rinnovata di comunità e immunità.

In *L'eclisse*, Antonioni propone qualcosa di simile, seguendo intensamente i movimenti dei suoi personaggi, adottando tattiche defamiliarizzanti per costringere lo spettatore a guardare e riguardare ciò che sta vedendo. Nella ripetizione dello sguardo, Antonioni invita a vedere in modo diverso. L'effetto è parallelo all'intuizione di Stephen Heath sul funzionamento del dispositivo cinematografico e sulla sua capacità di suscitare l'emancipazione dello spettatore, consentendogli di giocare tra immagini mobili, "non ostacolato dall'esistenza di corpi, un cinema mobile nelle loro immagini". Allo stesso tempo, Antonioni cerca un elemento visivo per una risposta che sia lo spettatore che l'attore potrebbero condividere. Individuando i gesti del trattenere e del rilasciare e invitando (o permettendo) ai suoi attori, in particolare a Vitti,

di giocare con o contro la propria cattura, Antonioni indica allo spettatore la strada per trattenere un oggetto in modo diverso e per dare un senso diverso al film. Ogni spettatore e ogni attore hanno il potere di associare e dissociare in modo diverso, come dice Jacques Rancière²⁶. Antonioni, in tandem con l'approccio manierista di Vitti in *L'eclisse*, raddoppia il potenziale emancipatorio del cinema.

Arriviamo quindi all'intersezione tra il pensiero italiano e il cinema di Antonioni. In quella che rimane una delle letture più penetranti del pensiero italiano, Mario Perniola descrive il rituale e la fiducia che esso genera nell'accettazione e nell'appropriazione:

la cultura filosofica italiana sembra animata da un pensiero rituale, da una concezione originalissima del rito che dimentica, abolisce, cancella il mito originario, creando una struttura così elastica da poter reggere in ogni circostanza. Proprio per questo la cultura italiana si rifà a un pensiero dell'opportunità che non è però mero utilitarismo, ma fiducia nel fatto che ogni situazione contiene aspetti positivi per chi sa accoglierli e appropriarsene.²⁷

La riappropriazione della propria cattura da parte di Vitti fa rima con la componente rituale del Pensiero italiano di cui parla Perniola e riecheggia l'inclinazione della filosofia italiana alla prudenza e al discernimento della situazione. Di particolare rilievo è il ruolo che gioca il "pensiero dell'opportunità". Antonioni e Vitti occupano due poli distinti del dispositivo o meglio due ruoli distinti del rito: chi tenta di possedere e chi è passibile di essere posseduto. Antonioni accelera la potenza del dispositivo e poi, in forma di esperimento, segue le risposte di Vitti. Il presupposto è che, affinché una risposta diventi visibile, bisogna essere disposti ad accettare il potere del dispositivo. Il dispositivo esiste e funziona così. La risposta di Vitti – nei gesti, nei manieismi – dipende da questa realtà e dalla sua accettazione.

Se leggiamo la risposta di Vitti insieme alla tecnica di Antonioni, entrambi sembrano suggerire quanto segue: attribuendo troppo potere al dispositivo, rimaniamo ciechi di fronte alle opportunità. La cattura non è solo cattura ma, nel suo funzionamento, condivide caratteristiche simili al pensiero ritualistico. La cattura non è solo cattura, ma funziona attraverso la ripetizione, perché l'apparato cinematografico cattura inevitabilmente e inesorabilmente la presenza. Quella di Vitti è una

risposta singolare: singolare perché emancipata, emancipata perché giocosa e mobile. È in questa modellazione delle risposte che si apre un'altra strada per il pensiero italiano: rintracciare il potenziale condito della componente affermativa che corre tra le forme emancipate sullo schermo e lo spettatore. Se non proprio una comunità come quella che siamo abituati a vedere, qualcosa di simile a una potenziale comunità di emancipati, liberi di appropriarsi giocosamente delle assenze, sullo schermo e fuori.

1. T. Campbell, *Introduction: The Will-to-the-Common in Italian Thought*, in “Diacritics”, vol. 39, n. 4, 2009, pp. 101-102.
2. M. Pasquinelli, *Mappe italiane. L’ascesa in cattedra di un pensiero critico*, in “il manifesto”, 13 aprile 2011; F. Buongiorno, A. Lucci, *La differenza italiana*, in “Lo Sguardo”, vol. 15, n. 2, 2014; A. Carrera, *Italian Critical Theory*, in “Annali d’Italianistica”, n. 29, 2011; L. Chiesa, *Italian Thought Today: Bio-economy, Human Nature*, in “Angelaki: Journal of Theoretical Humanities”, n. 16, 2011; R. Gatti, *Sulla filosofia italiana*, in “Cosmopolis. Rivista di filosofia e teoria politica”, vol. 12, n.1, 2015; A. Negri, *On ‘Italian Theory’*, in *Marx and Foucault: Essays*, Polity Press, Cambridge 2017. One of the best accounts remains D. Gentili, E. Stimilli, *Differenze italiane. Politica e filosofia: mappe e sconfinamenti*, DeriveApprodi, Roma 2015.
3. R. Bodei, *Italian Philosophy: A Philosophy for Non-Philosophers Too*, in E. Apter, B. Cassin, J. Lezra, M. Wood (a cura di) *Dictionary of Untranslatables*, Princeton University Press, Princeton 2014, pp. 516-528.
4. R. Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 2010, p. 265.
5. T. Campbell, *Techne of Giving: Cinema and the Generous Form of Life*, Fordham University Press, Fordham 2017; M. Scarborough, “Styles of Existence, 1961-1982”, diss. Columbia University, September 2022; L. Fabbri, *Capturing the Nation: Cinema, Fascism, and Resistance*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2023. Si veda anche C. Caverini, *La tradizione filosofica italiana. Quattro paradigmi interpretati*, Quodlibet, Macerata 2022, soprattutto “Conclusioni”.
6. Cfr. M. Foucault, *The Confession of the Flesh*, in *Power and Knowledge/ Selected Interviews and Other Writings*, ed. C. Gordon, Pantheon, New York 1980, pp. 194-228; G. Deleuze, *What is a Dispositif? Two Regimes of Madness: Texts and Interviews*, The MIT Press, Cambridge Mass. 2007; tr. it., *Che cos’è un dispositivo?*, Cronopio, Napoli 2007.
7. G. Agamben, *Che cos’è un dispositivo?* Nottetempo, Roma 2006, p. 21.
8. G. Agamben, *A che punto siamo? L’epidemia come politica*, Quodlibet, Macerata 2020.
9. G. Agamben, *Che cos’è un dispositivo?*, cit., p. 21.
10. Ivi, p. 24.
11. Ivi, p. 21.
12. R. Esposito, *Pensiero vivente*, cit., p. 63.
13. Ivi, pp. 32-33.
14. G. Agamben, *La comunità che viene*, Einaudi, Torino 1990, p. 54.
15. S. Heath, *Questions of Cinema*,

Indiana University Press, Bloomington 1982, p. 191.

16. Ivi, p. 188.

17. Ivi, p. 189.

18. Lyotard vede in questo rovesciamento il cuore del suo *acinema*: “Così, ogni allontanamento, ogni disturbo, ogni scarto, perdita e irregolarità può aver luogo, perché non si tratta più di dirottamenti, di derive a perdere ma, a conti fatti, soltanto di percorsi più lunghi per un saldo in attivo. È in questo preciso punto di ritorno a fini di identificazione che la forma cinematografica, intesa come sintesi di movimenti corretti, si articola sull’organizzazione ciclica del capitale”. J. F. Lyotard, *L’acinéma*, in “Revue d’Esthétique”, to. XXVI, fasc. 2-3-4, 1973, pp. 357-369; tr. it., *L’acinema*, in “aut aut”, n. 338, 2008, p. 24.

19. Antonioni, da parte sua, preferisce non parlare di alienazione: “Io non penso mai in termini di alienazione, sono gli altri che lo fanno. L’alienazione significa una cosa per Hegel, un’altra per Marx, un’altra ancora per Freud; quindi non è possibile dare una definizione univoca... È una questione che sfiora la filosofia e io non sono un filosofo o un sociologo. Il mio mestiere è raccontare storie, narrare con le immagini, nient’altro. Se faccio dei film sull’alienazione, sono sui personaggi, non su di me”. B. Cardullo (a cura di), *Michelangelo Antonioni: Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2008, p. 56.

20. “Ma non avete ancora capito che i film di Antonioni sono film per il regista, non per l’attrice? Non avete

ancora notato che nei film di Antonioni non c’è mai una scena madre? Non vi siete ancora accorti che a veder sempre la mia faccia la gente si stanca? Ma lo sa cosa pretende Marlon Brando nelle sceneggiature? Che il pubblico si esaspera con gli altri attori, così, quando si è esasperato ben bene, arriva lui con la sua scena madre, col suo primo piano, e ci fa un figurone. Lei pensa davvero che star sempre sullo schermo, come si fa nei film di Antonioni, sia un vantaggio per l’attore? Ma a teatro la prima donna non giunge mai al primo atto, arriva al secondo! E ci arriva con la sua scena madre. Io, invece, mai che abbia avuto una bella scena madre”. O. Fallaci, *Alienata con riserva*, in *Intervista con il mito*, Rizzoli, Milano 2011, p. 67.

21. “Allora io sedetti al tavolino di un bar e mi misi a studiare il nome. Volevo prendere mezzo cognome di mia madre che si chiama Vittiglia, e Vitti andava benissimo. Monica andava bene con Vitti e così, dopo averlo scritto due o tre volte, pronunciato cinque o sei, debuttai come Monica Vitti. Ora sono talmente Monica Vitti che mio padre e mia madre mi chiamano Monica anziché Maria Luisa e io, quando devo firmare Ceciarelli, mi sento a disagio: quasi firmassi col nome di un’altra”. Ivi, p. 63.

22. Si veda N. Steimatsky, *Pass/Fail: The Antonioni Screen Test*, in “Framework”, vol. 55, n. 2, pp. 191–219.

23. Sollecitata a spiegare cos’altro è cambiato quando è diventata Monica Vitti, la sua voce forse, il suo volto, la sua scrittura, Vitti rispondeva: “La voce, no. La calligrafia nemmeno. Il volto, sì. Io mi sono fatta fisicamente

così perché volevo essere fisicamente così. Dovrebbe vedere le fotografie di sette anni fa per capire quanto sono cambiata. O meglio: la serietà con cui mi sono cambiata. Non sembro nemmeno la stessa persona”. O. Fallaci, *Alienata con riserva*, cit., p. 63.

24. Sul non-utilizzo del montaggio da parte di Antonioni, cfr. M. Rudman, *Realm of Unknowing: Meditations on Art, Suicide and other Transformations*, Wesleyan University Press, Hanover (NH) 1995, pp. 55–79.

25. Per questo motivo l’interpretazione della Vitti è stata definita manierista. Parlando delle sequenze iniziali de *L’eclisse*, Penelope Houston scrive: “Intellettualmente, si è consapevoli di ciò che Antonioni sta facendo e del perché abbia scelto di farlo in questo modo disumanizzante. Ma allo stesso tempo, nel suo deliberato riecheggiare gli stati d’animo più cupi di *La Notte*, la scena spinge lo stile verso il sottile limite del manierismo”. P. Houston, *Film Reviews: The Eclipse*, in “Sight and Sound”, vol. 32, n. 2, Spring 1963, p. 90.

26. J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris 2008; tr. it., *Lo spettatore emancipato*, Derive-Approdi, Roma 2008.

27. M. Perniola, *The Difference of the Italian Philosophical Culture*, in “Graduate Faculty Philosophy Journal”, vol. 10, n. 1, Spring 1984, p. 115.