

Marco Pacioni

Lo spettatore e il perturbante. Melencholia I di Dürer

(doi: 10.7388/93703)

Psiche (ISSN 1721-0372)

Fascicolo 1, gennaio-giugno 2019

Ente di afferenza:

()

Copyright © by Società editrice il Mulino, Bologna. Tutti i diritti sono riservati.
Per altre informazioni si veda <https://www.rivisteweb.it>

Licenza d'uso

L'articolo è messo a disposizione dell'utente in licenza per uso esclusivamente privato e personale, senza scopo di lucro e senza fini direttamente o indirettamente commerciali. Salvo quanto espressamente previsto dalla licenza d'uso Rivisteweb, è fatto divieto di riprodurre, trasmettere, distribuire o altrimenti utilizzare l'articolo, per qualsiasi scopo o fine. Tutti i diritti sono riservati.

schede di **lettura**

Paesaggi migratori

Antonio Buonanno

L'esperienza più significativa che Ian Chambers (professore di Studi culturali e media e di Studi culturali e postcoloniali del Mediterraneo) fa vivere al lettore di questo libro è senza dubbio lo spaesamento. In un'operazione che ferisce, destabilizzando le poche certezze residue della cultura occidentale, ci interroga sulla nostra posizione nel linguaggio che crediamo di possedere e ci ricorda che in realtà nessuno inventa la lingua: essa «ci precede e ci eccede», essendo primariamente non già mezzo di comunicazione ma mezzo di costruzione culturale, in cui si costituiscono il senso e il sé. La nostra centralità si sposta: nel riconoscimento dell'altro, «dell'alterità radicale», riconosciamo anche di non essere più nel centro del mondo. Come soggetti storici, culturali e psichici, subiamo così uno sradicamento, essendo costretti a ripensare e vivere la nostra esistenza in termini di movimento e metamorfosi e a tradire la tradizione, trasformata nella densità e nei mezzi multilaterali di traduzione. Al termine di questo viaggio non c'è la possibilità di un ritorno a casa perché la proposta è uscire dalla propria cultura, fisicamente e metafisicamente, allo scopo di provare a rinegoziare la propria eredità e riorientare definitivamente i propri linguaggi di appartenenza e comprensione.

Il titolo del libro, *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, sembra nascere dall'urgenza della cronaca ma la sua uscita risale invece a 25 anni fa. La ripubblicazione nel 2018 di questo agile ma incisivo saggio credo sia proprio dovuta alla sua capacità di porsi decisamente altrove rispetto alla «diffusa chiusura culturale che culmina nell'isteria socio-politica» circa il tema dell'immigrazione. «Dopo tutto, i migranti sono letteralmente prodotti dall'ordine del nostro legiferare sul mon-

Antonio Buonanno, psicoanalista, Società psicoanalitica italiana, Roma

do» ci ricorda l'autore da Napoli (dove insegna all'Orientale), nella nuova introduzione al libro, evocando con questa affermazione tanto le responsabilità dell'Occidente nel passato (colonialista) che quelle nel presente (mi riferisco agli effetti sia delle politiche internazionali che di quelle nazionali, come ad esempio con la creazione di nuovi immigrati clandestini in Italia, conseguenza perversa del cosiddetto «decreto sicurezza» voluto da Salvini).

Chambers dichiara l'obiettivo di promuovere nei lettori «un rapporto radicalmente diverso, più inquietante, con la propria formazione storico-culturale». A tale scopo mi pare contribuisca lo stile della scrittura, dal fraseggio iterativo e itinerante, con numerose e talvolta lunghe citazioni spesso acontestuali (coerentemente con l'affermazione di Spivack, riportata dall'autore: «la modalità generale del postcoloniale è la citazione, la reinscrizione, il dirottamento dello storico»), ma anche con improvvise digressioni personali, vere e proprie storie nelle storie, relative ad esperienze peculiari o assolutamente ordinarie ma, a loro modo, esemplari. Ci sono poi pagine dedicate alla musica, dove i paesaggi migratori, ad un orecchio attento, si susseguono e si integrano in un'armonia lontanissima dalla cacofonia del conflitto che caratterizza la percezione del fenomeno, e altre riservate all'analisi della diffusione dell'utilizzo del walkman (il cui analogo attuale è forse la playlist del telefonino o del lettore mp3) e al suo significato. E c'è Napoli, in una lettura inconsueta, originale, per certi versi più autentica per la capacità di riconoscere elementi ormai dati per scontati (il Vesuvio, il barocco) e per questo incompresi ma nel libro colti e restituiti ad un senso smarrito, per quella capacità che forse solo l'occhio innamorato di uno straniero che ha scelto di viverci riesce ad avere.

Anche l'apparato teorico di riferimento, in cui l'autore tenta «di mettere in conversazione il pensiero italiano post-nietzschiano, heideggeriano e debole, con il femminismo, il posizionamento del corpo sessuato e il soggetto postcoloniale», contribuisce allo spaesamento: come la migrazione porta con sé la dispersione, così tale apparato mette in discussione i temi più vasti della modernità. Il senso di omogeneità psichica e culturale, il senso di centralità, la nazione e la sua letteratura, la musica e il cinema, la tradizione e la tecnologia, fino a giungere alla lingua e all'identità, tutto va ripensato.

Naturalmente la questione dell'identità, presente già nel titolo del libro, traccia un discrimine fondamentale tra il discorso postcoloniale o che comunque tenga conto della complessità e quello ipersemplicificante del giornalismo, della politica e, talvolta, della sociologia. Il concetto d'identità, sfuggente di per sé e spesso ambiguo se non pericoloso quando esteso alla nazione e alla sua cultura, viene frequentemente accostato a quello di autenticità. Qui il primo è affrontato dall'autore soprattutto nel paragrafo intitolato eloquentemente *La finzione dell'identità*, che segue *Il taccuino dello straniero* e precede *La frattura* e *Radicato nello sradicato* (intestazioni che presentano chiaramente le tesi esposte); il secondo concetto invece è trattato nel capitolo

Il mondo in frantumi: di chi il centro di chi la periferia, nel paragrafo *La disgregazione dell'autenticità*.

Il discorso sull'identità tiene conto come ricordato della lingua, con cui è in rapporto profondo, e della cultura, della storia, cioè di un patrimonio peculiare che non si può né cancellare né d'altro canto semplicemente ricomporre in un insieme nuovo e criticamente più consono. Lo spazio che abitiamo è aperto, ricco di spaccature, esposto, in un eccesso che non è riconducibile ad un unico centro e in questo movimento il senso d'identità non si risolve mai, esorbitando la volontà del singolo sia il movimento stesso di cui siamo parte che le lingue e le storie in cui precipitiamo e appariamo. Qui l'autore fa proprie le formulazioni della psicoanalista Kristeva, per la quale lo strappo causato dallo straniero sovverte la questione dell'identità, costringendoci a riconoscere che lo straniero è in noi; scrive Chambers: «riconoscere nella nostra storia altre storie, scoprire nell'apparente completezza dell'individuo moderno l'incoerenza, l'estraniamento». In queste definizioni lo straniero in noi rimanda evidentemente alla presenza inquietante dell'Inconscio.

Dunque, formandosi l'identità in movimento, in quel punto instabile «dove le storie indicibili della soggettività incontrano le narrazioni della storia, di una cultura», le nostre vicende personali, le nostre pulsioni e i nostri desideri inconsci non possono che assumere una forma che è sempre contingente, in transito, senza uno scopo. Come sosteneva Nietzsche, non ci sono fatti ma solo interpretazioni e così per narrare una nazione è necessaria prima la costruzione di una comunità immaginaria (Salgò, 2013), un senso di appartenenza, formato in parti non sempre uguali da fantasia e immaginazione, da realtà fisica e geografia.

Forse significativamente il concetto di identità non appartiene classicamente alla teorizzazione psicoanalitica, lo stesso Freud ne parla raramente. Nell'unica occasione in cui lo fa esplicitamente (1926), connette il suo senso d'identità al sentimento di appartenenza alla cultura ebraica, la cui influenza riconosce nel suo stile di pensiero. Maggiore attenzione, sempre in campo psicoanalitico, è stata riservata all'identità dalla psicoanalisi del Sé nelle sue varie articolazioni. Il cosiddetto «oggetto-sé» ha per Kohut (1985) anche una valenza culturale e, per questo, è in intimo rapporto con le componenti ambientali e sociali. Nella psiche si affrontano istanze conflittuali: l'identità è quindi il frutto del compromesso tra differenti spinte interne e identificazioni.

L'antropologo Remotti da anni ha sottoposto il concetto d'identità ad una revisione critica, giungendo a sostenere (2019) che il concetto di somiglianza abbia maggiore flessibilità, essendo più in contatto con la complessità della condizione umana, sia su un piano sociale sia su quello psichico. La nozione tradizionale di identità infatti, imponendo confini inflessibili al soggetto, radicalizza l'opposizione identità/alterità, come purtroppo vediamo in molte delle reazioni al fenomeno migratorio, a discapito della possibilità di una immersione creativa e generativa nell'intreccio di somiglianze e differenze.

Per Chambers il diffuso malinteso senso d'identità porta ad immaginarci interi, completi, «con un'identità piena e certamente non da aprire o frammentare; immaginiamo di essere l'autore, piuttosto che l'oggetto, della narrazione che costituisce la nostra vita». E spesso, è proprio questa chiusura immaginaria a permetterci di agire o a darci l'illusione di farlo, non riuscendo a riconoscere d'essere invece agiti, dall'Inconscio, dalla cultura, dall'altro.

In realtà non sono proprio la dislocazione, il senso di sradicamento, l'esperienza di vivere a cavallo tra mondi diversi, tra un passato perduto per sempre e un presente non (ancora?) integrato, tipico della condizione di migrante, la metafora più calzante della nostra condizione (post) moderna? D'altronde emigrare, immigrare, essere esiliati e spaesati non sono affatto destini o scelte recenti né fenomeno emergenziale degli ultimi anni, poiché investono tutto l'arco della modernità, a partire dalla scoperta del «Mondo Nuovo» fino all'arrivo dei gommoni sulle coste del Mediterraneo. Per questo il meticcio e l'ibridizzazione riguardano la storia moderna fin dall'inizio: quando degustiamo a Napoli un caffè, godendo delle sue bellezze barocche, o all'ombra di una palma sorseggiamo una granita di limone a Palermo, intimamente convinti di perpetuare una tradizione immutabile che celebra una identità locale, stiamo in effetti inconsapevolmente affermando proprio i processi di globalizzazione in atto da cinquecento anni!

In questa zona incerta, aperta ma anche ambigua, la sfida a essere decentrato, affrontando i limiti del proprio mondo, mostra anche i limiti del multiculturalismo che proprio questo mondo ha proposto. Si tratterebbe cioè, come ha osservato il critico post-coloniale Bhabha (1990), di entrare in quel «terzo spazio» dove ciascuna cultura «originaria» è interrogata e configurata secondo i processi di ibridazione. Tale concezione e il riferimento al terzo sembra evocare diverse idee psicoanalitiche sulla relazione e sulla funzione dell'analista.

Ma è proprio su queste sfide, sulla possibilità di sostare in questi spazi liminali, che, scrive l'autore, «si apre il divario tra il tempo del governare e il tempo etico della politica», iato purtroppo attualmente drammaticamente approfonditosi.

Riferimenti bibliografici

- Bhabha H.K. (1990), *The Third Space: Interview with Homi Bhabha*, in J. Rutherford (a cura di), *Identity, Community, Culture, Difference*, London, Lawrence & Wishart.
- Chambers I. (2018), *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Milano, Meltemi.
- Freud S. (1926), *Discorso ai membri dell'Associazione B'nai B'rith*, OSF, 10.
- Kohut H. (1985), *Potere, coraggio e narcisismo. Psicologia e scienze umane*, Roma, Astrolabio, 1986.

- Kristeva J. (1988), *Stranieri a sé stessi*, Milano, Feltrinelli, 1990.
- Remotti F. (2019), *Somiglianze. Una via per la convivenza*, Roma-Bari, Laterza.
- Salgò E. (2013), *Psychoanalytic Reflections on Politics: Fatherlands in Mothers' Hands*, London, Routledge.
- Spivack G.C. (1990), *Reading the Satanic Verses*, in *Third Text*, 11, 1990.

La distanza estetica. Su *Lo spettatore emancipato* di Jacques Rancière

Anna Montebugnoli

In questa sì mutilata statua, mancante di testa, di mani e di gambe, coloro che penetrar sanno i segreti dell'arte, scorgono tuttora un chiaro raggio dell'antica bellezza.

(G.G. Winckelmann, *Storia dell'arte*)

1. Il percorso di emancipazione

Che esista un segreto dell'arte, tanto più nascosto quanto più disseminato in opere incomplete, parziali, resti e residui di una «bellezza antica», è forse la lezione più *originale* e insieme enigmatica di una disciplina, l'estetica, che sembra portare inscritta, fin dai suoi inizi, una vocazione alla ricerca archeologica: ricerca dei modi della conoscenza e della percezione individuale, ma anche – in un'indistinzione che ne disegna la natura ibrida e interdisciplinare – delle loro espressioni collettive, secondo un'implicazione reciproca delle prime e delle seconde, che definisce il campo proprio dell'*aisthesis*. L'estetica, dunque, come archeologia insieme della sensibilità, del sensibile e delle loro forme, nell'indistinguibilità di antropologia, gnoseologia e storia. Perché è sempre attraverso il confronto con il passato che si (ri)definisce, di volta in volta, l'ordine sensibile presente; o meglio, è attraverso una distanza – temporale o spaziale, che l'estetica individua e misura – che si ridisegnano gli intervalli del sensibile (tra soggetto e oggetto, e degli oggetti tra loro) e si determina lo scarto tra prodotto della *technè* e prodotto dell'arte.

È all'interno di questo quadro teorico che si inserisce *Lo spettatore emancipato* di Rancière (edito da DeriveApprodi per la collana Operaviva), percorrendo tutta l'e-

Anna Montebugnoli, dottoressa di ricerca in Estetica e studi culturali, Università degli Studi di Bergamo, Bergamo.

stensione semantica e pratica dell'estetica – le sue prime formulazioni settecentesche, la sua declinazione soggettiva, i suoi ordinamenti artistici e i suoi percorsi storici – e arrivando fino ai limiti estremi della disciplina, lì dove questa sfuma nella politica. Proprio la questione dei nessi tra estetica e politica è al centro, ancora una volta, della riflessione del filosofo francese. Il problema di stabilire i confini dell'una e dell'altra – dell'una rispetto all'altra – e di investigarne gli sconfinamenti reciproci, rappresenta in effetti, in una certa misura, il nucleo teorico attorno a cui ruota tutto il pensiero rancièrano, la domanda che l'autore continua a porre agli oggetti, alle esperienze e alle forme mimetiche e poetiche che di volta in volta prende in esame: in che modo questa cosa che ho davanti segna e articola il confine tra due modi – quello estetico e quello politico – dell'esperienza, della prassi, della percezione e della loro messa in forma?

Rispetto ad altre opere di Rancière, però, questo testo si preoccupa da un lato di riordinare un insieme di concetti elaborati nel corso della sua lunga riflessione, e, muovendo da qui, prova dall'altro a definire il legame tra politica ed estetica a partire non tanto da un punto di contatto o da un concetto comune che attraverso questi due campi del sapere sensibile, quanto, piuttosto, dalle loro variazioni interne e reciproche. È dunque attraverso una sorta di pensiero negativo – che procede cioè per sottrazione – e, parallelamente, attraverso una serie di incursioni nell'ordine della disomogeneità – della sospensione, della separazione, della differenza ontologica che porta all'indifferenza estetica – che il filosofo arriva a tracciare un percorso di «emancipazione»: del soggetto dall'oggetto e dal sentimento; dell'arte da sé stessa – dalle rigidità delle sue regole stilistiche e formali, e dalla sua destinazione politica; e della politica dal sociale, dal rigore delle sue partizioni. Una sorta di eterogenesi dei fini tanto dell'estetica che della politica, che libera entrambe dai vincoli dell'uso e della funzione, aprendo così lo spazio e il tempo dell'inatteso e dell'imprevisto, della «resistenza all'anticipazione» (Rancière, 2018, 124) e dell'«avventura» (*ibidem*, 15).

2. La disciplina del sensibile

Contro questo spirito di resistenza e di avventura si dispiegano tutte quelle tendenze alla conservazione che nel libro di Rancière assumono la forma specifica di una rigidità partitiva: una linea di separazione di spessore quasi ontologico che divide chi sa da chi non sa, chi possiede competenze specifiche che ne esauriscono l'orizzonte di senso, e chi invece ha a disposizione tutto il tempo che vuole per accrescere una conoscenza che ne definisce l'appartenenza a una classe privilegiata. Una retta che corre lungo l'asse del lavoro e del tempo libero, della *vita activa* e di quella teoretica; la stessa che divide la società in classi, e che trova il suo antecedente più remoto e autorevole nella linea tracciata da Platone nella *Repubblica* lungo cui si organizza tanto l'ordine politico che quello epistemologico (*ibidem*, 71). I vari capitoli de *Lo*

spettatore emancipato propongono, di fatto, modi diversi – a seconda che la prospettiva sia pedagogica (capitolo 1), artistica o politica (capitoli 2, 3 e 4) – di opporsi alla distribuzione di volta in volta vigente dei soggetti e degli oggetti, alle regole della loro connessione e all'interdizione del loro movimento. Una distribuzione, quella che Rancière si propone di combattere, che disegna una «comunità armoniosamente intessuta», in cui «ognuno è al suo posto, nella propria classe, si occupa della funzione che gli spetta, è dotato dell'apparato sensibile e intellettuale che si addice a tal posto e a tale funzione» (*ibidem*, 51); una «*divisione poliziesca del sensibile*» che codifica i confini di ogni ambito del reale: gli ordinamenti politici e giuridici, l'organizzazione sociale, perfino i modi dell'esperienza.

È proprio contro questo disciplinamento del sensibile che Rancière fa appello al potere trasformativo della *finzione*:

La finzione non è la creazione di un mondo immaginario, opposto al mondo reale. Essa è il lavoro che produce *dissensi*, che modifica i modi di presentazione sensibile e le forme di enunciazione, cambiando le cornici, le scale e i ritmi, costruendo rapporti nuovi tra l'apparenza e la realtà, tra il singolare e il comune, tra il visibile e il suo significato. Questo lavoro modifica le coordinate del rappresentabile; modifica la nostra percezione degli eventi sensibili, la nostra maniera di rapportarli ai soggetti, il modo in cui il nostro mondo è riempito di avvenimenti e di figure (*ibidem*, 77).

Come funzione, strumento, «lavoro» di modificazione del mondo, la finzione rappresenta allora il termine medio tra i differenti modi in cui la politica e l'estetica riorganizzano rispettivamente il sensibile. E tuttavia i processi di trasformazione che l'una e l'altra mettono in atto non coincidono: esiste tra le due una differenza procedurale, prima ancora che sostanziale, tanto più rilevante nella misura in cui la modificazione delle partizioni del sensibile si produce attraverso uno scardinamento degli assi che ne disegnano i confini, piuttosto che nella forma di una riconfigurazione ontologica. Così,

arte e politica stanno, l'una all'altra, come forme di dissenso, come operazioni di riconfigurazione dell'esperienza comune del sensibile. Esiste un'estetica della politica, nel senso che gli atti di soggettivazione politica ridefiniscono ciò che è visibile, ciò che se ne può dire e i soggetti capaci di farlo. Esiste una politica dell'estetica nel senso che le nuove forme di circolazione della parola, di esposizione del visibile e di produzione delle emozioni determinano capacità nuove che rompono con la vecchia configurazione del possibile (*ibidem*, p. 76).

È allora nei meccanismi e nei criteri di ridefinizione linguistica, visiva e soggettiva che si misurano la prossimità e la distanza tra politica ed estetica; mentre, attraverso il concetto di finzione, si va definendo il carattere transizionale dell'estetica, la cui natura intermedia costituisce un campo di separazione spaziale e temporale entro cui si produce l'oggetto artistico e l'emancipazione dello spettatore.

3. L'autonomia dell'estetica

Se dunque il libro s'incarica di individuare gli scarti che dividono e contemporaneamente tengono insieme la politica e l'estetica, nel corso della lettura sembra però assumere sempre più consistenza l'ipotesi che tale percorso di separazione e distanziamento abbia a che fare in prima istanza con un processo tutto interno all'estetica e ai modi specifici in cui essa si configura, nonostante l'eterogeneità dei suoi oggetti e l'ampiezza del suo campo di indagine, come una disciplina autonoma. È allora attorno a questo secondo asse di ricerca che vale la pena seguire l'indagine de *Lo spettatore emancipato*, lungo una linea che collega l'estetica alla storia dell'arte e alla (sua) archeologia, prima ancora che allo studio delle sue forme e dei criteri del loro giudizio. L'analisi del potere emancipativo che sembra competere in modo essenziale all'estetica passa infatti innanzitutto per il riferimento a quella radice archeologica che, come si è accennato sopra, ne contraddistingue gli inizi e che sembra lasciare un segno di lunga durata, resistente ai continui slittamenti semantici che ne hanno caratterizzato la storia. Un riferimento che si specifica (e si complica) attraverso il duplice senso dell'*arché*: come origine della disciplina, innestata nel neoclassicismo settecentesco e nel suo gusto per un'antichità di cui si ammirano innanzitutto la bellezza perduta e le forme incomplete – un'origine perciò spuria, parziale, rimaneggiata, residuale; e come misura della distanza che separa un passato, di cui non sono rimasti che resti e «pezzi» da ricomporre, dalla compattezza del canone di volta in volta egemone.

Che ci sia qualcosa di più di un'assonanza tra la declinazione filosofica del bello e l'individuazione della sua configurazione più compiuta nel modello classico è d'altra parte un fatto noto. E tuttavia l'operazione di Rancière non consiste nel derivare da tale nesso il criterio comune alle regole mimetiche e poietiche della forma e alla legge soggettiva del gusto e del giudizio, ma, piuttosto, nel trarne l'equazione che consente di fissare un punto nello spazio e nel tempo da cui poter osservare le cose e i fenomeni – un punto che non sia troppo vicino, schiacciato sull'oggetto, ma neanche così lontano da non distinguere le linee, le forme e le cerniere che chiudono e aprono le partizioni del sensibile. Da questa prospettiva archeologica, l'estetica è perciò innanzitutto una questione di distanza: dello spettatore dall'oggetto osservato, dell'oggetto dalle intenzioni dell'artista, e dell'oggetto da sé stesso, dalla sua forma compiuta. L'opera più emblematica di tale processo composito di distanziamento diventa allora il *Torso del Belvedere*, così come descritto da Winckelmann:

Ivi ammirar deve l'artefice nei contorni del corpo la morbidezza delle forme, il dolce loro passaggio da una all'altra, e i tratti quasi moventisi, che con un molle ondeggiamento si sollevano e si abbassano, e l'un nell'altro insensibilmente si perdono. Troverà il disegnatore che, nel volerlo copiare, non può mai assicurarsi della dirittura e corrispondenza delle parti, poiché il moto, con cui s'immagina di coglierla, se ne allontana sensibilmente, e prendendo un'altra piega inganna del pari l'occhio e la mano (Winckelmann, 1832, 587).

«La descrizione di Winckelmann» scrive Rancière a proposito del passo riportato, «disegna il modello di un'efficacia paradossale, passando non attraverso un supplemento di espressione o di movimento, ma al contrario attraverso una sottrazione – per un'indifferenza o una passività radicale –, non attraverso un radicamento in una forma di vita, ma attraverso la distanza fra due strutture della vita collettiva» (Rancière, 2018, 68). Sottrazione e distanza che continuano a operare grazie alla forma *smembrata* della statua, la cui disgregazione produce un movimento ondulatorio che rende impossibile ogni identificazione e riproduzione mimetica. E proprio in virtù di questa sua difformità mutilata e acefala, essa è sottratta «a qualsiasi tipo di continuum che assicurerebbe una relazione causale tra l'intenzione di un'artista, una determinata ricezione da parte del pubblico e una certa configurazione della vita collettiva» (*ibidem*). All'esclusione di ogni tipo di continuum corrisponde allora la moltiplicazione della distanza – temporale, spaziale, culturale – amplificata da un processo di *mise en abyme* potenzialmente infinito.

Questa prospettiva separata (e perciò stesso emancipata ed emancipatoria) dell'arte e dell'estetica, su cui Rancière torna ripetutamente nel libro, è quanto di più lontano dall'idea di un'arte politica nel significato corrivo del termine, impegnata cioè a denunciare il male presente troppo vicino perché se ne possano distinguere le forme, e troppo immanente alla quotidianità del pubblico perché questo possa prenderne atto – nel senso sia del suo riconoscimento che di un'azione volta a contrastarlo (capitoli 2 e 3). Viceversa, l'autonomia di un'estetica archeologica apre la strada a un'emancipazione dell'opera e dello spettatore che può – fin tanto che si resiste alla «tentazione dell'anticipazione» – ridisegnare i confini del sensibile e aprire così la strada al gesto effettivamente politico del dissenso.

Nel processo di separazione dell'oggetto dal soggetto (e dell'uno e dell'altro da sé stessi) che contraddistingue «il regime estetico delle arti» – come Rancière chiama il nuovo ordine formale e sensibile che emerge, non a caso, nel quadro della modernità neoclassica – si creano, infatti, le condizioni per una riconfigurazione linguistica e visiva del reale. Ora, tale riconfigurazione funziona a partire dalla disponibilità di parti e pezzi di oggetti, forme, temi, che la distanza ha reso ri-utilizzabili: stili, tecniche, soggetti che le diverse epoche hanno selezionato; giudizi, formule e definizioni che hanno costruito, nel corso dei secoli, un dizionario critico dell'arte; resti di opere, materiali e monumenti che ogni presente ha ereditato dal passato. A partire da tale disponibilità, resa possibile in prima istanza dalla prospettiva «staccata» dello sguardo «archeologico», entra in funzione il doppio meccanismo di distanziamento e innesto di differenti prassi e canoni artistici attraverso cui l'estetica e il regime estetico delle arti hanno potuto elaborare un nuovo tipo di immagine, che Rancière definisce «pensosa», e di cui il *Torso* winckelmanniano offre di nuovo l'esempio più icastico:

Nel regime estetico la figura non è più semplicemente un'espressione che viene a sostituirsi a un'altra. Sono due regimi di espressione che si trovano intrecciati senza un rapporto definito. La descrizione di Winckelmann è emblematica di questo aspetto: il pensiero è

nei muscoli, che sono come onde di pietra; ma non c'è nessun rapporto d'espressione tra il pensiero e il movimento delle onde. Il pensiero si è spostato in qualcosa che non gli assomiglia in base ad alcuna analogia definita. È l'attività orientata dei muscoli che si è spostata nel suo contrario: la ripetizione indefinita, passiva, del movimento. Su queste basi è possibile pensare positivamente la pensosità dell'immagine (*ibidem*, 144-145).

Nella sospensione dell'azione, nell'indistinguibilità tra attività e passività, la pensosità dell'immagine si produce all'incrocio tra differenti «regimi di espressione» (*ibidem*, 145), che apre alla possibilità del loro montaggio. E proprio a proposito del problema del montaggio – cioè, di come organizzare l'innesto di forme differenti di rappresentazione – la riflessione di Rancière interseca la questione filosofica del linguaggio e delle forme linguistiche: mettere insieme i pezzi, che la distanza estetica ha reso disponibili, significa innanzitutto produrre una connessione linguistica.

È solo a questo punto, dopo aver tratto le conseguenze teoriche del passaggio storico che ha reso possibile l'«indifferenza» e il distacco necessari all'emancipazione dell'immagine e dello sguardo, che si pone di nuovo il tema della politica e del suo nesso con l'estetica. La politicità o meno dell'opera d'arte dipende infatti dal modo in cui si sceglie di montare e comporre linguisticamente le parti e le loro relazioni reciproche. «Le immagini sono politiche», scrive Rancière, «a condizione che la politica consista anzitutto nel cambiare i posti assegnati e il modo in cui avviene il conteggio dei corpi assegnati a tali posti». In questo senso, «la figura politica per eccellenza [...] è la metonimia, l'effetto per esprimere la causa e la parte per esprimere il tutto». La metonimia, «che spargia il conteggio dell'individuale e del molteplice» (*ibidem*, 116), sottrae infatti le parti all'unità «armoniosa» del regime poliziesco, le rende singolari e mobili, una mobilità che mette in movimento le partizioni del sensibile – che è poi la vera misura di un'azione politica. Così Rancière finisce per fornire un'indicazione molto chiara del modo in cui si può produrre un'opera politica a partire dalla disponibilità dei pezzi che l'archeologia delle forme e del gusto ha reso possibile: è secondo il criterio metonimico dell'incarnazione e della singolarità (narrativa e descrittiva) che l'immagine diviene insieme «pensosa» e politica.

4. I confini dell'estetica

Se la declinazione linguistica, e più specificamente retorica, dell'immagine, riporta il testo all'interno della dialettica tra estetica e politica, l'aspetto visivo e «materiale» del montaggio offre invece più di uno spunto sui modi in cui è possibile ripensare l'estetica come disciplina, a partire da una riconfigurazione dei suoi confini e da un riordino della sua genealogia. Nel quadro di una pratica artistica dell'innesto, si apre infatti la strada a un'indicazione di metodo anticlassicista, che sconfinava oltre i limiti e i gusti della modernità, considerati da Rancière come momento d'avvio del proces-

so di distanziamento estetico. L'assemblaggio, la commistione e l'impianto di parti eterogenee, per epoca e provenienza, rappresenta infatti uno degli *escamotage* più frequenti con cui l'arte (insieme poetica, mimetica e *tecnica*) ha messo in atto, nel corso della sua storia, un'opera di rimaneggiamento e risignificazione di ciò che aveva ereditato dal passato, secondo una procedura ricorrente di distanziamento e riuso. La disponibilità di parti separate e separabili in virtù della distanza acquisita sembra rappresentare così, se non un processo continuo, una pratica ricorrente della prassi artistica, nella sua dimensione più materiale e artigianale. A essa sembra così appartenere in qualche misura fin dall'antichità, nel rapporto dialettico che l'arte intrattiene sempre con il passato e la sua eredità, la capacità tecnica e linguistica del prelievo e della combinazione, proprio a partire da questo procedimento archeologico *sui generis* (insieme di sospensione e riutilizzo, di straniamento e ricodificazione). È allora forse possibile riflettere nuovamente su cosa si debba e possa intendere per estetica, muovendo dal suo nesso originario con la storia dell'arte e l'archeologia, e assumendo come punto di partenza il riconoscimento di quella forza emancipatoria che resta il tema centrale del libro di Rancière.

Riferimenti bibliografici

Rancière J. (2018), *Lo spettatore emancipato*, Roma, DeriveApprodi.

Winckelmann G.G. (1832), *Storia dell'arte*, in *Opere di G.G. Winckelmann*, vol. 3, Prato, Fratelli Giachetti.

Lo spettatore e il perturbante. *Melancholia I* di Dürer

Marco Pacioni

Nella cospicua biblioteca moderna sulla melanconia, un testo cruciale è quello da poco tradotto in italiano da Emiliano De Vito: Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *La «Melancholia I» di Dürer. Una ricerca storica sulle fonti e i tipi figurativi* (introduzione di Claudia Wedepohl, a cura e con uno scritto di Emiliano De Vito, Quodlibet, pp. 307). Pubblicato per la prima volta nel 1923 e successivamente, dopo varie e a volte rocambolesche vicissitudini, riscritto in inglese anche con la partecipazione di Raymond Klibansky con il nuovo titolo *Saturn and Melancholy. Studies in History of*

Marco Pacioni, docente di Storia del rinascimento per USAC – Università della Tuscia, Viterbo

Natural Philosophy Religion and Art, il libro di Panofsky e Saxl è parte dell'officina di ricerche della biblioteca di Aby Warburg. Nel 1905 Dürer e la melanconia erano stati al centro di una conferenza tenuta ad Amburgo da Warburg che sarebbe tornato altre volte su questi argomenti. Nel 1903 e 1904, un altro studioso, Karl Giehlow aveva pubblicato sulla *Melancholia I* di Dürer un articolo in tre parti che aveva destato l'interesse di Warburg. In ragione di ciò si può dire che non solo gli studi e le sollecitazioni di quest'ultimo, ma anche il contributo di Giehlow è alla base dell'opera di Panofsky e Saxl, tanto che in origine il loro lavoro sarebbe dovuto essere una parte da affiancare al materiale edito e a quello ancora inedito di Giehlow. Un approfondimento e una continuazione del lavoro di Giehlow da parte di Panofsky e Saxl giustificati non soltanto dal tema, ma anche dal metodo warburghiano di cui l'articolo di Giehlow aveva fornito un esempio. Tuttavia sia da *La «Melancholia I» di Dürer* del 1923, sia da *Saturn and Melancholy* del 1964, il riferimento a Giehlow è sorprendentemente assente. Fanno eccezione i riferimenti che Arpad Weixlgärtner fa nella *Presentazione* premessa al libro di Panofsky e Saxl, nella quale si danno cenni biografici dello studioso e dei suoi studi.

Come sottolinea la ricostruzione di Wedepohl, Panofsky e Saxl avevano preso le distanze dall'interpretazione che Giehlow aveva fornito di *Melancholia I* di Dürer. Per Panofsky e Saxl non era percorribile «l'interpretazione geroglifica» degli oggetti intorno alla figura principale di *Melancholia I* – interpretazione geroglifica che aveva portato, secondo gli studiosi, Giehlow stesso a «fallire» nella sua ricerca. Inoltre, per Panofsky e Saxl, se era giusta l'idea di Giehlow di legare l'opera di Dürer all'interpretazione della melanconia del *De Vita* di Marsilio Ficino, non lo era quella di vedere il collegamento a Ficino alla luce della ricezione del *De Vita* da parte della cerchia di umanisti tedeschi attorno all'imperatore Massimiliano I, allora impegnato nel progetto di costruzione di un'opera celebrativa nella quale era cruciale l'identificazione dell'*Hercules Aegypticus* con il topos del «genio melanconico» dell'opera ficiniana.

La decisione di recidere Giehlow che insieme a Warburg era stato l'ispiratore dello studio di Panofsky e Saxl va però oltre i motivi a cui si è accennato. Le ragioni dell'accantonamento di Giehlow da parte di Panofsky e Saxl sono più profonde e finiscono per chiamare in causa anche Warburg. Della differenza tra la posizione di Panofsky e Saxl e quella di Giehlow si occupa De Vito nell'appendice al volume, attraverso il confronto tra *La «Melancholia I» di Dürer* e il *Dramma barocco tedesco* di Walter Benjamin, nel quale si trovano importanti riferimenti alla melanconia. Pur richiamandosi anche a Panofsky e Saxl, in Benjamin si evincono alcune idee diverse da loro e invece in consonanza con alcuni spunti ermeneutici di Giehlow. In particolare, De Vito mette in evidenza che Benjamin mantiene l'interpretazione di Giehlow riguardo l'oggetto della sfera che compare nella stampa di Dürer. Per Benjamin, a differenza di Panofsky e Saxl, la sfera rappresenterebbe anche la concentrazione del pensiero e, per questo, la densità centripeta della terra e la condensazione della bile.

Inoltre, mentre per i due studiosi sarebbe il compasso l'elemento nel quale gli oggetti sparsi attorno alla figura melanconica troverebbero un loro equilibrio, per Benjamin tale ruolo stabilizzatore sarebbe da essere attribuito alla bilancia.

Per Benjamin, il saturnismo melanconico dell'opera di Dürer è dunque l'esito di una *dialettica* il cui risultato positivo o negativo è determinato dalla diversa combinazione *quantitativa* dei medesimi elementi. Per Panofsky e Saxl invece, la *Melencholia* düreriana si caratterizza attraverso la concrezione di elementi *qualitativamente* opposti che determinerebbero un risultato nel quale la componente negativa verrebbe sempre a configurarsi come un *sacrificio*. «La *Melencholia* di Dürer [...] – scrivono Panofsky e Saxl – è un essere che nonostante tutti i palliativi naturali e magici, compie il proprio destino tragico e sublime [...] essa si è rassegnata una volta per tutte a dover pagare le gioie del lavoro di creazione nel campo spirituale con il lutto apatico» (pp. 97-98). Secondo De Vito, sarebbe proprio l'interpretazione anti-dialettica, oppositiva e sacrificale di Panofsky e Saxl a determinare la rimozione di Giehlow e simultaneamente di conseguenza la cruciale differenza dal saturnismo melanconico di Benjamin. E come quest'ultimo si mantiene all'interno di una compagine filosofica più vicina a Hegel, Marx e Freud, così Panofsky e Saxl si avvicinano al neokantismo del pensiero simbolico di Ernst Cassirer. La sparizione di Giehlow, pioniere e ispiratore dello studio della *Melencholia* di Dürer, secondo De Vito, è dunque il risultato di una battaglia di pensiero nella quale Panofsky e Saxl erano finiti per porsi dalla parte opposta a quella di Giehlow e Benjamin (e Warburg).

Per ragioni che qui non è possibile ripercorrere, un'analogia contrapposizione riguardo la malinconia è venuta a manifestarsi anche nella psicologia psicoanalitica come dimostra, fra i tanti altri (vedi bibliografia), anche il recente libro di Christopher Bollas, *L'età dello smarrimento. Senso e malinconia*. Nel consesso psicoanalitico, schematizzando potremmo dire che da una parte stanno coloro che pongono il saturnismo melanconico sotto il segno tragico del *lutto* come avevano fatto Panofsky e Saxl e dall'altra parte stanno coloro che invece pongono la malinconia sotto il segno di qualcosa che non coincide esattamente con il lutto pur essendo a questo per molti aspetti avvicinabile, cioè il *perturbante*. Queste due configurazioni psichiche sulle quali Freud è a più riprese tornato, applicate all'opera di Dürer, tra le altre cose possono aiutarci a comprendere la rilevanza di alcune coppie dialettiche di *Melencholia I* e più in generale delle manifestazioni del saturnismo melanconico: autore/fruitoro, opera/inoperosità, attore/spettatore, fare/agire.

Dal punto di vista iconologico, fra le altre, due sono le differenze che si ricavano dal confronto tra la tradizione iconografica e testuale del melanconico precedente a Dürer e la sua *Melencholia I* – differenze che non mutano fondamentalmente i riferimenti, ma accentuano il senso di alcuni di essi (su questo vedi Agamben 1977). 1) La figura di *Melencholia* di Dürer non si rivolge direttamente al fruitore dell'immagine, ma indirizza lo sguardo di questo verso un luogo di cui non abbiamo esatto riferimen-

to. 2) Il carattere melanconico della figura di Dürer non si evince tanto o soltanto dagli attributi fisici del personaggio rappresentato, ma anche e soprattutto dagli oggetti e dall'ambientazione che attorniano il personaggio. (A ben vedere, anche il titolo che aureola il sole sulla distesa marina non è soltanto una didascalia descrittiva esterna, ma un elemento interno che concorre anch'esso visivamente oltre che verbalmente al gioco di attivazione e disattivazione di aspettative che costruiscono il carattere dialettico di tutta la composizione).

La figura della *Melencholia* di Dürer invita il fruitore a guardare, osservare, contemplare. Essa non è più soltanto attrice, ma anche spettatrice. Meglio, si potrebbe dire che la prestazione attoriale principale del personaggio che appare in *Melencholia I* è quella di invitare il fruitore a diventare egli stesso anche spettatore. Mentre nella tradizione precedente dell'iconografia del melanconico lo spettatore è prevalentemente esterno e l'attore solo chi è rappresentato, nella *Melencholia I* di Dürer proprio questa distanza fra loro vorrebbe, se non essere abolita, quantomeno essere messa in discussione. Osservare e essere osservati, fare e pensare, agire e essere agiti, secondo questa nuova configurazione melanconica, non sono più dimensioni *separate* e per questo pregne esclusivamente di senso tragico, sacrificale, luttuoso e sublimato come invece continua a indicare l'interpretazione di Panofsky e Saxl. Secondo l'indicazione di Benjamin, tali dimensioni sono invece inseparabili nella misura in cui costruiscono una costellazione dialettica.

Se estendiamo tale configurazione visuale e psicologica di *Melencholia I* a quella dell'antico topos epicureo-lucreziano del *Naufragio con spettatore* rivisitato da Blumenberg, cioè alla configurazione di chi osserva da riva al sicuro chi è vittima del suo stesso fare che lo ha portato ad avventurarsi in mare, possiamo dire che già nel XVI secolo è proprio l'opera di Dürer a ridiscutere i termini di questo topos ritornante nella nostra cultura. In termini freudiani il topos epicureo-lucreziano può essere inquadrato attraverso la differenza tra *sublimazione* e *perturbante*. Il piacere della contemplazione del naufragio verrebbe dal pensare di non essere parte dell'incessante distruzione che si ha davanti. La distanza sublima l'io in soggetto saldo, alieno alla fragilità della condizione precaria che invece riguarda soltanto gli altri. Il piacere della sublimazione della propria soggettività richiede soprattutto che venga mantenuta la distanza e che si creda che questa sia per natura o diritto incolmabile. La differenza tra sublimazione e perturbante delinea due diverse estetiche psicoanalitiche, due diverse idee psicoanalitiche di arte e poesia, di fare e agire, due diverse versioni dello spettatore. Lo spettatore della sublimazione è colui che non è turbato dalla distruzione che ha davanti. Anzi questa funziona da contraccolpo che rimarca la saldezza della sua posizione sicura. Lo spettatore colto dal perturbante è invece quello che avverte che la situazione di distruzione e di naufragio che ha davanti ha riguardato in un tempo imprecisato anche lui. Anche lui è stato un naufrago. Per questo, pur avendone una quota di piacere, non è rassicurato. Lo spettatore perturbato non è più

saldo nella sua identità. Si scopre anche familiare a un'altra identità: quella appunto del naufrago. In questione non è chi è cosciente di stare in una posizione privilegiata o eccezionale nel ruolo di spettatore, ma chi pensa di non essere affatto in tale posizione e che l'anormalità sta in chi invece è a rischio naufragio. Non viene forse considerato sempre più da molti come una sorta di spettatore anormale chi abbandona la sicurezza per aiutare chi è in pericolo mettendocisi a propria volta? I volontari nei paesi dove l'insicurezza sociale e la guerra divampano vengono spesso denigrati perché «se la sono andata a cercare». L'unico aiuto possibile è quello che aiuto non può essere, cioè l'aiuto che mantiene la distanza, che non mette a rischio la sicurezza. In questo caso l'aiuto a chi è in una situazione di pericolo è solo una *sublimazione* dell'aiuto: la compassionevole contemplazione di ciò che accade agli altri.

Blumenberg individua in Pascal un momento in cui la posizione al sicuro dello spettatore contemplante viene criticata. In una certa misura ciò è vero, come si evince anche dal confronto con la contemplazione umanistica sublimata e spettatoriale di Montaigne. E tuttavia ciò non è vero completamente. Pascal infatti non si pone semplicemente nella condizione di consapevolezza che il rischio riguarda tutti e che dunque, nessuno veramente può starsene sicuro nella condizione di spettatore. In altre parole, Pascal non si pone semplicemente nella condizione del *possibile*, ma in quella in un certo modo rivoluzionaria del *probabile*. Il probabile è un modo per estorcere *dati* calcolabili a ciò che, come il possibile, calcolabile non è. Pascal ci rende coscienti che non c'è sicurezza che tenga e tuttavia ci offre un'*assicurazione* per il rischio. Comunque vadano le cose, noi siamo assicurati contro qualsiasi perdita. Però, non è questa assicurazione da qualsiasi perdita proprio quella dimensione di sicurezza sublimata dello spettatore che Pascal critica? La posizione di Pascal non ha soltanto operato affinché si acquisisse la coscienza di non potersi considerare non già coinvolti come spettatori, ma anche a nutrire l'ideologia di crederci coinvolti operanti e attori quando invece siamo rimasti soltanto spettatori assicurati. Pascal ci invita a rischiare, ma anche a riflettere sul fatto che tutto ci accade perché abbiamo l'insano desiderio di uscire dalla nostra cameretta. Per analoghi e reciproci motivi a quelli qui esposti su Pascal, la «domenica della vita» di Hegel di cui parla Blumenberg non può essere ridotta soltanto alla condizione di sicurezza a distanza dello spettatore. Essa costituisce anche una sosta riflessiva che determina il diverso stato di coinvolgimento nel rischio in cui si trovano entrambe le posizioni del naufrago e dello spettatore. Hegel è in realtà cruciale in ogni critica dell'attore ideologico, cioè quello assicurato dal rischio.

Dunque, come è possibile che lo spettatore si creda attore e chi è davvero attore passi per essere spettatore? È possibile per il rifiuto dell'ambivalenza del *sublime*. In particolare, per la rimozione della polarità negativa del turbamento nel simultaneo piacere del sublime. In altre parole, lo spettatore come attore e l'attore fatto passare per spettatore sono possibili perché l'ambivalenza del *sublime* viene situata esclusivamente su una polarità. Si potrebbe considerare la *sublimazione* come il processo di ri-

mozione dell'ambivalenza e il *perturbante* invece come il processo del mantenimento di essa. L'ambivalenza è la distinzione dell'inseparabilità delle polarità del sublime. Il naufrago si distingue dunque dallo spettatore proprio nella misura in cui egli ci rende consapevoli che entrambi non sono separabili. La consapevolezza della loro distinzione inseparabile è anche la «domenica della vita» di cui parla Hegel, è il perturbante di Freud, è l'immagine dialettica di Benjamin e già di *Melancholia I* di Dürer.

Fra la lettura di *Melancholia I* di Panofsky e Saxl da un lato e quella di Benjamin dall'altro si confrontano due diverse versioni dell'equilibrio. 1) Equilibrio dell'assenza o neutralizzazione totale di forze. 2) Equilibrio come stabilizzazione parziale di forze. Questo secondo equilibrio è un equilibrio dinamico. Per questo non il compasso ma la bilancia, secondo De Vito, è l'elemento stabilizzante nell'opera di Dürer. L'equilibrio dinamico è la dialettica. Nella visione benjaminiana mutuata dal nuovo saturnismo melanconico di Dürer la dialettica non porta tanto a una fissità, quanto a un ritmo. Il ritmo è la ripetizione che permette di contemplare come stabile, dall'ordine del tempo, ciò che nello spazio continua a essere soggetto alle forze e cioè a destabilizzarsi nuovamente. Nella lettura benjaminiana *Melancholia I* è anche l'avvertimento della differenza tra la regolarità temporale e l'inesorabile destabilizzazione spaziale delle forze. Si può definire tale differenza, oltre che teoresi dialettica dell'idea, anche senso del passato, cioè storia.

Riferimenti bibliografici

- Agamben G. (1977), *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2011.
- Bauman Z. (2003), *Il secolo degli spettatori. Il dilemma globale della sofferenza umana*, Bologna, Centro editoriale dehoniano, 2015.
- Benjamin W. (1926), *Il dramma barocco tedesco*, in Id., *Opere complete III*, Torino, Einaudi, 2001.
- Borgna E. (1998), *Malinconia*, Milano, Feltrinelli, 2017.
- Burton R. (1621), *Anatomia della malinconia*, a cura di J. Starobinski, Milano, Marsilio, 2003.
- Cupelloni P. (a cura di) (2003), *La ferita dello sguardo. Una ricerca psicoanalitica sulla melanconia*, Roma, Franco Angeli.
- Daudet L. (1928), *Melancholia*, con introduzione di G. Allegra, Palermo, Novecento, 1989.
- Del Castello A. (2010), *Accidia e melanconia*, Roma, Franco Angeli.
- Ehrenberg A. (1998), *La fatica di essere sé stessi*, Torino, Einaudi, 2010.

- Ehrenberg, A. (2010), *La società del disagio*, Torino, Einaudi.
- Fédida P. (2000), *Del buon uso della depressione*, Torino, Einaudi, 2002.
- Freud S. (1905), *Il poeta e la fantasia*, OSF, 5.
- Freud S. (1910), *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, OSF, 6.
- Freud S. (1912-13), *Totem e Tabù*, OSF, 7.
- Freud S. (1914), *Introduzione al narcisismo*, OSF, 7.
- Freud S. (1917), *Lutto e melanconia*, OSF, 8.
- Freud S. (1919), *Il Perturbante*, OSF, 9.
- Freud S. (1925), *Inibizione, sintomo e angoscia*, OSF, 10.
- Green A. (1980), *Narcisismo di vita narcisismo di morte*, Roma, Borla, 1992.
- Jervis G. (2002), *La depressione*, Bologna, Il Mulino.
- Klibanski R., Panofski E. e Saxl F. (1964), *Saturno e la melanconia*, Torino, Einaudi, 2002.
- Kristeva J. (1987), *Sole nero. Depressione e melanconia*, nuova ed., Roma, Donzelli, 2013.
- Russo L. (1998), *L'indifferenza dell'anima*, Roma, Borla.
- Sebald W. G. (1995), *Gli anelli di Saturno*, Milano, Adelphi, 2010.
- Starobinski J. (2012), *L'inchiostro della malinconia*, Torino, Einaudi, 2014.
- Wittkower R. e Wittkower M. (1963), *Nati sotto saturno*, Torino, Einaudi, 2016.