

Paolo Gioli, *Del tuffarsi e dell'annegarsi* (1972)

in FATA MORGANA dell'Autunno/inverno 2010 dedicato a *L'evento e l'emozione*

Il “caso Paolo Gioli” è di quelli interessanti, non solo perché concerne un autore rimasto sostanzialmente in disparte – che solo di recente sta diventando oggetto di più ampie retrospettive –, ma anche perché questo autore, in un arco di lavoro di oltre quarant'anni, ha salvaguardato quasi miracolosamente una coerenza complessiva assolutamente fuori dal comune.

La sensazione di unitarietà però non è solo un dato vagamente formale – qui si tratta di un fenomeno tale da disorientare l'approccio meramente storico: i film più recenti, quelli del 2009 come *I volti dell'anonimo* potrebbero essere senza dubbio stati realizzati negli anni 70, e *Del tuffarsi*, che è appunto degli anni 70, potrebbe appartenere, senza visibili forzature, tanto all'uno che all'altro dei tre decenni successivi. Questo primo enigma, questo cinema come “macchina del tempo”, è messo in luce dall'autore stesso là dove afferma che “in certi casi io considero una fortuna, un lusso poter lavorare su un supporto che ha già dentro delle immagini anonime, fatte da un altro”, perché “il pensiero di dover mettere io le immagini mi distrae”; ne segue che, se le immagini appartengono a un determinato momento storico, il loro uso artistico in un altro turno di tempo le estranea da se stesse, generando così un'opera dalla temporalità bifronte, che è anche “senza tempo”. Un esempio evidente di questo uso del cinema come dispositivo a-temporale è *Filmarilyn*, ottenuto montando le sequenze dei provini fotografici fatti all'attrice da Berd Stern nel '62, poco prima della morte; pur trattandosi di un film del 1992, la sua qualità temporale è assolutamente incerta, e lo stesso autore dichiara che “questo breve film, mi sembra... come se lo avessi ritrovato in qualche parte completamente dimenticato”. Inoltre, dato che il lavoro “sopra” le immagini creato da Gioli è eversivo rispetto alla loro destinazione primigenia, cioè quella di fornire l'illusione del movimento grazie a un rapporto convenzionale (i fatidici 24 fotogrammi / secondo), ne segue che il cinema di Gioli è temporalmente abusivo anche per questo secondo rispetto, cioè sconvolge la “scrittura cronologica” propria del cinema, ne scompagina le strutture temporali interne – e la facile controprova di questo fatto è che i suoi sono tra quei pochissimi film in cui le immagini, se viste a velocità doppia, o anche tripla del normale, scorrono *più lentamente*, o cessano di scorrere del tutto.

Per tutti questi motivi, parlare qui di “coerenza” risulta quasi un eufemismo, per indicare una caratteristica specifica di questo modo di intendere e praticare il cinema – per cui, in un'opera apparentemente fatta di frammenti, ciascuno riflette tutti gli altri; peculiarità borgesiana, convulsiva, “istante gigantesco” che autorizza ad estendere il risultato dell'esame di una sola opera all'intero percorso dell'autore, dato che, come in un ologramma, ogni frammento contiene il tutto.

Ma che cos'è *Del tuffarsi*? E' un film di 10' 25'', b/n, 16 mm., costruito in maniera molto particolare a partire da un breve frammento filmato e utilizzando altri materiali (immagini

fotografiche, immagini tratte da libri, ecc. come di consueto per Gioli). Di fatto il frammento non è un *found footage* (come per altri film di Gioli) ma è stato girato dall'autore stesso – tuttavia, è tanto breve che evidentemente la sua dignità come “materiale” è secondaria: i pochi metri di pellicola impressionata con le immagini del campione italiano Cagnotto sono solo il supporto per il complesso lavoro di postproduzione in cui consiste il film. Questo frammento infatti viene ripetuto per un certo numero di volte, ma viene anche incrociato, riprodotto in negativo, sovrapposto ribaltato e diviso dando luogo a una sorta di vertiginosa replicazione del gesto del tuffatore.

Per comprendere il film occorre partire dal titolo, che non riguarda il protagonista anonimo del tuffo, ma il gesto in-sé *del tuffarsi* (e *dell'annegarsi*, che, per inciso, nel film non si vede affatto, e necessita di una spiegazione supplementare). Il tuffo è infatti un gesto atletico, ma immediatamente ha anche un significato simbolico antichissimo. Esperienza iniziatica in molte culture, la sua raffigurazione cerca sovente di trattenerne l'imprendibile transitorietà. Basti pensare alla celebre rappresentazione pittorica del cosiddetto “tuffatore”, rinvenuta in una tomba a sud di Paestum, di probabile fattura greca risalente al 480-470 a.C., di solito interpretata come simbolo del passaggio dalla vita alla morte. Ma indubbiamente il riferimento va anche alla sopravvivenza di questo gesto nel cinema, o persino nella rappresentazione più domestica e routinaria di una telecronaca sportiva. In tutti questi casi, dal più elevato e carico di valore simbolico, al più deprivato e meramente documentaristico, il tuffarsi simboleggia il passaggio da uno stato esistenziale ad un altro. Se il tuffarsi significa un passaggio irripetibile, irreversibile – rappresentarne l'attimo significa soffermarsi sul senso profondo dell'irripetibilità stessa, cioè sul “senso dell'evento”.

Tuttavia, nell'epoca della mediazione, non dovremmo dimenticare mai che anche l'evento irripetibile, diventa ripetibile. Ma è facile scordarsi di questa ovvietà. Osservando la sequenza del tuffo in *Olympia* di Riefenstahl, possiamo apprezzare la plasticità del gesto, l'armonia scultorea dell'atleta, ecc. – tutto insomma tende a farci dimenticare che stiamo osservando non un'azione in atto, ma la sua ripetizione. Ancor di più, questo accade con la visione di una performance agonistica in tv, magari in diretta. In questo caso, ci sembra di essere lì sul posto. La confusione circa la natura del guardato è tale che lo spettatore stesso dell'evento dal vivo tende a percepire se stesso in termini mediali, quasi come se egli stesso, col suo apparato percettivo, incarnasse un dispositivo tecnico di ripresa (distanza dall'evento, angolo di visuale, nitidezza della visione, ecc.).

Si potrebbe dunque dedurre che l'opera di Gioli rifletta sul rapporto tra l'originario e il replicato, tra l'irripetibile e il ripetuto, tra l'auratico e il riprodotto. Nei termini di Bolter e Grusin, *Del tuffarsi* appartarrebbe ancora al discorso modernista sulle condizioni della rappresentazione, e sarebbe un'opera tesa a opacizzare la falsa trasparenza innescata dai suddetti dispositivi mediali. Anche se di fatto *Del tuffarsi* opera in questo modo – “smerigliando” il supporto trasparente dell'immagine atletica, riproponendola in negativo, sovrimpressionando la pellicola con due immagini simultanee, ecc. – tale aspetto non è certamente sufficiente per determinare la natura autentica di quest'opera.

Occorre osservare meglio quel che accade effettivamente alle immagini di partenza. E' vero

che nel film assistiamo a una evidente duplicazione delle immagini. Dunque, come in gran parte del “cinema espanso” fin dagli anni 60 – si pensi ai *silent movies* di Warhol – l’intento sarebbe non solo quello di far vedere delle immagini tramite il cinema, ma piuttosto il cinema tramite le immagini (a questo scopo servono egregiamente quei dettagli “erranei” – spuntature, code di rullo, graffi, ecc. – che un cineasta “sperimentale”, fin dall’epoca del memorabile avvio di *Le film est déjà commencé?* di Maurice Lemaitre, 1951, non si perita di togliere, ma che anzi evidenzia a bella posta). Ma non basta. Se si osserva più attentamente il film di Gioli non si vede genericamente “del cinema” – l’*opacità* nel senso ri-mediale di Bolter e Grusin, cioè il difetto voluto, il rispecchiamento, lo sdoppiamento, il rallentamento – ma si *continuano* a vedere, dentro “l’effetto cinema”, le immagini del tuffarsi e la vertiginosa emozione che ne segue.

Il modo di ripetere l’irripetibile è dunque qui molto complesso e soggetto ad almeno tre elaborazioni, che corrispondono alle tre partizioni del film. Nella prima parte non c’è traccia del tuffatore e il protagonista è invece il gorgo d’acqua. Non è un gorgo qualunque però, ma un gorgo dimidiato che, specchio d’acqua esso stesso, si rispecchia in due metà che si oppongono bilateralmente. Insetate proditoriamente in queste immagini d’acqua, che sembrano attendere (o aver già inghiottito) il tuffatore che ancora deve fare la sua entrata sulla scena, compaiono delle immagini fotografiche dello scavo di una fossa. E’ data quindi, prima del gesto atletico e vitale, la morte. Collocarla all’inizio però implica un rovesciamento che antepone gli effetti alle cause: prima del tuffarsi, è già venuto l’annegare, prima dell’evento, vediamo già le sue conseguenze. In un certo senso, questo però permette di considerare la seconda parte del film, quella in cui compare la doppia sequenza del tuffo, da un punto di vista del tutto nuovo – cioè come evento puro (“eventum tantum”), slegato da presupposti ed esiti. Anche la tecnica di duplicazione cambia: se il gorgo acqueo era reso con la duplicazione speculare delle immagini nelle due metà (destra e sinistra) dello schermo, con una modalità poi sperimentata anche da Ken Jacobs nella sua versione di un antico filmato di viaggio in treno in *The Georgetown Loop* (1996), il tuffarsi è reso con lo sdoppiamento sovrapposto della stessa sequenza. La differenza da Jacobs è che qui questa specularità va intesa non come significativa per se stessa, come “alterazione” delle immagini d’acqua, ma in rapporto alla seconda parte, dove la duplicazione invece occupa lo schermo secondo una sovrapposizione fra alto e basso. Pur assistendo ad una raffica di ripetizioni delle stesse due brevi sequenze (un tuffo carpiato e uno teso a volo d’angelo) qui non abbiamo solo l’effetto “lavandaia sulle scale” (la replicazione meccanica come in *Ballet mécanique*, cioè il puro *loop* di un frammento). Tolta di mezzo la morte (l’annegarsi, parte I), nella seconda parte è dato l’ “evento” nella sua purezza – nel senso della sua unità/molteplicità assoluta. Dato che il tuffo reale non è che un cedere, per quanto elegante, alla forza della gravità verso il basso, l’ “evento del tuffarsi” può essere reso solo con un ribaltamento/sovrapposizione delle dimensioni alto/basso per cui il tuffatore sdoppiato si trova nella sua riproduzione a fare ciò che vorrebbe poter fare in realtà, cioè “sostenersi” nel volo, “star su” nell’instabile, soffermarsi nel transitorio. Il tuffarsi come movimento atletico, diventa anche il movimento (delle immagini) del tuffarsi, movimentazione dello schermo che offre una specie di vertiginoso andirivieni di ciò che di irripetibile è presente nell’evento

del tuffo. In tal senso le immagini vengono anche invertite in negativo – quel “negativo variabile ininterrotto” che viene elevato “a legge di purezza”, e che, insieme allo sdoppiamento alto/basso, tende infine ad aggiungersi allo specchiamento destra/sinistra in una sorta di frenetica *vertigine visiva* su cui chiude la parte II.

La differenza rispetto al classico *found footage film* diventa qui più chiara: là si tratta comunque di rinverdire l’emozione di un film “già visto”. Qui invece il film di partenza non ha una qualità recuperabile, è un frammento trascurabile, che consiste solo nella breve sequenza di un tuffo. Ciò che allora viene in evidenza è che, qui, l’unità l’irripetibile del tuffo, l’irreversibilità intrinseca al tuffo, il suo “Uno” ontologico, fondativo, viene rovesciato in molti sensi, incluso quello tipico del cinema, in cui un evento torna indietro e ripercorre a ritroso il suo svolgimento “normale”. Qui il flettersi e riflettersi dell’evento, che va specchiandosi simultaneamente in se stesso, ma anche sovrapponendosi, sdoppiandosi, dimezzandosi, disgiungendosi, replicandosi, spaiandosi, scindendosi, invertendosi – è esattamente il modo attraverso cui il senso dell’evento piano piano inizia ad affiorare. E’ questo il momento dell’evento nel senso deleuziano del termine: “il bagliore, lo splendore dell’evento è il senso. L’evento non è ciò che accade (accadimento), è in ciò che accade, il puro espresso che ci fa segno e che ci aspetta”. Se *Del tuffarsi e dell’annegarsi* consistesse solo in questa parte (come sembrano pensare anche alcuni commentatori, che però trascurano la prima e la terza parte del film), allora questo film sarebbe l’espressione visiva perfetta di quello che Deleuze designa come “struttura doppia di ogni evento”.

In ogni evento vi è il momento presente dell’effettuazione, quello in cui l’evento si incarna in uno stato di cose, in un individuo, in una persona, quello che si designa dicendo: ecco, è venuto il momento; e il futuro e il passato dell’evento sono giudicati soltanto in funzione di questo presente definitivo ... Ma vi sono d’altra parte il futuro e il passato dell’evento considerato in se stesso, che schiva ogni presente, perché è libero dalle limitazioni di uno stato di cose, in quanto impersonale e preindividuale, neutro, né generale né particolare, *eventum tantum...*; o piuttosto che non ha altro presente che quello dell’istante mobile che lo rappresenta, sempre sdoppiato in passato-futuro, che forma quella che occorre chiamare la contro-effettuazione.

Ossia, che cosa è la parte sul tuffo di *Del tuffarsi*, se non esattamente questo, la rappresentazione – doppia essa stessa – dell’istante mobile “sempre sdoppiato”, ovvero una autentica *contro-effettuazione* dell’evento-tuffo? E questa contro-effettuazione non porta con sé anche un senso etico, e non solo estetico, in quanto capacità di collocarsi al livello degli eventi, di “diventare degni di ciò che ci accade”?

Tuttavia, è indispensabile sottolineare che *Del tuffarsi* non si esaurisce in questa contro-effettuazione, ma anzi, che la contro-effettuazione dell’evento, anche se ne costituisce formalmente la parte centrale, è una modalità strategica transitoria che conduce verso la parte terza. Alla fine della seconda parte, talmente coesa, talmente autosufficiente da rischiare di essere considerata un film in-sé, abbiamo infatti la stasi pura, l’immagine fotografica dell’entrata in acqua congelata nello stile del Marker de *La Jetée* (1962). Questa chiusura inopinata in effetti fa spazio all’enigmatica terza parte del film: terminata la serie di variazioni sulla struttura doppia del tuffo (fase deleuziana) – lentamente, con uno zoom-out che è un degno epigono dello zoom-in di *Wavelength* di Snow (1967), l’immagine

“ghiacciata” del piccolo gorgo liquido, che fa da chiusa ai rilanci del tuffo, rivela i suoi bordi estremi, e si presenta nella sua natura metafilmica ostentando la propria cornice, fotografia che sfoggia se stessa e insieme svela il processo produttivo del film. Pur riuscendo arduo ammettere che qui si potrebbe situare un passaggio oltre lo stoicismo strutturale deleuziano, è innegabile che la chiusa, disvelante e dirompente della parte III di *Del tuffarsi e dell’annegarsi* non è dello stesso ordine della doppia struttura temporale e logica che ispira la parte II. Ma se non è dell’ordine dell’evento, questa chiusa non cerca in un certo senso di ribaltare (non più l’evento del tuffarsi ma) il gioco ontologico, in un disvelamento metaontologico al di là della “purezza” neutrale deleuziana? E come può questo richiamo al “luogo delle immagini” che hanno sostenuto le parti I e II non ricadere in una delle tante versioni della “ontologia del cinema”?

Suonano qui appropriate le parole che Alain Badiou riserva al celebre “evento” contenuto ne *Un coup de dés* di Mallarmé: “questo evento è proprio insieme *avvento* di sé ... e *risultato*, punto d’arresto. ... Come è possibile? Per comprenderlo bisogna ricordarsi che al termine della metamorfosi dove si iscriveva l’indecisione ... non è al non-gesto che perveniamo, ma all’equivalenza del gesto ... e del non-gesto”. L’analisi ontologica di Badiou è al proposito stringente. Se si esce da una considerazione ingenua della contrapposizione tra Uno (l’irripetibile dell’evento) e il molteplice (sue imitazioni/ripetizioni) – ma non è proprio la nostra condizione “mediale” a sospingerci fuori da questa ingenua fede nella “trasparenza”? – le due sole possibilità che restano all’evento secondo Badiou sono: o il suo appartenere-a-sé, interponendo “se stesso tra sé e il vuoto”; o semplicemente il “non aver luogo dell’evento”, compendiato dal motto mallarmeano “nulla ha luogo se non il luogo stesso”.

Al limite però, afferma Badiou, queste due possibilità tendono a coincidere e a “far sorgere, dall’essere inconsistente e dal conto interrotto, l’esplosione non-essente di una esistenza” (p. 187).

La parte III di *Del tuffarsi e dell’annegarsi* sembra quasi fornire una chiosa visiva di questa descrizione metaontologica. Al posto dell’impossibile ritorno a Uno, in questo inatteso “finale di partita” Gioli propone un salto oltre la molteplicità, o meglio oltre il Due dell’evento puro. In altre parole, l’“evento” non è più qui il mettere in luce la struttura doppia del tuffarsi, ma consiste nel mettere in luce il nuovo livello raggiunto, il piano metaontologico a cui le immagine alterate, sdoppiate, dualizzate hanno dato adito; l’evento consiste nell’incorniciarsi dell’inesistente (l’immagine bloccata, freezzata) dentro lo schermo come luogo vuoto. Dopo la morte (parte I) e l’evento (parte II), emerge la Verità (parte III), questo “ancora da dire” della filosofia occidentale. E’ d’altronde in questo che consiste da ultimo la scoperta caratteristica della “metafisica” di Badiou – il “punto sottrattivo dell’essere”, ovvero “l’esistenza di un inesistente”. Inesistente che esiste per davvero, ed è testimoniato dall’insieme vuoto cantoriano in matematica, “insieme che non ha nessun elemento” – e che qui vediamo apparire “come termine sottrattivo della

presentazione della presentazione”, per dirla di nuovo con Badiou.

E’ qui che Gioli cessa di essere (se mai lo è stato!) il cineasta “sperimentale” che ci si potrebbe immaginare sia. Questo esibire l’incorniciatura come luogo “meta” (meta-eventuale, meta-ontologico, meta-cinematografico), dentro lo spazio scorniciato dello schermo funziona davvero a rovescio che in Snow, dove invece, secondo i dettami avanguardistici e modernisti, il quadro sullo sfondo riempie a poco a poco tutto lo schermo. Dove Snow, in antitesi alla trasparenza del cinema mainstream, (ri)afferma l’opacità del fatto visivo (la fotografia finisce per coincidere con lo schermo, occupando lo sguardo), Gioli, andando oltre la semplice “alterazione” tipica del cinema espanso, mostra lo scollamento stesso che oppone opacità e trasparenza – l’opacità nella trasparenza, la trasparenza nell’opacità. Ritornando a considerare il film di Gioli tutto intero, ne consegue che l’evento si fa di nuovo trasparente, cristallino e insieme definitivamente opaco, estraneo – ma non è più l’evento “del tuffarsi”, è la “presentazione” dell’antagonismo tra essere ed essere dell’evento, tra finzione e verità della finzione.

E’ in questo senso che *Del tuffarsi* non è più (solo) un ottimo esempio di “terzo cinema”, un “piccolo gioiello di cinema alternativo” – ma semplicemente un capolavoro che attraverso un determinato medium espressivo è in grado di mostrare *l’evento puro, e immediato, della mediazione.*

Cfr. S. Toffetti, A. Licciardello, *Paolo Gioli – Un cinema dell’impronta*, Centro Sperimentale di Cinematografia, Federico Carra editore, Roma 2009; volume che raccoglie contributi importanti tra cui quelli di D. Bordwell, D. Pajni, K. Sanborn e altri, ed è stato realizzato in occasione di una retrospettiva al Festival del Cinema di Pesaro.

Cit. in S. Toffetti, “Un cinema dell’impronta”, in S. Toffetti, A. Licciardello, cit., p. 5.

Cit. in P. Vampa (a c. di), *Film di Paolo Gioli*, booklet con dvd, Rarovideo, Roma, 2006, p. 10.

Come ricorda l’amico e produttore Paolo Vampa, Gioli riprese effettivamente una serie di tuffi di allenamento effettuati a Roma dal campione italiano Giorgio Cagnotto, fra l’altro medaglia d’argento alle Olimpiadi del 1972 e ’76.

Bolter, J.D, Grusin, R., 1999, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge – London, MIT Press; tr. it. 2002, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati.

Così in G. Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, Paris, 1969; tr. it. *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano, 1975, Ventunesima serie, «L’evento».

La tecnica del raddoppiamento/sdoppiamento torna regolarmente nel cinema di Gioli (cfr.

per es. *Hilarisdoppio*, 1973; ma anche *Secondo il mio occhio di vetro*, 1972, ecc.). La cosa da non dimenticare qui è che il lavoro scrupoloso sulla tecnica delle immagini gli consente di articolare una intera grammatica dello sdoppiamento, rispecchiamento, inversione, ecc., che costituisce la cifra linguistica specifica del suo cinema. Sull'importanza formale della dimensione verticale nel cinema di Gioli, cfr. D. Bordwell, *Paolo Gioli's Vertical Cinema*, 2009, in <http://www.davidbordwell.net> (già in Toffetti, Licciardello, *op. cit.*).

Su questa sequenza cfr. G. Manduca, "La lavandaia sulle scale. Una nota filologica al *Ballet Mécanique*", in AA.VV., *Cinema d'avanguardia in Europa*, Il castoro, Milano, 1996, pp. 311-19.

Naturalmente l'altro riferimento andrebbe alla celebre immagine di Yves Klein, *Le peintre de l'espace se jette dans le vide*, 1960, in cui come è noto si vede l'artista che si getta letteralmente nel vuoto. Basta una considerazione appena più attenta però a far capire che nel caso di Klein il protagonista è appunto l'artista, il "tuffatore", non il tuffarsi; ed in secondo luogo la riflessione verte sullo "spazio vuoto" in senso non metaforico, ma reale. L'atteggiamento di Klein (in genere degli artisti *nouveaux réalistes*) è "fiducioso" nel gesto artistico; tuttavia, il fatto che il tuffo dell'artista avvenga in contesto urbano, non può non richiamare la possibilità della morte (cfr. quanto detto sopra a proposito della "fossa" in *Del tuffarsi*); inoltre, l'immagine di Klein subisce anch'essa un "incorniciamento" riflessivo (cfr. parte III di *Del tuffarsi*), perché, anche se spesso decontestualizzata, era stata concepita come parte iconografica del celebre *Journal d'un seul jour. Dimanche 27 novembre 1960*. Cit. in P. Vampa (a c. di), *Film di Paolo Gioli*, booklet con dvd, Rarovideo, Roma, 2006, p. 42.

Il precedente riferimento a Borges non è solo letterario. La qualità "vertiginosa" che di diritto sembra appartenere al film di Gioli non può non rimandare ai molti luoghi letterari che si incontrano in Borges, e prima di tutto all'*Aleph* (in J.L. Borges, *El Aleph*, Losada, Buenos Ayres 1952; ed it. *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano, 1961, pp. 150-70). La cosa da aggiungere qui sarebbe che, se si rilegge il racconto di Borges in chiave "laica" (cioè al di fuori del cliché critico del "grande scrittore cieco" ossessionato dalla memoria, ecc.), appare del tutto evidente non solo che la descrizione dell'*Aleph* ha evidentemente a che fare con un dispositivo di visione (la "sfera cangiante" che racchiude "vertiginosi spettacoli" necessita di "decubito dorsale", oscurità e immobilità); ma che tale dispositivo, anche se può richiamare il "cinematografo", in realtà lo sorpassa di molto quanto ad esperienza, e la cosa che più vi somiglia in effetti è una "videoinstallazione", al cui interno scorre un film "ipermontato" nel più tipico stile sperimentale (come testimoniano i riferimenti borgesiani, che sembrano quelli tipici di un montaggio di materiali cinematografici eterogenei, da "i sopravvissuti a una battaglia in atto di mandare cartoline", a "tigri, stantuffi, bisonti, mareggiate ed eserciti").

Deleuze, *cit.*, p. 135.

A. Badiou, *L'etre et l'événement*, Seuil, Paris, 1988 ; tr. it. a c. di G. Scibilia, *L'essere e l'evento*, Il melangolo, Genova, 1995, p. 201.

Badiou, *cit.*, p. 187.

Ibidem, p. 75. Sul passaggio strategico da un "regime dei simulacri" deleuziano alla "fedeltà alla forma vuota" nel pensiero di Lacan, Žižek, Badiou, cfr. F. Carmagnola, *Abbagliati e confusi. Una discussione sull'etica delle immagini*, Christian Marinotti

edizioni, 2010, pp. 106 sgg.

Ancora è da notare qui che qui Badiou fa riferimento a Cantor e alla teoria dell'insieme vuoto, simboleggiata dal segno \emptyset ; non si può mancare di notare come l'Aleph di Borges corrisponda all' \aleph di Cantor, cioè la lettera che designa la cardinalità insiemistica – riferimento matematico presente nel racconto borgesiano, dato che l'Aleph stesso è descritto dal protagonista come “insieme infinito” (Borges, *op. cit.*, p. 165).