



# Joker

TRICKSTER , BLOOM , INSURREZIONE



JOKER .  
TRICKSTER ,  
BLOOM ,  
INSURREZIONE .

Emanuele Edilio Pelilli

24 NOVEMBRE 2020



**P**ERCHÉ ANALIZZARE UN FENOMENO CULTURALE POP, come la pellicola del Joker di Todd Phillips per provare a delineare una teoria ed una pratica dell'insurrezione? Prima di tutto perché l'immaginario collettivo, con le sue mitologie, simbologie e narrative, non è un dominio separato da quello del politico e, ancor meno, da quello della vita. Il politico non è e non può essere un campo separato da quello esistenziale, trovandosi a rappresentarne piuttosto un diverso grado di intensità. La vita quotidiana, la cultura, l'immaginario, nel momento in cui raggiungono un certo livello di intensità, si fanno immediatamente politici. Il movimento è cioè quello dell'intensificazione e dell'approfondimento all'interno di un ambito piuttosto che quello della loro separazione e giustapposizione spaziale. E giungere a consapevolezza di questo porta a disattivare le problematiche scissioni tra politico e personale, tra prassi e teoria, tra esposizione e intimità. Comprendere che non esistono campi diversi, ma solo intensità differenti, ci permette di non astrarre porzioni di realtà l'una dall'altra e, facendo ciò, di non perderci in sentieri interrotti teorici che si dimostrano immediatamente essere errori sul piano della prassi.

Inoltre, non è neanche possibile delineare una teoria politica – chiamata così impropriamente e per semplicità, nel momento in cui si sostiene l'inesistenza dell'ambito politico – in tutta la sua complessità e stratificazione, potenza e radicalità, se non confrontandosi con le energie dell'immaginario che si cristallizzano e vengono a sedimentarsi nella sfera culturale. In questo caso, in quella cinematografica.

Nel Joker di Phillips infatti, da una parte quel mitologema e archetipo di incandescente intensità che va sotto il nome di Trickster è riarticolato e risemantizzato con grande acume e precisione filosofica e antropologica. Dall'altra, questa pellicola, uscita nei cinema nell'autunno del 2019, sembra aver prefigurato alcune delle nuove modalità insurrezionali e di protesta che avrebbero travolto gli Stati Uniti a partire dall'uccisione di George Floyd del 25 maggio 2020.

Dunque, questo specifico Joker sembra essere stata la concretizzazione, il farsi corpo, di una serie di mitologie e di problemi teorici astratti, un'attualizzazione contemporanea di energie sepolte nella storia dell'essere umano. Lungi da questo scritto, in ogni caso, il creare qualsiasi nesso causale tra questa pellicola e le insurrezioni. Il rapporto qui non può essere di derivazione, di causa – effetto, bensì poetico o, ancor di più, magico. Sembra esserci stata infatti una segreta *signature rerum* tra energie simboliche, congiunture economiche, e sfruttamento omicida declinato in termini razziali.

Inoltre, si cercherà di dimostrare, con quanta più stringenza possibile, la connessione strutturale che lega lo scomparire del soggetto sovrano classico attraverso la maschera di carattere e la figura del Trickster al problema dell'apparire del Bloom, e della sua possibile declinazione insurrezionale. Laddove la legge e l'apparato giuridico richiedono delle soggettività per poter attribuire determinate azioni ad una volontà e ad un'identità, il provare a disattivare e rompere questo nesso tra soggetto, volontà, azione e responsabilità – come sembra qui accadere al Joker – condurrebbe alla liberazione dalla colpa, sia essa giuridica o strettamente personale (si sostiene qui, che i due livelli non debbano e non possano scorrere separatamente). Il microcosmo ed il macrocosmo, il cosiddetto personale ed il cosiddetto politico, non possono presupporci l'uno sull'altro, bensì la loro trasformazione procede simultaneamente.

Quello che si proverà a pensare e a praticare qui – a partire dall'analisi

della pellicola Joker – sarà perciò una politica ed una forma-di-vita radicale che disattivi le soggettività e le identità, per liberarle ad un nuovo uso, per giocare con esse. Quello che sembrerà essere una mancanza ed una perdita, una volta esposta ed accettata, non rappresenterà più un qualcosa di negativo e claudicante, bensì un’istanza prepotentemente affermativa ed insurrezionale. Ed il segreto di Pulcinella sarà che non esiste alcun segreto, che l’approfondimento del momento negativo porta all’esposizione completa del meccanismo che lo ha reso un negativo, e che questa esposizione sarà l’unica istanza che può condurre alla sua disattivazione, al giocare con esso.

## JOKER

Joker è un film del 2019 diretto da Todd Phillips, ispirato direttamente al personaggio dei fumetti Dc Comics ma scollegato dalla Dc Extended Universe, e quindi dal fedele rispetto dei luoghi, delle trame e dei personaggi. Degno di nota è il fatto che il primo lavoro organico del regista fu il documentario su G.G.Allin, *Hated: GG Allin and the Murder Junkies*, testimonianza della sua fascinazione per i caratteri controversi, per le maschere, le ambiguità e l’eccesso.

Influenze cinematografiche maggiori sono state due pellicole di Martin Scorsese, “Taxi Driver” del 1976 e “The King Of Comedy” del 1982, entrambe con Robert De Niro, che parteciperà anche al Joker di Phillips nel ruolo di Murray Franklin, presentatore di un talk show televisivo con un ruolo chiave nel crollo mentale del Joker. Influenza letteraria principale sicuramente “L’uomo che ride” di Victor Hugo del 1869, mentre a livello fumettistico la graphic novel di Alan Moore e Brian Bolland, “Batman: The Killing Joke” del 1988, che racconta una delle possibili origini del personaggio del Joker e si sofferma sull’analisi di Batman e Joker come caratteri speculari.

Le vicende della pellicola si snodano a Gotham City nel 1981 dove Arthur Fleck – interpretato da Joaquin Phoenix – è un aspirante stand up comedian che vive con la mamma anziana nei sobborghi della città e per tirare avanti lavora come clown. Soffre di un disordine medico, una malattia fondata fisiologicamente in danni cerebrali avuti da bambino e che gli provoca in momenti di tensione degli spasmi facciali molto simili ad una risata, cioè quella che nella

diagnosi medica si fa risalire alla sindrome pseudo-bulbare.

La pellicola potrebbe sembrare a primo acchito un'introspezione psicologista nella coscienza di Arthur Fleck, una legittimazione del personaggio tramite la sua storia psicologica, la sua esperienza (nel senso di *Erlebnis* e non di *Erfahrung*), i suoi traumi infantili e successivi. Ma niente di tutto ciò. Arthur Fleck non è una coscienza, bensì un carattere, una semplice persona – etimologicamente, dal latino “persona” e dal greco “prosopon”, la maschera teatrale, il personaggio, o anche il volto dell’essere umano, ciò che abbiamo di più superficiale ed espressivo. Da questa stessa etimologia deriva anche il verbo “impersonare”, cioè prendere su di sé un volto, una maschera, e recitarne i tratti.

Arthur Fleck diventerà Joker non perché seguirà un percorso di introspezione psicologica nel suo mondo interiore, guidato da un analista ripercorrendo la sua storia, bensì perché Joker lo è sempre stato – i suoi non sono traumi psicologici, bensì danni cerebrali occorsi da bambino, il suo carattere si fonda in quella che a seguito di questi danni è la sua fisiologia, la sua natura – doveva solo riscoprirsi tale a seguito di eventi nel mondo esterno. Nel suo personaggio e nel film che ne delinea i tratti di carattere, tutto è superficie ed immanenza. La divaricazione occidentale tra essenza ed apparenza viene superata da Joker, che è sempre stato solo una maschera di carattere, al pari di arlecchino, pantalone, pulcinella. Dirà infatti alla mamma:

«Ciao Penny. Penny Fleck. Ho sempre odiato quel cognome. Tu mi hai detto sempre che la mia risata era un disturbo, che c’era qualcosa che non andava in me. Non è così, questo è il vero me!»

La risata di Arthur non era niente più e niente meno cioè che la diretta espressione del suo carattere, qualcosa da cui non si può uscire, un’istanza insalvabile e, proprio per questo, già redenta.

Ma quali sono le tappe del film che portano al riscoprirsi Joker da parte del clown Arthur Fleck? Il suo cammino è una fenomenologia dell’approfondimento del momento del negativo, approfondimento che porterà all’esplosione del carattere che lui è sempre stato. La pellicola inizia con una scena in cui viene derubato e malmenato da alcuni teppisti di strada; per questo motivo il suo collega clown Randall gli dà una pistola per proteggersi; pistola che, du-

rante un suo spettacolo in un ospedale, gli cade di tasca e gli fa perdere il lavoro. Nel tornare a casa per badare alla mamma, incontra in metropolitana tre yuppies che infastidiscono una ragazza, nella tensione della situazione inizia involontariamente a ridere a causa della sua malattia, i tre ragazzi lo iniziano a malmenare e lui spara con quella stessa pistola, li uccide. Da qui partiranno rivolte contro i ricchi in tutta Gotham City. Rivolte che prenderanno come simbolo e come volto-persona-maschera, quella del clown. È qui chiaro il richiamo ai veri personaggi di questa storia, le superfici e gli oggetti magici, tipici del dramma barocco tedesco e di ogni mondo dove la storia si fa natura, dove non c'è psicologia, volontà e responsabilità, bensì tutto viene mosso da forze magnetiche e da oggetti.

## TRICKSTER, O DELLA PARODIA

«Non sono stato felice mai, neanche un minuto della mia vita del cazzo! Sai cos'è buffo? Cosa mi fa veramente ridere? Ho sempre pensato che la mia vita fosse una tragedia, ma adesso mi rendo conto che è una cazzo di commedia!»

Così si esprime Arthur Fleck nel momento in cui sta per soffocare con un cuscino sua madre Penny che si trova su di un letto d'ospedale, dopo aver scoperto che lei gli aveva mentito per tutta la vita. Lei non è la sua madre naturale e lui è stato adottato e abusato dal suo ex partner, da qui i danni al cervello. E da qui la sua sindrome pseudo-bulbare, che, in fin dei conti, a livello espressivo, non è altro che una risata: la malattia che lo perseguita fin da bambino, che lo ha condannato alla colpa e al peccato, alla responsabilità e al debito, finalmente si riscopre essere intimamente ed amabilmente, una catartica risata.

E proprio in questo momento, nel massimo dell'approfondimento del negativo – dopo aver perso il lavoro, scoperto che la relazione che intratteneva con la vicina di casa era una sua allucinazione mentale, pluriomicida, venuto a conoscenza delle menzogne raccontategli dalla madre – proprio in questo momento Arthur scopre che la sua vita non era una tragedia, bensì una farsa. E non a caso, inizia a danzare. In ogni momento tragico della sua vita, in ogni istante di visibilità che lo porterà a riscoprirsì Joker, Arthur Fleck danza – fino

alla completa trasformazione nella scena della scalinata sulle note glam di Gary Glitter – assumendo su di sé, nell'espressione intensamente dionisiaca del ballo, il dolore e l'irreparabilità dell'esistenza, riappropriandosi del reale, mettendosi in risonanza con esso (da notare che questo momento della danza è una libera interpretazione e aggiunta di Joaquin Phoenix, che rivela così di cogliere il suo personaggio in maniera incredibilmente precisa). Nel momento in cui si scontra con l'irreparabilità del mondo, lì finalmente il suo mondo si trasfigura radicalmente:

«Le due forme dell'irreparabile secondo Spinoza, la sicurezza e la disperazione (*Ethica*, III, def. XIV-XV), sono, da questo punto di vista, identiche. Essenziale è soltanto che ogni causa di dubbio sia stata rimossa, che le cose siano certamente e definitivamente così, non importa se da ciò nasca letizia o dolore. Come stato di cose, il paradiso è perfettamente equivalente all'inferno, anche se di segno opposto. (Ma se potessimo sentirci al sicuro nella disperazione, o disperati nella sicurezza, allora avremmo percepito, nello stato di cose, un margine, un limbo che non può essere contenuto dentro di esso) [...] Nel momento in cui percepisci l'irreparabilità del mondo, in quel punto esso è trascendente.» (Giorgio Agamben, *La comunità che viene.*)

Nel momento in cui scopre che la sua vita è insalvabile, si rende anche conto di essere già salvo, già redento. Arthur Fleck, nel momento in cui si riscopre Joker, nel massimo della disperazione e del momento negativo, scopre che quel negativo, nel momento in cui è esposto, si disattiva, si interrompe. Arthur capisce di essere un bambino del Limbo, che non ha potuto avere la visione di Dio, ma, proprio in questo, non ne può soffrire, la sua non è una pena afflittiva, bensì privativa:

«La pena più grande – la carenza della visione di Dio – si rovescia così in naturale letizia: incurabilmente perduti, essi (i bambini del Limbo) dimorano senza dolore nell'abbandono divino. Non è Dio ad averli dimenticati, ma sono essi ad averlo già sempre scordato, e contro il loro oblio resta impotente la dimenticanza divina. Come lettere rimaste senza desti-

natario, questi risorti sono rimasti senza destino. Né beati come gli eletti, né disperati come i dannati, essi sono carichi di una letizia per sempre inesistibile.» (Giorgio Agamben, *La comunità che viene*.)

Ciò che cambia improvvisamente nella vita di Arthur Fleck non è un “cosa”, bensì un “come”, si impone quell’indicazione formale di heideggeriana memoria. Lo stato del mondo rimane strutturalmente e intimamente lo stesso; ciò che cambia radicalmente è il fatto che ora questo stesso sia esposto e, in quanto esposto – senza più rimossi e presupposizioni (cfr. Flavio Luzi, *Quodlibet*) – ci si possa finalmente giocare, profanarlo, restituirlo all’uso degli uomini. La vita di Arthur era stata fino a quel momento una vita in debito, segnata dalla colpa per quello che era; ora, nell’esposizione, quella vita smette di essere un destino tragico e torna ad essere una vita indivisibile, cioè, un carattere, e, in quanto tale, già redenta.

Il passaggio netto è, dunque, da destino tragico a carattere comico, come delinea Walter Benjamin in “Destino e carattere”:

«Al centro di essa, come protagonista della commedia di carattere, è spesso un uomo che se dovessimo trovarci nella vita di fronte ai suoi atti anziché a teatro di fronte a lui, definiremmo subito un mascalzone. Ma sulla scena della commedia i suoi atti acquistano solo quell’interesse che li investe alla luce del carattere; e questo è, nei casi classici, oggetto non di condanna morale, ma di alta serenità [...] La sublimità della commedia di carattere riposa su questa anonimia dell’uomo e della sua moralità pur mentre l’individuo si dispiega al massimo nell’unicità del suo tratto caratteristico [...] Al dogma della naturale colpevolezza della vita umana, della colpa originaria [...] il genio [comico] oppone la visione della naturale innocenza dell’uomo.»

Il passaggio da tragedia a commedia segna cioè anche il passaggio dalla colpevolezza e complicazione psicologica ad una naturale innocenza caratteriale. Non per nulla, proprio nella scena della danza sulla scalinata, nella scena di una riscoperta innocenza naturale, i rappresentanti del diritto, gli investigatori, tornano a ricordargli la sua colpevolezza giuridica.

Ma in ogni caso Arthur Fleck scopre di non essere soggetto tragico e giuridico, bensì parodia, di “cantare accanto” a sé stesso, come da etimologia. Da che cosa era alienato Arthur? Da che cosa separato e scisso? Dal fatto che si pensava non solo un soggetto sovrano, ma un soggetto della colpa, responsabile della sua tragedia e di quella della madre anziana. Ora finalmente scopre che il posto che aveva ritenuto essere di un soggetto, è vuoto, scopre che non può non essere parodia, non può non cantare accanto a sé stesso, perché quel sé non è mai esistito, era solo una finzione e una farsa. E liberandosi dalla finzione del soggetto, si libera da quella della colpa:

«La parodia è la teoria – e la pratica – di ciò che sta a fianco della lingua e dell’essere – o dell’essere a fianco di sé stesso di ogni essere e di ogni discorso.» (Giorgio Agamben, Profanazioni.)

E nel momento in cui si riscopre parodia, si riscopre Joker, vediamo emergere nella sua figura i tipici tratti del Trickster, dell’archetipico briccone divino che troviamo nelle tradizioni occidentali e non solo. Sue caratteristiche comuni nelle varie culture in cui si ritrova sono una spiccata intelligenza, la follia, una strutturale amoralità e la negazione dei confini tra bene e male. Ma più che negazione di questi confini morali, bisognerebbe dire la loro disattivazione: pratica del Trickster è appunto quella di trasformare i confini in soglie, di portare all’indistinzione il bene e il male, di disattivarli reciprocamente. Lewis Hyde in “Trickster Makes this World” scrive precisamente:

«Ogni comunità ha i suoi confini, il suo senso del fuori e del dentro, e l’impostore (“trickster”) è sempre lì alle porte della città o alle porte della vita, facendo in modo che ci sia sempre scambio. Egli presiede anche ai confini attraverso cui i gruppi articolano la loro vita sociale. Distinguiamo costantemente giusto e sbagliato, sacro e profano, pulito e sporco, maschio e femmina, giovane e vecchio, vivente e morto, e ogni volta l’impostore varcherà la linea e confonderà le distinzioni. Egli incorpora dunque l’ambiguità e l’ambivalenza, la doppiezza e la duplicità, la contraddizione e il paradosso.»

Il ruolo strutturale di ogni Trickster sarà dunque quello di confondere ciò che è diviso e separato e, solitamente, gli ambiti della divisione e della separazione non sono mai dei dati “naturali” bensì sempre e costantemente delle prestazioni di poteri e regimi discorsivi. Primo e paradigmatico ambito della separazione è quello del religioso e del sacro:

«Si può definire religione ciò che sottrae cose, luoghi, animali o persone all’uso comune e le trasferisce in una sfera separata. Non solo non c’è religione senza separazione, ma ogni separazione contiene o conserva in sé un nucleo genuinamente religioso [...] E se consacrare (*sacrare*) era il termine che designava l’uscita delle cose dalla sfera del diritto umano, profanare significava per converso restituire al libero uso degli uomini.»  
(Giorgio Agamben, Profanazioni.)

Ruolo strutturale del Trickster sarà dunque quello di confondere le separazioni e profanare gli ambiti che ci sono stati espropriati. Secondo Radin, Jung e Kerényi in “Il briccone divino” del 1965, una delle sue caratteristiche principali sarebbe proprio l’unificazione dei contrari: ciò che è stato separato dalla società umana viene riconfuso e profanato dal briccone divino.

La fascinazione che la mitologia del Trickster – e dunque anche della sua rivisitazione nel Joker – riaccende in noi è legata proprio a questo superamento del limite, al ribaltamento dei valori – ma più che di un carnevale, qui si presenta un disattivarsi dei valori stessi – al superamento delle logiche di colpa, premio e punizione, cioè, dunque, al caos che interrompe ogni autoritaria teleologia. Come scrive in maniera penetrante e precisa Annalisa Di Nuzzo in *L’eterno ritorno di Joker. Un trickster della postmodernità*:

«Il burlone perverso e giocoso ha determinato un macabro gioco dionisiaco che forse affascina la nostra parte profonda perché ci induce a crederci parte di una giustizia che non contempla premi e punizioni. Quel caos che è equo perché non facilita nessuno; solo il “bambino che gioca” e quel riso immediato che trapassa ogni regola. Rappresenta l’irruzione della *chance* nella vita, vissuta come casualità di un evento fortuito che, per dirla con Bataille, sottrae il *soggetto* alla disposizione teleologica di un

quieto e ragionevole vivere al sicuro portandolo o all'estasi o alla morte. (...) L'orizzonte di vita determinato dal caso non è costruito "dalle brutture del merito o dell'intenzione"; è *disumano* abbandonare l'esistenza al concatenarsi delle azioni utili.»

E anche in Joker, rivisitazione contemporanea della mitologia del Trickster, il superamento e il disattivarsi dei confini dettati dalla società, l'oltrepassamento della logica della colpa e della responsabilità tragica, il cadere dei nessi teleologici di mezzo e fine, tutte queste istanze speculative si traducono direttamente in insurrezione.

## BLOOM E INSURREZIONE

Ma, in maniera perfettamente affine al suo carattere, Joker non farà scoppiare intenzionalmente una rivolta generalizzata a Gotham City, bensì anche qui la miccia sarà casuale. Scappando dai due investigatori che lo stanno inseguendo, entra in un vagone della metro pieno di manifestanti con la maschera da clown ed uno dei poliziotti spara accidentalmente ad uno di loro, accendendo il fuoco di una rivolta generalizzata contro i ricchi della città. Anche qui Joker non ha né volontà, né responsabilità, né colpa, ma giace perfettamente nel suo carattere, a differenza del Joker de *Il cavaliere oscuro* di Nolan del 2008 che sembra essere più consapevole delle sue azioni, introducendo comunque in maniera intensa il nesso cardine tra caos e equità:

«Se introduci un po' d'anarchia ... se stravolgi l'ordine prestabilito... tutto diventa improvvisamente caos. Sono un agente del caos. E sai qual è il bello del caos? È equo.»

Nonostante questa differenza di intenzioni, chiaro è il nesso tra le varie figure del Joker – Trickster e l'insurrezione generalizzata. Laddove l'ordine è gerarchico e autoritario, il caos è orizzontale ed equo. Laddove l'ordine è unico e onnipotente, il caos è frammentato e condiviso. Laddove l'ordine separa e consacra, il caos indistingue e profana, restituisce il mondo all'uso umano. E le insurrezioni che scoppiano a Gotham City non hanno nulla di rivoluzionario,

non ci sono programmi – se non quello di eliminare i ricchi – non ci sono soggettualità politiche – né sindacati, né partiti – né tantomeno identità singole. Gli inserti finalmente si riappropriano di quello che sono sempre stati, cioè un vuoto, un nulla, una maschera, semplicemente e amabilmente “persone”, cioè superfici e visi. Gli inserti stessi, grazie alla scintilla accesa da Joker, si riscoprono essere delle parodie di sé stessi: si sono sempre creduti dei soggetti sovrani, delle sostanze, delle identità, in realtà si riscoprono dei “troni vuoti” e, così, iniziano a “para-oudein”, parodiare, cantare accanto a sé stessi. Per questo si mettono la maschera da clown, quella maschera che hanno sempre avuto, ma di cui non si erano mai resi conto. Arthur Fleck, il Joker, permette ad ognuno di riscoprirsi cioè “Bloom”:

«Il Bloom non sta a significare che noi saremmo delle soggettività mancate rispetto al soggetto classico e alla sua presunta autosufficienza. Esso rivela piuttosto che alla base dell'esistenza umana sussiste un principio di incompletezza, un'insufficienza radicale. Noi siamo esattamente *questo mancamento*, che può indossare, se lo desidera, la *maschera* del soggetto. [...] Esso coincide con una differenza originaria: quella che consiste nel sapere che non siamo ciò che siamo e che nessun predicato potrà mai esaurire la nostra potenza. L'incompiutezza è il modo d'essere di tutto ciò che si mantiene in contatto con la potenza, la forma d'esistenza di tutto ciò che è votato al divenire.» (Tiqqun, Teoria del Bloom.)

Il Bloom è l'atmosfera che avvolge l'uomo comune, l'uomo massa della folla, talmente profondamente alienato dal mondo in cui vive e dalla sua economia, che finalmente si scopre non essere mai stato un soggetto, bensì una mancanza che, se vuole, può indossare la maschera del soggetto, tradendo però così il suo intimo carattere di incompletezza, di lacuna. Solo a partire dalla consapevolezza ed esposizione di questo negativo, ci se ne può riappropriare e rendersi conto che questa mancanza di soggetto, questo essere parodia, non è una perdita – di cui le tradizioni politiche del Novecento continuano a lagnarsi – bensì un principio strutturalmente insurrezionale: si preserva così il contatto con la potenza e con il divenire, con una potenza che non necessariamente dovrà passare in atto. E proprio questa rottura del nesso potenza-atto è ciò che porterà

all’insurrezione dei Bloom di Gotham City, rivolta che rivendica la propria natura tricksterica e clownesca. Uno striscione di un manifestante recita infatti, “We are all clowns”, rendendo visibile la consapevolezza dei rivoltosi del film di riappropriarsi di questa incompiutezza, del fatto di essere maschere, parodie, clowns. L’unico modo per uscire dallo stato di Bloom – massimo grado di alienazione dell’essere umano, che ha estirpato ogni sostanzialità ed identità – è quello di riappropriarsi appunto di questa situazione, non considerarla una mancanza, ma ribaltarla in un qualcosa di intensamente palingenetico:

«Che cos’è l’uscita dal Bloom?  
L’assunzione del Bloom,  
ad esempio  
– Ci si libera davvero di qualcosa  
Soltanto riappropriandosi  
Di ciò di cui ci si libera. –  
Che cos’è l’assunzione del Bloom?  
L’uso della situazione metafisica così definita, la pratica di sé come Trickster.» (Tiqqun, Teoria del Bloom.)

Non la *proprietà* di caratteristiche sostanziali, non l’identità e il soggetto sovrano, bensì l’*uso*-altro della situazione tragica in cui siamo gettati, praticarsi cioè come Tricksters – dissolutori di confini, profanatori, parodianti, maschere senza nucleo – è ciò che fa riscoprire la vita di Arthur Fleck e di tutti i poveri di Gotham City come una grande commedia. E anche nei fotogrammi finali della pellicola, dove si insinua l’ipotesi che tutta la narrazione sia soltanto una grande allucinazione di Arthur Fleck dall’interno dell’ospedale psichiatrico, persino in questo finale alternativo (che si pretende reale, contrapposto al sogno), anche qui lui, lasciando impronte insanguinate – facendo dunque presupporre che abbia assassinato il suo medico – Arthur Fleck viene inseguito dalle guardie ospedaliere e inizia a correre alla maniera comica di un Charlie Chaplin, come se fosse un mimo, un gesto, una comica maschera di carattere. E dove c’è commedia e danza, lì viene meno il soggetto classico portatore di responsabilità e colpa, viene meno il soggetto giuridico, e si apre lo spazio dell’insurrezione.







# Trikster, Bloom, Insurrezione.

Perché analizzare un fenomeno culturale pop come la pellicola del Joker di Todd Phillips per provare a delineare una teoria ed una pratica dell'insurrezione?