ASTRID DEUBER-MANKOWSKY, *Queeres Post-cinema*, August Verlag, Berlin 2017.

Decostruzione del soggetto come resistenza

1. Estetica post-cinematica e resistenza politica

Il libro di Astrid Deuber-Mankowsky (ADM) *Queeres Post-Cinema. Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Haye*, pubblicato a Berlino dalle edizioni August nel 2017, è apparso come numero 25 di una collana («Kleine Edition») che raccoglie in squisito assortimento saggi che vanno dalla psicologia sociale all'estetica del cinema, dalla *French theory* alla filosofia politica. Tutti questi orizzonti disciplinari sono coinvolti nella breve monografia di ADM, che propone una riflessione di estremo interesse su un ristretto *corpus* di testi post-cinematici accomunati da un allineamento più o meno esplicito e militante con le prospettive della ricerca queer. Queer e post-cinema sono già di per sé concetti cruciali per il dibattito teorico degli ultimi decenni, dal momento che sono stati elaborati nell'intento, ciascuno nel suo ambito rispettivo, di riconfigurare i confini e gli oggetti di interi campi di studio. Tanto più interessante sembra dunque il saggio qui in esame, dove queste due parole chiave interagiscono nella loro novità e nella relativa fluidità delle loro accezioni, contribuendo forse più di molte altre a definire (e chiarire) lo *Zeitgeist* di questo inizio secolo.

ADM vede nel New Queer Cinema una realizzazione di quanto già alla fine degli anni Ottanta Gilles Deleuze si aspettava dal cinema alla vigilia dell'affermazione dell'immagine digitale: la definizione di nuove possibilità e nuove forme di resistenza. La fisionomia del cinema queer più recente è infatti marcata da una ricerca sperimentale che investe tanto le tecniche di ripresa e l'organizzazione sintattica del discorso, quanto le forme in cui la soggettivazione queer viene rappresentata. L'obiettivo del saggio di ADM, come esplicita già la quarta di copertina, è appunto cercare di mettere a fuoco «wie in einem so verstandenem queeren Post-Cinema Ästhetik, Politik und Technik zusammenspielen».

Il libro è articolato in quattro capitoli: un saggio introduttivo («New Queer Cinema als Post-Cinema»), volto a mostrare la convergenza dei parametri formali e filosofici che legano il nuovo cinema queer con l'orizzonte del cosiddetto post-cinema;[1] un saggio su tre opere di Todd Haynes («Autoimmunität und sexuelle Differenz in Todd Haynes' *Superstar: the Karen Carpenter Story*, *Poison* und *Safe*»); uno sui video di Sharon Hayes e Yael Bartana («Affektpolitische Arbeit am Dokument: Sharon Hayes und Yael Bartana»); e infine un *close reading* di un mediometraggio di Su Friederich, la cui interpretazione puntuale si estende peraltro a considerazioni generali di notevole rilievo sul ruolo dell'esperienza estetica propria del post-cinema queer («Obsessives Licht- und Tonspiel: Su Friedrichs *Seeing Red*»).

1 Per una enunciazione e un approfondimento del concetto vd. Steven Shaviro, *Post-Cinematic Affect*, Winchester/Washington, Zero Books, 2010; Shane Denson, Julia Leyda (eds.), *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, Falmer, Reframe Books, 2016. Accanto ai saggi citati da ADM vd. anche Malte Hagener,Vinzenz Hediger, Alena Strohmaier (eds.), *The State of Post-Cinema: Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*, London, Palgrave Macmillan UK, 2016.

A un primo sguardo questa struttura sembra implicare un'articolazione rapsodica; in realtà il libro risulta fortemente unitario, e per più di un motivo: innanzitutto, la scelta di focalizzare l'attenzione sulla dimensione politica dell'esperienza estetica contribuisce a delineare un percorso rigoroso, le cui tre tappe appaiono saldamente concatenate. Nella prima, ADM sceglie di interpretare la rappresentazione della soggettività disgregata in Todd Haynes enfatizzandone le matrici politiche (l'apporto concettuale dell'attivismo femminista, 42; l'emergere dei movimenti di organizzazione sociale in risposta alla crisi dell'Aids, 40-41) e leggendovi quindi le prese di posizione di un artista caratterizzato lungo l'arco di tutta la sua carriera, nella stupefacente versatilità dei generi cinematografici praticati, da un'inflessibile consapevolezza politica; nella seconda, la riflessione sulle prerogative e i limiti della forma documentaria nel cinema finisce per mettere a fuoco il problema della rappresentazione di una soggettività collettiva, e pertanto la dimensione intrinsecamente politica del discorso documentario in quanto tale. Nell'ultima tappa, invece, il rimando a una prospettiva politica emerge dalle conclusioni generali, che valorizzano, al termine di una bella argomentazione, il ruolo dell'arte nel determinare l'uscita dal cerchio magico del gioco, nel trasformare la capacità di variazione ritmica e di espressione propria del discorso artistico in un'apertura verso il futuro, in una trasformazione percettiva capace di ancorare il soggetto al mondo.

Un secondo principio di organicità è rispecchiato nella rete dei riferimenti teorici: al di là degli studi settoriali di cinema o di queer theory, il lavoro di ADM si colloca a valle di una tradizione poststrutturalistica che mantiene un solido legame con i principali momenti della riflessione estetica del Novecento, in una costellazione filosofica che va dal Derrida di *Psyché* (1987),[2] al Deleuze di *L'image mouvement* (1983), dal *Mille plateaux* di Deleuze e Guattari (1980) a ritroso verso il Benjamin di *Einbahnstraße* (1928) o *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936). I saggi che ho menzionato non sono scelti a caso nella bibliografia ricca e stimolante che chiude il volume, ma sono quelli da cui ADM mutua i principali filtri ermeneutici che le permettono di affrontare i testi del *corpus* ed elaborare così un suo percorso originale a partire dagli stimoli presenti in un dibattito già avviato.

Ciò che a mio giudizio consente peraltro di apprezzare al meglio la concezione unitaria del lavoro è la rete di concetti chiave messi a fuoco nei tre saggi, e che delineano a loro volta un percorso che va dalla crisi della soggettivazione alla comprensione dell'esperienza estetica in termini di 'affetti', dalla riflessione filosofica sul gioco e sulla ripetizione al ruolo che ripetizione e variazione svolgono nella genesi dell'opera d'arte come strumento di resistenza politica. Nelle pagine che seguono cercherò dunque di esporre le principali linee del discorso di ADM concentrando l'attenzione proprio sul ruolo che alcuni di questi concetti chiave svolgono nell'articolazione del discorso complessivo.

L'intento di queste mie pagine è, come si conviene a un lavoro che nasce in primo luogo come *compte rendu*, di riportare in modo sintetico e diretto i problemi affrontati e le risposte ipotizzate, dando per

[2] Citato dalla raccolta tedesca *Geschlecht (Heidegger). Sexuelle Differenz, ontologische Differenz. Heideggers Hand*, Wien, Passagen, 1988.

scontato che il testo di ADM sia per molti versi poco accessibile al lettore italiano. Ma la convergenza di molti miei interessi di ricerca con i problemi affrontati in *Queeres Post-Cinema*, e la tendenziale sintonia tra alcune mie posizioni e le tesi sostenute da ADM, rendono per me molto più desiderabile usare questo spazio per avviare un dialogo a distanza con l'autrice, un dialogo interno alle posizioni della teoria queer che mostri la fecondità degli spunti forniti dallo studio di ADM anche in prospettive non sovrapponibili alla sua.

2. Identità LGBTI e decostruzione *queer*

Il primo chiarimento di fondo riguarda la nozione di 'queer', e permette così anche di precisare – cosa tutt'altro che oziosa – in che senso il *corpus* selezionato da ADM come esemplare del nuovo cinema queer si possa considerare tale. Al momento, nell'orizzonte della ricerca queer si riscontra una sorta di polarizzazione tra due visioni del termine – due visioni non necessariamente incompatibili ma, come sembra purtroppo inevitabile, cristallizzate in posizioni che si trovano spesso in rotta di collisione. Per la prima, queer è un sinonimo aggiornato/allargato di LGBTI; queer è pertanto tutto ciò che, a qualunque titolo, ha a che vedere con le problematiche legate all'identità di genere e in particolare con le pratiche sessuali ad esse in senso lato riconducibili. Per la seconda, queer è un concetto filosofico che determina un approccio ermeneutico; il termine è entrato nell'uso a partire dalla riflessione LGBTI dei primi anni Novanta, ma non si limita a fornire un semplice concetto-ombrello utile a designare in tutte le loro declinazioni particolari le identità sessuali non normotipiche. Esso si riferisce soprattutto a una visione dell'identità come *performance* e punta pertanto a un discorso di demistificazione di *tutti* i costrutti identitari e, in senso più generale, categoriali – a partire ovviamente dall'opposizione insostenibile e abusiva tra identità di genere atipiche e normotipiche.

Dal punto di vista genealogico, entrambe le componenti trovano piena legittimazione in un'analisi del percorso storico del queer: la prima è legata all'attivismo LGBT ma anche femminista e nero degli anni Ottanta, e ai movimenti che cercano di raccogliere le forze per contrastare le derive omofobiche e in genere oppressive di un decennio marcato dalla tetra espansione di ideologie neoliberiste – ideologie che si esprimevano, tra l'altro, in una visione espiatoria e demonizzata dell'alterità identitaria, soprattutto omosessuale, a fronte della crisi innescata dai primi anni dell'epidemia di Aids. La seconda componente è invece legata a una dimensione più speculativa, che, pur non priva di contatti con il mondo dell'attivismo, si sviluppa soprattutto in ambito accademico. La nascita del queer in questo senso si considera tradizionalmente legata alla pubblicazione di due libri ancora oggi fondamentali di Judith Butler e di Eve Kosofsky Sedgwick;[3] l'introduzione del termine viene invece ricondotta a un numero speciale di

[3] Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990; Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1990.

differences: A Journal of Feminist Cultural Studies curato nel 1991 da Teresa de Lauretis sul tema *Queer Theory, Lesbian and Gay Sexualities*.

Chi si rifà alla prima accezione di 'queer' presuppone che il termine vada inteso come sinonimo di LGBTI in quanto identità *per se* traversali e trasgressive; in sostanza esso finisce così per designare non di rado qualsiasi aspetto riconducibile *tematicamente* alla condizione omosessuale o a qualunque forma di marginalità sessuale – indipendentemente dall'approccio ermeneutico e dai presupposti filosofici del riferimento. Ricordo ancora sorridendo il mio primo incontro con la parola 'queer', nella seconda metà degli anni Novanta, nel dialogo con un amico e collega americano che non vedevo da anni. Al mio primo riferimento agli studi LGBTI lui mi fermò e mi corresse: «Alessandro, oggi non si dice più LGBTI, oggi si dice 'queer'». Mi resi conto senza sforzo dell'utilità di un solo monosillabo al posto della congerie di termini sintetizzati dall'acronimo LGBTI, ma restai perplesso dalla sostituzione, di cui non vedevo il punto. Il punto cominciai a vederlo successivamente, conoscendo più da vicino la teoria che in ambito LGBTI era stata elaborata, soprattutto negli Stati Uniti, a proposito delle radici performative dell'identità (Butler) e in generale del queer come prospettiva denaturalizzante e di messa in discussione di *tutte* le categorie identitarie.

Questa seconda accezione di 'queer', filosoficamente orientata a un costruzionismo che insiste sulla dimensione performativa delle identità, si estende nell'arco di tre decenni e accomuna l'approccio di esponenti della prima ora agli sviluppi più recenti della ricerca nel settore. Per David Halperin, ad esempio, era chiaro già nel 1995 che

> [q]ueer is by definition whatever is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. There is nothing in particular to which it necessarily refers. It is an identity without an essence […] Queer [...] does not designate a class of already objectified pathologies or perversions; rather, it describes a horizon of possibility whose precise extent and heterogeneous scope cannot in principle be delimited in advance.[4]

La vera utilità del concetto di 'queer' è la possibilità di generalizzazione che esso offre al caso specifico delle problematiche identitarie, possibilità in cui è racchiuso un orizzonte di emancipazione che va molto al di là della semplice prospettiva di accettazione e/o di assimilazione verso cui sembra protesa l'azione politica delle minoranze identitarie oggi. L'importanza delle potenzialità di generalizzazione del queer emerge nitidamente già a pochi anni dalla prima diffusione del termine:

[4] David Halperin, *Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography*, New York, Oxford University Press, 1995, p. 62.

> The preference for "queer" [rispetto a LGBTI] represents, among other things, an aggressive impulse of generalization; it rejects a minoritizing logic of toleration or simple political interest-representation in favor of a more thorough resistance to regimes of the normal. […] For both academics and activists, "queer" gets a critical edge by defining itself against the normal rather than the heterosexual, and normal includes normal business in the academy.[5]

La rilevanza politica di un approccio filosoficamente generalizzato era ben chiara anche a Eve Sedgwick, che infatti vede nel queer fin dall'inizio lo strumento più opportuno per la messa in discussione di *ogni* forma di dinamica oppressiva legata a categorie identitarie, non necessariamente connesse a sesso e genere (la stessa studiosa ha dedicato pagine importanti all'oppressione di cui sono oggetto categorie identitarie non sessuali, come 'grasso' o 'malato di cancro'):

> [A] lot of the more exciting work around "queer" spins the term outward along dimensions that can't be subsumed under gender or sexuality at all. [...] Queer's denaturalising impulse may well find an articulation within precisely those contexts to which it has been judged indifferent. [...] By refusing to crystallise in any specific form, queer maintains a relation of resistance to whatever constitutes the normal.[6]

Questa interpretazione del queer costituisce, tra l'altro, il principale presupposto teoretico del Centro Interuniversitario di Ricerca Queer (http://cirque.unipi.it), che ho contribuito a fondare qualche anno fa insieme a rappresentanti di vari enti e gruppi di ricerca, soprattutto italiani. Per un'espressione sistematica delle prospettive implicate da questa visione del queer rimando a due contributi di Carmen Dell'Aversano;[7] a collocare teoricamente il mio discorso in questa sede basterà esplicitare la matrice di costruzionismo radicale cui si ispira complessivamente il mio lavoro.[8]

---

[5] M. Warner, *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, p. xxvi.

[6] Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, London, Routledge, 1993, p. 9.

[7] Carmen Dell'Aversano, «Orizzonti di sviluppo della ricerca queer», in S. Chemotti e D. Susanetti (eds.), *Inquietudini queer. Desiderio, performance, scrittura*, Padova, Il Poligrafo, 2011, 221-250; Ead., «A research programme for queer studies», in *Whatever. A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies*, 1 (2018), in press.

[8] In particolare l'opera postuma del sociolinguista e sociologo americano Harvey Sacks (1935-1975), raccolta dalla collaboratrice e allieva Gail Jefferson in H. Sacks, *Lectures on Conversation*, Oxford, Blackwell, 1992. Per un'applicazione dei concetti sacksiani a un problema queer mi permetto di rimandare a un mio lavoro: A. Grilli, *On doing 'being a misfit': towards a constrastive grammar of ordinariness*, in "Whatever. A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies", 1 (2018), in press.

Benché, come ho detto, queste due visioni del queer siano perfettamente copossibili, pur con i necessari distinguo, nella pratica si determinano spesso scontri frontali. Chi presuppone l'equivalenza di queer e temi LGBTI rimprovera all'altro orientamento il fatto che un queer astratto e generalizzato sia tematicamente poco pertinente proprio nei confronti dell'ambito in cui il termine è nato ed ha conosciuto le sue prime elaborazioni teoriche; un queer non LGBTI sarebbe superfluo, si sostiene, visto che abbraccia posizioni genericamente costruzionistiche rinunciando a dar conto dello specifico tematico (omo)sessuale. La risposta a questa obiezione è che prima del queer di Butler o di Sedgwick il costruzionismo sociale non aveva ancora messo adeguatamente a fuoco una riflessione sulle categorie identitarie come performance; per questo una decostruzione praticata in prospettiva queer non è riconducibile senza residui alle filosofie del postmoderno o alle pratiche del decostruzionismo *tout court*. L'obiezione contrapposta è invece che un'equazione di queer a LGBTI rischia di stemperare l'approccio rivoluzionario della critica queer nell'orizzonte di assimilazione pacificata che in misura diversa definisce gli obiettivi di successo dell'attivismo LGBTI nei paesi occidentali. Ancor più rilevante è poi, sul piano teorico, il rischio di associare le radici performative del queer con una visione inevitabilmente essenzialista che scaturisce dalla logica delle posizioni assimilazioniste: nel porre come obiettivo della lotta la cooptazione nell'elite normotipica privilegiata, e la conseguente condivisione dei privilegi sociali connessi a quella condizione, si rischia di avallare come legittima una posizione di privilegio che si contesta solo finché non la si fa propria. Sia come sia, mi sembra che questa polarizzazione – che ho enucleato del resto all'interno di un panorama queer ben più complesso e variegato – sia destinata a determinare negli studi una sorta di perpetua oscillazione, in cui non è impossibile forse intravvedere anche prospettive feconde di sviluppo per il dibattito.

Questa lunga digressione è una premessa indispensabile per valutare il posizionamento dello studio di ADM nell'orizzonte della ricerca queer contemporanea, posizionamento che rivela come queste due componenti, che ho presentato come contrapposte, si presentino di fatto combinate in modi e misure variabili a seconda dei contesti. Il saggio di ADM, ad esempio, sembra muovere da una definizione di queer come sinonimo di LGBTI: a definire come queer il *corpus* selezionato è infatti in primo luogo l'identità LGBTI delle figure considerate, o la tematizzazione, nel loro percorso creativo, di momenti e realtà cruciali per la storia della comunità LGBT. Nel caso di Todd Haynes, ad esempio, un primo paragrafo (27-31) è dedicato a illustrare la radice della sua opera una militanza intersezionale ispirata all'approccio antisessista, antirazzista e anticolonialista di Jean Genet (29);[9] questa lo porta a tematizzare in *Poison* (1991), con icasticità audace e perturbante, la connessione tra forme del desiderio e misteriosa degenerazione patologica del corpo. Anche nel caso delle videoartiste studiate nel secondo e nel terzo capitolo, sembra dapprima che la chiave dell'inclusione dei loro lavori in un *corpus* di nuovo cinema queer

[9] Haynes stesso sottolinea di dovere alla teoria femminista «the invigorating notion of gender as a product of ideology» (cit. in ADM, *Queeres Post-Cinema*, 42, n. 53).

sia dovuta essenzialmente alla rilevanza *tematica* LGBTI dei loro lavori (focalizzati in molti casi su aspetti dell'identità lesbica) o del loro stesso vissuto biografico.

In realtà, uno sguardo appena più attento al percorso concettuale di ADM mostra come al centro del discorso sia comunque il processo di soggettivazione e la sua crisi – in un contesto politico come quello che ha caratterizzato il mondo occidentale nell'ultimo trentennio, a partire dall'impennata omofobica scatenata dalla crisi dell'Aids fino all'attuale disgregazione delle identità collettive a seguito delle contrapposizioni tra minoranze sempre più frammentarie e mescidate. Le opere selezionate da ADM sono pertanto i *case studies* di un percorso che indaga la progressiva destrutturazione del soggetto politico collettivo e individuale, percorso le cui tappe si collocano di preferenza nei territori LGBTI solo perché quelli sono gli ambiti in cui con più attenzione si è guardato negli ultimi decenni ai processi di destabilizzazione identitaria. Una prova in tal senso: uno snodo cruciale nell'argomentazione di ADM è rappresentato da due opere di Todd Haynes in cui le problematiche LGBTI sono assenti: *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1988) e *Safe* (1995). Sarebbe sbagliato pensare, come pure possibile a un lettore frettoloso, che la pertinenza tematica LGBTI sia comunque garantita da fattori esterni al mondo narrato (lo schieramento politico e il vissuto biografico dell'autore, per dire): ciò che veramente determina la natura queer di queste due opere è soprattutto il loro modo di rappresentare la crisi del soggetto come disgregazione identitaria che coinvolge aspetti sociali e corporei, rappresentati come luogo di affermazione del potere biopolitico e pertanto come ambito obbligato di una qualsiasi opposizione di resistenza.

Nelle pagine che seguono vorrei appunto illustrare con un esempio significativo come il saggio di ADM, pur del tutto conforme a una visione 'tematica' del queer, si fondi in realtà soprattutto sulla problematizzazione generale delle identità come processi performativi di costante negoziazione politica di forze contrapposte.

3. Resistenza e aggressione autoimmune

Lo spunto più interessante dell'analisi che ADM dedica all'opera di Todd Haynes deriva dall'uso del concetto di 'autoimmunità' come filtro interpretativo. Nelle tre storie intrecciate di cui si compone («Horror», «Hero», «Homo») il film *Poison* (1991) porta in primo piano la paradossale, perturbante convergenza di disgusto e desiderio («Ekel und Scham werden überschritten und verwandeln sich in sexuelles Genießen», 35): tema unificatore delle tre storie, ciascuna delle quali esplora e decostruisce anche precisi generi del repertorio filmico, è secondo ADM «eine Obsession für Verwundungen, für den Austausch von Flüssigkeiten, Verletzungen von Grenzen und Ansteckungen» (33). Ma più che in *Poison* il ruolo della metafora immunitaria, chiaro riflesso dello *Zeitgeist* epidemico degli anni Ottanta, emerge in

modo illuminante e produttivo nelle analisi che ADM dedica a *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1988) e a *Safe* (1995).

Il primo è un mediometraggio *low budget*, una sorta di biopic interpretato da bambole Barbie e ispirato alla storia del duo pop *The Carpenters*, formato da Karen Carpenter e da suo fratello Richard.[10] Il film racconta in particolare il percorso dell'anoressia di Karen Carpenter, che uccide l'artista trentaduenne nel 1983. Secondo ADM, la chiave di lettura privilegiata del film è suggerita da uno dei testi in sovrimpressione che accompagnano le immagini del film (in questo caso immagini di prodotti sugli scaffali di un supermercato):

> «In a culture that continues to control women through the commoditization of their bodies, the anorexic body excludes itself rejecting the doctrines of femininity, driven by a vision of complete mastery and control».[11]

«Dieses Zitat legt es nahe», continua ADM, «die Anorexie als eine Art der Autoimmunerkrankung zu vestehen» (45). Nell'articolare la sua analisi, ADM rimanda a una serie di studi specifici per contestualizzare il significato di 'immunità',[12] e ne evidenzia la dimensione politica ricollegandosi ad alcune intuizioni di Derrida (48-49) e di Roberto Esposito (38).[13] Cruciale, in particolare, risulta l'idea che la nozione di resistenza immunitaria acquisita (ad esempio in conseguenza di una vaccinazione o del superamento di una malattia) presuppone la capacità di includere progressivamente nell'organismo componenti estranee e inizialmente capaci di scatenare le difese immunitarie; questo rivela però allo sguardo filosofico il venir meno delle condizioni di una distinzione a priori tra io e altro. (Osservo qui *en passant* che la riflessione filosofica preferisce focalizzarsi a volte su referenti simbolicamente pregnanti, ignorando i mille esempi che uno sguardo meno selettivo potrebbe ricavare dal mondo: la condizione *borderline* che si registra in una situazione come quella di salute immunitaria sopra descritta è presente, in modo non troppo diverso, anche nel rapporto che ciascun individuo intrattiene con la propria flora batterica intestinale – un popolazione di agenti potenzialmente patogeni e sicuramente allotri senza la cui collaborazione risulterebbe però difficile la sopravvivenza stessa dell'organismo, e che pertanto difficilmente possono considerarsi un elemento estraneo o altro rispetto al sé…)

Lo spunto di maggiore interesse è suggerito a mio giudizio proprio dalla trasformazione delle nozioni di autoimmunità nelle diverse fasi del suo sviluppo storico, precisamente rievocate da ADM (38-39). In

[10] Le musiche dei *Carpenters*, con la voce di Karen, formano la colonna sonora del film. Per una controversia legata ai diritti d'autore sulle canzoni, il film di Haynes non è mai stato distribuito, ma è diventato comunque un film culto grazie alla sua diffusione informale (ad esempio su YouTube).
[11] T. Haynes, *Superstar: The Karen Carpenter Story*, 22:30-40.
[12] J. Derrida, *Schurken. Zwei Essays über die Vernunft*, trad. ted., Frankfurt/M, Suhrkamp, 2003.
[13] In particolare Roberto Esposito, *Immunitas*, trad. ted. Berlin, Diaphanes, 2004.

una prima fase, l'immunologo tedesco Paul Ehrlich introduce (in un celebre articolo del 1901)[14] il principio di *Horror autotoxicus* per definire la neutralità del sistema immunitario nei confronti dell'organismo. Questa «Furcht vor Selbstvergiftung», come ADM traduce l'espressione latina di Ehrlich, postula in altre parole una resistenza incoercibile (*horror*), un'impossibilità a priori di un attacco rivolto dal sistema immunitario di un organismo contro elementi che di quell'organismo fanno parte. Negli anni Cinquanta, peraltro, con lo sviluppo delle conoscenze nel campo delle patologie autoimmuni, il concetto di *Horror autotoxicus* viene sostituito da quello di «Selbsttoleranz» (39); l'identità viene vista come una condizione in stabilità precaria che il sistema immunitario non aggredisce in virtù di una sorta di tregua a statuto speciale. A queste due tappe fa seguito la sempre maggiore diffusione di patologie autoimmuni, che si riflette appunto nelle scelte tematiche di Todd Haynes nella sua produzione dei primi anni Novanta. Nel suo film *Safe* (1995), Haynes esplora la vicenda di una borghese californiana che sviluppa sintomi, via via sempre più devastanti, di una misteriosa allergia multipla alle sostanze chimiche, sintomi riconducibili a una crisi autoimmune ai quali risponde intraprendendo una lunga serie di infruttuosi trattamenti. Questo fallimentare percorso terapeutico culmina nella cura proposta da un movimento *New Thought*, che subordina la guarigione a un superamento dell'odio di sé e a un adeguato atteggiamento di accettazione di se stesso da parte dell'io.[15] L'indagine che ADM dedica a questo film è particolarmente pregevole, e ne mette in luce la capacità di illuminare i meccanismi di disgregazione e di rielaborazione dell'identità legati alle specificità della posizione femminile. Secondo ADM, in particolare, «Hayns knüpft in *Safe* wie schon in *Superstar* an die feministische Auslegung der weibliche Autoaggression als ein komplexes Dispositiv an, in dem sich Widerstand, Selbstzerstörung, Desidentifikation und Selbstfindung überlagern» (53).

Chiaramente è possibile – e anzi necessaria – anche una lettura che ancori il testo al suo contesto storico e culturale. E questo non tanto in termini di allusioni più o meno precise a specifici dati storici: è evidente, ad esempio, che in un film del 1995 ambientato nel 1987 la patologia eruttiva e misteriosa è trasparente metonimia dell'Aids. A mio giudizio il punto non è questo: la precisa contestualizzazione storica con cui ADM illustra lo sviluppo del concetto di 'autoimmunità' permette soprattutto di leggere indiziariamente *Safe* come riflesso di un'ulteriore evoluzione nella visione dell'identità dalla fine dell'Ottocento a oggi: l'io postulato dall'*horror autotoxicus* di Ehrlich è chiaramente un io essenziale, oggettivo e dato a priori, e soprattutto esente da tutti gli spunti critici e destrutturanti destinati a emergere successivamente non solo nella riflessione filosofica, a cominciare dalla psicoanalisi freudiana (con la sua nozione di ambivalenza, di formazione di compromesso e di rimozione di contenuti consciamente inaccettabili), ma anche e forse soprattutto nell'esplorazione letteraria (non dimentichiamo che uno dei principali nuclei concettuali del modernismo è proprio l'indagine delle modalità di

[14] Ristampato in traduzione inglese in *The Collected Papers of Paul Ehrlich*, vol. 2, New York, Pergamon, 1957.

[15] Queste idee conobbero una grande diffusione a partire dalla pubblicazione del best seller di Louise L. Hay, *You Can Heal Your Life* (Hay House, 1984), in cui si sostiene che la malattia, anche nel caso dell'Aids, non è altro che un'estrinsecazione dell'odio di sé introiettato, e va quindi contrastata e vinta con il perdono e l'amore di sé.

diffrazione/disgregazione di un io non più pensabile come costrutto ordinato). L'io postulato dal concetto di «Selbsttoleranz» (in italiano il termine si traduce sapidamente con 'tolleranza naturale'…) è, chiaramente, ancora un io essenziale, ma in una prospettiva in cui si dà per scontato ormai che il sistema di difese immunitarie è innescato indiscriminatamente e ha bisogno di un esplicito 'cessate il fuoco' per non attaccare. L'io presupposto da queste metafore biomediche è un io conforme al pensiero del secondo Novecento – problematico, instabile, estraneo fino a prova contraria, potenzialmente sempre soggetto a crisi, ma addomesticato per convenzione e comunque meritevole di uno stato d'eccezione che ne salvi la più che rispettabile dignità.

L'io della crisi autoimmune, quale viene riflesso nei film di Todd Haynes e nell'analisi che di essi fornisce persuasivamente ADM, è invece un io che ha ormai completamente perso ogni illusione di consistenza, un'identità prodotto di ideologie, e che non solo si risolve totalmente nella performance di script, ma che ha ormai rinunciato all'idea di poter opporre all'invasione estrinseca di colonizzatori alieni, come era ancora normale nell'immaginario del secondo dopoguerra, un nucleo di autenticità endogena o per lo meno non eterodeterminata. Questo io è dunque disposto (deciso – o rassegnato) a rivolgere le proprie armi contro se stesso consapevole che l'autoaggressione è il solo modo di manifestare una resistenza (giacché l'io risulta essere nient'altro che un effetto performativo del potere biopolitico), anche se l'esito inevitabile di questa lotta paradossale è l'autodistruzione.

La scena finale di *Safe*, analizzata da ADM a p. 56, rappresenta la protagonista Carol prigioniera di un ambiente sterile nel centro terapeutico dove si è rifugiata, e prossima a soccombere ai sintomi ineliminabili della malattia. Nelle ultime inquadrature vediamo il volto di Carol che si osserva nello specchio mentre dice a bassa voce: «I love you. I love you. I really love you». È chiara la dimensione antifrastica di queste parole rispetto alla situazione: la dichiarazione narcisistica di amore è resa doppiamente inautentica dal fatto che si tratta di una 'prescrizione medica' (l'accettazione amorosa di sé è un dovere *new age* cui è subordinato il felice esito della terapia) e dal fatto che questo amore investe appunto un costrutto totalmente screditato – svuotato, meccanizzato, eterodeterminato – e pertanto estraneo all'idea stessa di amore come sostegno e identificazione affettiva. Il decadimento fisico di Carol è l'esito di uno smascheramento performativo che intuisce il vuoto assoluto dietro gli strati embricati ma comunque superficiali della performance. Ciononostante, le parole di Carol possono avere un significato positivo, e voler dire davvero 'ti voglio bene' senza essere menzognere o scandalose, solo se le pensiamo rivolte appunto al suo decadimento, alla decomposizione della sua bellezza borghese e rispettabile. Se indirizzate alle piaghe che scorge nella sua immagine riflessa, le parole d'amore che Carol rivolge a se stessa hanno di nuovo senso, perché è solo in quelle piaghe e nella loro distruttività incontrollabile che si annida un barlume di energia non eterodeterminata, lo spunto appena accennato e forse inconsapevole di una forma endogena di resistenza.