

**R. Panattoni, *Giorgio Agamben. La vita che prende forma*, Feltrinelli, Milano 2018, 173 pp.**

Leonardo Arigone

Nella recente costellazione di monografie in italiano dedicate alla filosofia di Giorgio Agamben si inserisce il libro di Riccardo Panattoni. L'intenzione del saggio, dichiarata già nel primo capitolo (*Una nota*), non è di offrire una guida ad Agamben: «rimarrà deluso il lettore alla ricerca di un'introduzione al pensiero di Giorgio Agamben o di una monografia impegnata a darne una visione d'insieme, se non addirittura a fornirne una sistematizzazione» (p. 11). Libero da questo compito, l'autore si permette di trascurare i nuclei biopolitici e archeologici della filosofia agambeniana e di esaltare le affinità di Agamben con Gilles Deleuze, Roland Barthes, Jacques Lacan e Maurice Blanchot a scapito di quelle con Martin Heidegger, Walter Benjamin e Carl Schmitt. Rispetto al pensiero di Agamben, infatti, il libro di Panattoni non si presenta come una sintesi ma come una «ripresa, che, pur non potendo cambiare nulla di ciò che è stato, può permanere in quel punto dove il libro poteva non essere così com'è, nel centro vuoto della sua pura contingenza» (p. 82). «Rivisitare ogni singola opera per riconoscerla, come in uno specchio, [...] ciò che in essa è rimasto in potenza» (p. 81) è l'obiettivo di Panattoni. Interpretando l'intera opera di Agamben come preludio a un'opera *che viene*, Panattoni individua «nello stesso corpo dell'opera un costitutivo vuoto centrale» (p. 33). Questa rilettura, che «consiste nell'evocare e nell'eliminare proprio il concetto di origine e nel riconoscere [...] quel non-luogo che la stessa origine diviene» (p. 158), attesta che l'opera

non può semplicemente esaurirsi in un processo che va dalla potenza all'atto, ma mantiene in sé quello che Agamben chiama un atto di decreazione, che [...] ha a che vedere [...] con la restituzione all'unità originaria di ciò che è stato e di ciò che non è stato. La vita dell'opera risiede nel centro vuoto di quest'atto di decreazione, lasciando così che rimanga aperta la sua sempre possibile rilettura, i suoi movimenti interni di traduzione e di critica (p. 82).

Su questo vuoto si innesta la ripresa di Panattoni, «che permane all'interno della sola potenza e non permette a quest'ultima di esaurirsi nell'atto, ma la spinge a ritornare verso se stessa, a farsi potenza della propria potenza» (p. 26).

Come il lavoro di Agamben non è chiuso in se stesso ma si apre alla rilettura di Panattoni, così «l'atto non può mai essere separato integralmente dal suo permanere in potenza, per cui, insieme con i propri vissuti, ne va ogni volta del vivere stesso. Vi è cioè sempre una vita che permane nell'insorgenza del proprio prendere forma, insorgenza che taglia ogni possibilità di isolare qualcosa come una nuda vita» (p. 150). Proprio la soglia di indiscernibilità tra opera e critica, forma personale dell'atto e vita impersonale della potenza, rappresenta il fulcro del libro di Panattoni, che assegna il secondo e il terzo capitolo (*Una vita del tutto personale* e *Una vita del tutto impersonale*) alla «persistenza intensiva di una singolarità impersonale di una vita del tutto personale» (p. 162).

In questa sezione, Panattoni sostiene che «riprendere la singolarità di una vita significhi aprirsi a un campo trascendentale come a una pura corrente di coscienza a-soggettiva, a una coscienza pre-riflessiva, impersonale, una coscienza senza io e che tuttavia mantiene ogni tratto di quella singolarità» (p. 13). La dialettica tra proprio e improprio proietta la singolarità di ogni vita sulla «tessitura di una trama destinata a convivere permanentemente con un elemento impersonale e preindividuale» (p. 84). «Questo significa che non è solo e non tanto il vissuto, ma anche e innanzitutto il non-vissuto a dare forma e consistenza alla trama di quella soggettivazione, ad assicurarle continuità e consistenza attraverso la forma dei fantasmi, dei desideri e delle pulsioni ossessive che incessantemente urgono sulla soglia di quella coscienza individuale» (p. 150).

Nel quarto e quinto capitolo (*Quale esperienza?* e *Testimoniare il proprio corpo*), quindi, Panattoni pone «in evidenza come ci siano esperienze che ci accadono ma che non ci appartengono, che non possiamo riconoscere in senso vero e proprio come nostre, sebbene sia precisamente a noi e a nessun altro che accadono» (p. 38). L'«esperienza assoluta, attraverso cui il soggetto può accadere a se stesso» (p. 43), rende gli uomini «aperti a una chiusura, consegnati integralmente a qualcosa che ostinatamente gli si rifiuta» (p. 62). È questa l'esperienza del corpo, singolare e impersonale insieme: «puntualmente, nel momento in cui quella realtà corporea si mostra del tutto coincidente con il "proprio", essa si rivela anche come la cosa che di sé rimane la più inappropriabile» (p. 46). «Il corpo proprio si rivela [...] un campo di tensioni polari, i cui estremi sono definiti da un essere consegnati a se stessi nello stato del proprio bisogno e al contempo da un non poter assumere quello stato come ciò che è effettivamente voluto da chi quel corpo sente suo» (p. 46).

Secondo Panattoni, allora, la soggettività coabita con un «clandestino con cui aveva condiviso fino all'ultimo il viaggio nella singolarità della propria vita, contrassegnata, ogni volta, da questo tratto indeterminativo» (p. 14). La «non completa aderenza a ciò che ci accade» (p. 15) «unisce nella separazione l'ontico dal logico, così come l'esistenza dall'essenza» (p. 56). Nel capitolo *Divenire animale*, la disarticolazione tra animalità e razionalità, *zòè* e *bios*, lascia emergere «l'impossibilità di congiungere insieme il vivente e il linguaggio, [...] criteri portanti che connotano l'umano e il non-umano» (p. 49). «Il processo di soggettivazione non può che rimanere in parte sospeso all'interno di questo scarto» (p. 49), per cui «l'animalità

dell'uomo non è [...] il punto da cui l'uomo proviene e da cui si deve allontanare, ma è ciò che continuamente lo attende» (p. 63).

Per Panattoni, dunque, la soggettivazione va considerata come una «corda tesa lungo la quale una voce si disarticolerà tra il linguaggio e il corpo, tra la coscienza di sé e il suo sentirsi scivolar via» (p. 53). Questo processo in bilico tra vita e forma è accostato da Panattoni allo schizzo di Aby Warburg di «un funambolo, contrassegnato con la lettera K, che in precario equilibrio cammina su un'asse sorretta da altre due figure. Quella K, ipotizza Agamben, sta forse a indicare l'artista (*Künstler*), che si tiene in sospeso fra le immagini e il loro contenuto, ma potrebbe anche essere la cifra dello studioso che, in piena coscienza, evoca gli spettri che minacciano il suo equilibrio» (p. 34). Nel «contatto che avviene tra la vita singolare e la forma che prende in tutta la sua particolarità» (p. 157), l'artista esperisce un «momento di felicità in cui ogni principio identitario, ogni attribuzione d'opera cede il proprio passo. Ciascuna forma-di-vita mantiene infatti in sé l'insorgenza del suo prendere forma creando una zona d'irresponsabilità, un passaggio d'innocenza, il momento di un vissuto in cui identità e imputazioni sono sospese e scivolano via da se stesse» (p. 157).

Nel punto in cui la forma trapassa in vita e la vita prende forma, la maschera individuale della persona giuridica viene deposta e la legge perde ogni presa sulla forma-di-vita. Per spiegare questo cortocircuito, nel capitolo *Un tempo qualsiasi* Panattoni ricorre ancora alla lettera K: è il nome del protagonista de *Il processo* di Franz Kafka, che Agamben riconduce al marchio che i latini incidevano sulla fronte dei *kalumniatores*. K. intuisce «che l'unico modo per affermare la propria innocenza davanti alla legge è proprio quello di accusarsi ingiustamente» (p. 97). Il tribunale, infatti, «potrebbe condannare K. come falso accusatore unicamente se al contempo ne riconoscesse l'innocenza come accusato. Ed è esclusivamente l'impasse di questa contraddizione in termini che K. potrebbe essere in grado di confessare come la sola e unica verità» (p. 97).

Dove il *nomos* divide tra colpevolezza e innocenza, uomo e animale, secondo Panattoni, invece, Agamben ricostituisce una «zona grigia come spazio intermedio» (p. 85). È lo spazio del cardine, dal cui nome latino *cardo* Agamben fa derivare quello di K., l'agrimensore de *Il castello* di Kafka: «se infatti il cardine è anche il perno su cui la porta si apre e si chiude e che regge la sua portata, se è dunque la capacità di determinare la distinzione di uno spazio interno e uno spazio esterno, nel momento in cui la porta esce dal suo cardine questa distinzione viene meno e la soggettivazione si trova impegnata a cuore aperto» (p. 86). La soglia tra impersonale e personale è «una tensione statica che potrebbe coincidere con ciò che afferma il proverbio *in cardinem esse*: quel trovarsi nel punto decisivo che, per Agamben, non significa essere posti di fronte a una decisione da prendere, bensì accorgersi che in quel punto non è più possibile prendere una decisione, perché non vi può essere niente di più decisivo che questo venir meno di ogni decisione verso se stessi» (pp. 91-92). Come Amleto non riesce a decidersi, così Agamben è *out of joint*.

A questa sospensione Panattoni dedica il capitolo centrale del libro (*Non ora*), imperniato sulla figura di Bartleby. Lo scrivano che si rifiuta di scrivere, protagonista dell'omonimo racconto di Herman Melville, è per Panattoni la figura della stasi agambeniana: «se l'esistenza dell'uomo è contrassegnata, per la maggior parte del tempo, dalla necessità di doversi decidere per un sì o per un no, Bartleby invece è quanto rimane di tempo rispetto a questa alternativa, non è nient'altro che l'espressione della singolarità di una vita, l'accidente assoluto di un'esistenza» (pp. 75-76). Preferendo non scrivere pur dovendo scrivere, Bartleby continua a girare in circolo su se stesso, «in una sospensione che non verrà mai meno» (p. 76).

Si tratta di ciò che Agamben indica come una anafora assoluta, che gira su stessa e non rimanda più né a un oggetto reale né a un termine anaforizzato. In filosofia prima, un essere può essere e insieme non essere si chiama "contingente". Questa è l'esperienza in cui la formula di Bartleby ci arrischia, è l'esperienza di una contingenza che diviene assoluta (p. 79).

Grazie all'automatismo di questa coazione a ripetere «tutto ricomincia da zero; "avrei preferenza di no" è il grado zero della decisione, è il grado zero della scrittura: è un atto di pura immanenza» (p. 76). «Tutto il tempo di una vita sembra allora vacillare nel perfetto momento sospensivo dell'esitazione» (p. 159).

La neutralizzazione della decisione di Bartleby è collegata da Panattoni con la divergenza di impulsi che attraversa il Mosè di Michelangelo descritto da Sigmund Freud: anche per Mosè l'azione di balzare in piedi è simultaneamente contro-effettuata dal gesto di rimanere seduto. Sia Bartleby sia Mosè, quindi, sono colti in un «movimento di ritorno che mette in questione la possibilità che l'azione si stabilizzi sulla propria definizione, si attesti definitivamente sul fine raggiunto dalla sua irrevocabile compiutezza» (p. 160). Questa «esitazione [...] si instaura nel punto esatto in cui le stesse implicazioni dell'agire si strutturano, amplificando per intensità i presupposti che le portano a determinazione. Di modo che l'azione non viene più colta nei soli termini della sua possibile esecuzione, ma innanzitutto nel punto della sua insorgenza» (p. 160). Un «tremite leggero, quasi impercettibile» (p. 112), ancora attraversa gli atti di Bartleby e Mosè, poiché la permanenza dell'inappropriabile determina una «sospensione che si enfatizza nell'insorgere stesso dell'evento» (p. 160). Il ripiegamento della potenza su se stessa è, perciò, «una forma di staticità nei confronti di se stessi, sorretta dalla portata complessiva del tono impersonale che innerva la vita che si sta vivendo» (p. 29). Lungi da annullare l'atto, questo movimento *sur place* ne è anzi l'«intensificazione attraverso una sottile forma d'arresto» (p. 160).

Nei capitoli *I ginocchi nodosi dei giorni* e *Come immagini attese*, Panattoni spiega questo intreccio di potenza e atto, oblio e memoria, con il

paradosso visivo di un'immagine immobile che mantiene tuttavia in atto il proprio essere di passaggio. [...] Quando le immagini, nel movimento di reversibilità verso se stesse, sembrano aver ritrovato il loro punto di arresto, in realtà si sono caricate di tutto il tempo

di questo continuo divenire se stesse, che non smette di imprimere in loro, anche nell'attimo finale di quello stallo, in quel loro apparire in una perfetta immobilità, una sorta di tremito (p. 112).

Le immagini del passato formano una costellazione con l'attualità del presente, su cui si accumula una tensione: «la sopravvivenza fantasmatica delle immagini, la loro stessa vita, non consiste perciò né nella loro perfetta fissità, né nel loro movimento, quanto piuttosto nella tensione temporale di cui si caricano nella pausa in cui l'una precipita nell'altro o viceversa, perché il loro cristallizzarsi in monadi non può che continuare a portare impresso in sé l'urto che le ha rese tali» (p. 112).

Queste monadi ricapitolano il tempo nel *kairos*: «è unicamente così, in questo non fare uno senza tuttavia essere due, che il futuro è raggiunto nel passato e il passato è raggiunto nel futuro per il solo istante della loro simultaneità» (p. 159). In questo modo, nelle ultime pagine de *Il tempo ritrovato*, Marcel Proust stringe in un unico istante il precedente inciampo sul lastricato di piazza San Marco e il successivo inciampo sul lastricato di palazzo Guermantes: «un arco di tempo si frappone tra i due eventi della narrazione, che tuttavia nell'esperienza rimangono uno» (p. 70). La «sovrapposizione differenziata» (p. 71) dei tempi è identica alla simultaneità di accusato e accusatore in Kafka e di potenza e atto in Melville.

Se il tempo vibra con il tempo, nessuna identità rimane chiusa in stessa, nessun soggetto è isolabile dal suo oggetto, nessun popolo coincide con se stesso. «L'avverbio *modo*, che in latino significa “poco fa, or ora, recentemente”, indica nell'ora un lieve scarto temporale, una schisi nella non coincidenza che l'attimo presenta con se stesso. Così or ora, recentemente ma ancora or ora, qualcosa di simile a una faglia si presenta nella struttura della continuità temporale» (p. 58). Il ritmo claudicante delle immagini del tempo comporta la sfasatura tra essere-in-opera e abito: «è proprio nello spazio dell'immaginazione che avviene la frattura tra l'individuale e l'impersonale, nel punto in cui le immagini non sono altro che la permanenza di un resto ininghiottibile dalla trama del senso» (p. 123).

L'immaginazione del tempo consente di configurare una ontologia modale in cui la possibilità del passato esige di trasformarsi in realtà del presente e viceversa: «il ricordo restituisce possibilità al passato, rendendo incompiuto l'avvenuto e compiuto ciò che non è stato. Il ricordo infatti non è né l'avvenuto, né l'inavvenuto, ma il loro potenziamento, il loro ridiventare insieme ancora possibili. In questo senso Bartleby revoca in questione il passato, perché lo richiama [...] per riconsegnarlo alla sua potenza, alla struttura della sua verità tautologica» (p. 81). Il ricordo, allora, ricolore la storia con l'inversione di non-vissuto e vissuto sospendendo entrambi sulla soglia.

Nel punto d'indifferenza tra passato e presente, non scrivere e scrivere, «Bartleby, per Agamben, enuncia un pensiero che non può né pensare nulla né pensare qualcosa, che non resta in potenza e non passa all'atto» (p. 78). Possibilità e realtà per Bartleby sono ancipiti e reversibili. «L'essere stesso, declinandosi alla voce media, diviene esigenza che neutralizza e rende inoperose tanto l'essenza che

l'esistenza, tanto la potenza che l'atto» (p. 58). La «presenza di una zona in cui possibilità e realtà, potenza e atto diventano indistinguibili» (p. 60) rivela, quindi, «tutta la portata permanente di una qualità virtuale della vita» (p. 13). Al di là dell'opposizione tra essere e prassi, infatti, sta il virtuale: «il virtuale non è ciò che si oppone al reale, ma piuttosto ciò che non cessa mai realmente di disdire e disattivare l'essere in opera dell'opera, la convinzione di poterla cogliere nella sua stessa realizzazione finale» (p. 54). Il virtuale, cioè, è l'uso che trasforma in gesto l'azione disattivandola: «è così che la vita, che contempla nell'opera la propria potenza di realizzazione, si rivela in tutta la sua inoperosità, vive soltanto per il tempo indeterminato dell'uso di sé, della propria esclusiva virtualità» (p. 25). Poiché Bucefalo, nel racconto di Kafka *Il nuovo avvocato*, non esercita la legge, egli contempla la propria potenza di studiarla: «d'uso abituale non è altro che una contemplazione, una virtualità della propria potenza» (p. 25). Nella «simultaneità di un potere e un non potere» (p. 78), la forma-di-vita gode di una «potenza perfetta, che un nulla separa dallo stesso atto della creazione. [...] Un'esperienza della potenza è possibile solo se la potenza è sempre anche potenza di non fare ciò che il fare sta realizzando» (p. 77).

La sottrazione al proprio ufficio dischiude a Bartleby la soglia dell'inappropriabile: «è proprio su questo sfondo impersonale e ossessivo che Bartleby si è guadagnato il diritto di sopravvivere, è solo grazie a questo paesaggio che può ancora rimanere per un attimo, sempre ancora per un solo momento, ritto e immobile di fronte alla finestra» (p. 75). La potenza-di-non che permane nella preferenza-di-non corrisponde al fondo immemoriale di una vita qualunque: «la singolarità di una vita, giunta sulla soglia della sua fine, in quel punto d'insorgenza in cui ha consumato tutte le sue possibilità, riceve in dote una possibilità supplementare intessuta di tutto il proprio non-vissuto. L'impercettibile tremito del finito sottrae determinatezza ai limiti di quella singolarità e rende quella vita capace di farsi qualunque» (p. 60). L'inoperosità dona «un tempo di sopravvivenza impersonale» (p. 155) che garantisce che la «vita non finisca, che non sopraggiunga mai un finimondo. Per fare ciò si deve riconoscere al tempo della fine un tempo corrispettivo della propria ultimità» (p. 154). Questo sovrappiù di tempo che riposa nella potenza dell'uso è come l'aureola che rende più splendente la beatitudine dei beati o il modo che muta la forma della sostanza.

Nel capitolo finale (*Un segreto*) Panattoni dimostra che, analogamente, la vita di Pulcinella «si colloca sull'orlo della propria fine e lì non finisce, ma si ripete» (p. 155). Contemplando la propria tomba, Pulcinella custodisce il segreto «secondo il quale per ogni istante della propria vita c'è sempre una via d'uscita, c'è sempre una stanza accanto in cui lasciarsi scivolare nel flusso reversibile del tempo» (p. 163). Pulcinella «è in grado di cogliere come il Regno sia così vicino da poter essere afferrato senza alcun bisogno di passare al di là della strada» (p. 108). La filosofia di Pulcinella, insomma, non è che un'«attenta meditazione sulla vita che prende forma sul tratto liminare della sua fine. Si tratta di un'interrogazione su quale relazione persista tra la vita e il congedo che la propria singolarità esprime mentre ne è ancora

parte attiva» (pp. 153-154). In questo modo, per ogni tempo resta sempre un tempo; ogni vita sopravvive a se stessa; ogni potenza è sopravanzata dalla potenza. Ogni opera è seguita dalla sua critica.