

Università degli Studi di Salerno

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea in
Scienze della Comunicazione

Tesi di Laurea
in
ANTROPOLOGIA CULTURALE

“Estetica della morte nella cultura occidentale”

Relatore:
Prof. Paolo APOLITO

Candidato:
Diego Maria Ianiro
M. 035/100348

Anno Accademico 2002/2003

Estetica della morte nella cultura Occidentale

*Come sapere, come statuto, come
norma del giorno la filosofia è
finita; se per essa c'è un futuro è
solo nella direzione della
passione per la notte, una
passione che non prova chi abita
la notte, ma chi, vivendo nel
giorno, insoddisfatto del giorno,
attende ai limiti del giorno, un
senso della notte.
[Umberto Galimberti]*

A mio padre, sostegno infinito.

Indice

Nota introduttiva	4
1- Degli opposti: un metodo per la ricerca	6
- 1.1/ Un'indagine antropologica?.....	6
- 1.2/ Tecnologie di comunicazione e cultura.....	13
- 1.3/ Dicotomia Occidentale.....	18
- 1.4/ Scrittura e Spirito: il Cristianesimo (un esempio).....	20
- 1.5/ Presenza e morte.....	22
- 1.6/ Culti funerari.....	26
- 1.7/ Dall'acquisizione della metafora alla morte in Occidente.....	28
2- Il fascino di Thanatos	31
- 2.1/ Un aiuto dall'ontologia.....	31
- 2.2/ L'Esserci come <i>critica</i> alla propria presenza al mondo.....	33
- 2.3/ Lo Spirito in Grecia.....	36
- 2.4/ L'Incertezza.....	40
- 2.5/ La morte in Occidente.....	44
- 2.6/ Immortalità.....	46
- 2.7/ Tabu.....	49
- 2.8/ Idea.....	52
- 2.9/ Sfida.....	55
3- La morte vestita	58
- 3.1/ Del brivido.....	58
- 3.2/ Estetica della morte: Antigone.....	66
- 3.3/ Conseguenze della <i>morte definitiva</i> : "sottomissione" ed esotismo....	69
- 3.4/ Estetica della morte: il MedioEvo.....	74
- 3.5/ Il Romanticismo.....	77

4- Una nazione proscritta: la Germania Nazista	79
- 4.1/ Alcune verità nella deriva “esoterica” della ricostruzione storica.....	79
- 4.2/ <i>Fronterlebnis</i> , un intrattenimento nel sangue.....	91
- 4.3/ Gioventù senza Dio: i Proscritti.....	94
- 4.4/ Propaganda, il “ritorno” del mondo orale.....	100
- 4.5/ Nazional- <i>estetismo</i> ?	105
- 4.6/ Himmler: quel che resta del Nazismo.....	106
5- La morte nell’industria culturale	110
- 5.1/ Paura.....	110
- 5.2/ Televisione e necessità di sopravvivenza.....	112
- 5.3/ Televisione e desiderio di morte.....	119
- 5.4/ Estetica della morte nell’epoca della cultura globale.....	122
- 5.5/ La morte iperreale.....	127
6- Per un’etica all’immagine della morte	130
- 6.1/ La vivificazione dell’Altro nel <i>postumo</i>	130
- 6.2/ La morte come sfida al mondo dell’Arte.....	134
- 6.3/ E alla fine?.....	139
Appendice 1: il caso Darko Maver	141
- A/ Documentazione relativa alla “vita” dell’artista.....	141
- B/ Il testo della rivendicazione ufficiale della “truffa”.....	146
- C/ Rassegna di articoli posteriori al 6/2/2000 in merito alla <i>finzione</i> Maver.....	147
Appendice 2: il “Gruppo Hielscher”	153
Bibliografia	155

Nota introduttiva

La morte, l'idea che ne abbiamo e le modalità con cui tentiamo di rappresentarla, *affascina*. Ma quando si prova a dimostrare quest'assunto, ci si perde nel mare delle ipotesi facilmente vanificabili; solo nella letteratura d'evasione sembra esserci spazio per efficaci spiegazioni, che vengono meno quando l'architettura delle parole ad effetto si frantuma nella ricerca di un significato specifico al di là di un senso generico. Perché la questione va circoscritta. Caso per caso.

Il nostro, in una prospettiva genealogica, è quello di Occidentali, e per comprendere cosa sia *per noi* la morte occorre, come principio, definire in che modo si sia costituito il suo valore attuale all'interno di quei parametri che, *probabilmente*, marcarono una differenza tra l'Occidente e le altre culture. Differenza in seguito diluita dalla possibilità tecnica di totale copertura mediatica del pianeta attraverso gli stessi sistemi di produzione e distribuzione informativa.

La pretenziosità di tale operazione rischia di cedere alla banalità della speculazione fine a sé stessa. Nei primi due capitoli proverò a dimostrare il contrario, impostando un metodo nel seguire la scia del pensiero di ricercatori "occidentali" e, allo stesso tempo, tentando di arrivare dall'origine ai limiti di tale pensiero per sfruttarlo al meglio nel seguito della trattazione. Dove si cercherà l'azzardo di descrivere un evento traumatico come il Nazismo in base a dinamiche che avvicinano il macabro all'intrattenimento di massa. In nessun caso, comunque, avrò l'ardire di *spiegare* la morte:

- Chiarire l'oscurità, che ha in sé la propria origine, significa eliminarla. Pertanto, ogni concreta manifestazione della passione per la notte, quando è descritta, diventa artificiosa e banale, se poi se ne cerca una possibile giustificazione, la si

smentisce e la si distrugge. Il giorno, infatti, non può riconoscere il mondo della notte, non può volerlo, né, tantomeno, ammetterlo come possibile – (Jaspers, 1996).

È questo un lavoro di teoria, lontano dalle aspirazioni pragmatiche d'una ricerca “applicabile” al reale, propositiva, se non riguardo ciò che concerne l'uso e abuso dell'immagine della morte, come si vedrà nel capitolo conclusivo.

- La teoria è comunque votata ad essere stravolta, deviata, manipolata. Meglio quindi che essa stessa si stravolga, che si stravolga da sola. Se aspira a degli effetti di verità, deve eclissarli col suo stesso movimento. La scrittura è fatta per questo. – (Baudrillard, 1988).

Scrittura che, da chiave di volta del discorso “storico” entro il quale si dipana la ricerca del passaggio che ha permesso la rilevanza d'un valore estetico della morte, finisce con l'essere il vero campo da gioco dove misurare l'entità dello stravolgimento e le diverse gradazioni di “verità” che quest'ultimo mette in luce: l'attuale “verità” di un termine come *Occidente*, ad esempio.

Inoltre, alla luce dell'importanza del *significante*, che di volta in volta mi è apparsa fondamentale e decisiva, l'uso “insistente” del corsivo per enfatizzare (e dare risalto al *sensò* di) alcuni termini, risulta una scelta obbligata.

N.B.: Al fine di ottenere una maggiore correttezza nell'uso delle citazioni, le date indicate a seguito dei nomi degli Autori si riferiscono alle specifiche pubblicazioni da me consultate, e non alle prime edizioni originali. Si rimanda alla Bibliografia per le informazioni complete relative ai testi.

1- Degli opposti: un metodo per la ricerca

1.1/ Un'indagine antropologica?

Questo paragrafo, il primo, è gravato da un punto interrogativo nel titolo. Serve ad esprimere un dubbio, che si traduce in domanda cui occorre dare risposta. La domanda riguarda il confine disciplinare scelto per proporre l'argomento in questione, il perché di tale scelta e il modo in cui la si può giustificare. Ma approfondire in maniera esaustiva i motivi della scelta richiederebbe uno studio a parte, indubbiamente necessario, che non ci si può concedere qui se non nel modo della sintesi. Si dovrebbe, in questa sintesi, rendere chiaro non solo cosa si intende per "indagine antropologica", ma anche cosa sia l'antropologia fornendone un brevissimo excursus storico che, a grandi linee, riesca a delinearne le dinamiche. Anche per notificare, laddove ce ne fosse ancora bisogno, come la disciplina non sia mai aliena agli interessi degli uomini che ne fanno parte. E forse è proprio in quest'assunto che si riconosce il merito dell'antropologia, quello di aver portato in risalto l'arbitrarietà di ciò che viene dato per certo, in questo caso la disciplina stessa come entità a sé stante. Nella sua apparente banalità, questo costante abbattimento del *certo* ha conseguenze che potremmo definire tanto "disastrose" quanto "rivoluzionarie", certamente non indifferenti al discorso intorno all'Uomo da cui trae origine. E le radici di questa *decostruzione* della realtà sono più profonde di quanto non si creda, affondano nell'alba di quel pensiero occidentale da cui si muove per sviscerarlo in settori distinti. L'antropologia si costituisce come settore anomalo, considerando la potenzialità infinita del suo oggetto d'indagine; eppure può costituirsi in quanto, quando questo avviene, l'uomo si può (nel senso di *crede* di potersi) *distinguere* in due modi:

- a) quello su cui si può studiare, analizzare, produrre teorie;

b) quello che affronta lo studio, l'analisi, la produzione di teorie.

L'etnologia occidentale¹ nasce quasi su "commissione" da parte delle potenze coloniali europee. Quest'affermazione, a prima vista azzardata, trova conferma nell'esegesi delle fonti relative all'antropologia biologica, la quale scaturisce dall'interesse degli europei verso le differenze somatiche (e non solo) delle popolazioni "selvagge" conquistate. Il concetto stesso di etnocentrismo, divenuto basilare nell'odierno approccio alla materia, era ancora sconosciuto nel XIX secolo (fu coniato dal Sumner nel 1907) perché non ci si poneva il problema dell'effettiva fondatezza del pensiero europeo, tantomeno della possibile esistenza di una cultura "altra" ugualmente valida. Per l'occidentale ottocentesco -e in parte ancora oggi- la propria cultura era semplicemente data, oggettiva e insindacabile; in breve l'unica esistente al mondo: le altre popolazioni si distinguevano per caratteristiche biologiche inequivocabili e andavano classificate in termini di "razze". Inferiori, naturalmente, e quindi eticamente soggiogabili.

La svolta avviene grazie a due spinte fondamentali: il riconoscimento del concetto di cultura, definito in forma compiuta (e pluralista) dal Tylor nel 1871, che dona ai "selvaggi" una propria autonomia e dignità; e le teorie evoluzionistiche di Spencer e Darwin che, insieme all'implicito concetto di "progresso" in esse contenuto, sono accolte con entusiasmo dagli antropologi della seconda metà dell'800. Grazie a loro, il "selvaggio" si trasforma in "primitivo", in quanto appartenente alla stessa scala evolutiva dell'uomo occidentale, ma diversi gradini più in basso.

Missione principale nelle colonie diventa, quindi, l'educazione dei "primitivi" per accelerarne il processo evolutivo ed integrativo. Ma per "educare" (o, da

¹ Qui intesa già come disciplina autonoma tesa a studiare e confrontare le culture, e non come deriva del pensiero sociale sviluppatosi in pieno illuminismo con cui finirà per convergere alla fine dell'800.

La distinzione formale tra etnologia e antropologia è fondamentalmente basata su una "scelta", relativista nel primo caso e universalista nel secondo, così come la definisce Guidieri nella (bellissima) introduzione al testo "Il cammino dei morti" (Guidieri, 1988), della quale consiglio la lettura integrale, data l'inopportunità di riportarla in questa sede.

altri punti di vista, sfruttare al meglio) le popolazioni primitive, bisogna conoscerle, e quindi studiarle.

È da questo punto che la figura dell'antropologo acquista credito. Ed è qui che diventa palese come l'antropologia, consapevolmente o meno, sia stata strumento privilegiato del potere europeo. Naturalmente questa semplificazione appare eccessiva, ma è innegabile che, malgrado pochi illuminati fuori dal coro, il grosso dei ricercatori servisse a giustificare e mistificare le azioni (discutibili) dei colonizzatori.

Si noti bene, questa non è una critica alla genesi del pensiero antropologico occidentale, è solo una constatazione che ci verrà in aiuto per comprendere l'attualità di questo pensiero, e la crisi in cui versa da anni. Crisi avvenuta non tanto per svolte metodologiche rivoluzionarie quali il relativismo o il post-strutturalismo, quanto per la quasi totale scomparsa di culture "altre" ad opera del modello economico occidentale, onnivoro ed accentratore, sotto effetto del quale viviamo, da oltre vent'anni (gli accordi del WTO ne sono stati semplicemente un'ulteriore legittimazione, ma non certo il principio²) quel processo che i giornalisti³ amano chiamare Globalizzazione. Ma, onde evitare sbavature, non se ne parlerà in questa sede.

L'antropologia ha perso, quindi, il suo campo privilegiato d'indagine, l'alterità, sul quale attuare confronti e ricavare punti di contatto con la propria cultura. Ecco allora nuovi studi antropologici venire alla luce, come quelli "autoriflessivi", al limite tra l'indagine sociologica e lo scoop giornalistico; oppure il rifiorire di antropologie dei "colonizzati", tese a studiare l'occidente

² Forse rintracciabile negli accordi di Bretton Woods (1944) dove, a guerra praticamente vinta, i 44 paesi alleati pensarono bene di spartirsi l'economia mondiale a venire, creando modalità per gli scambi internazionali e le transazioni di valuta in base alla convertibilità delle diverse monete. In seguito, la dichiarazione di inconvertibilità del dollaro (1971) ha ridefinito gli assetti del potere, accentrandolo negli USA: il risultato è il mercato odierno (e i suoi clamorosi squilibri).

³ Certamente non sono i primi, né i soli, ad utilizzare "globalizzazione", ma dobbiamo a loro la straordinaria inflazione d'uso del termine nei contesti più disparati; operazione, questa, che impoverisce il valore significativo delle parole.

invasore come “altro”, in modo da giustificare i propri etnocentrismi⁴. Si tratta, ancora una volta, di strumenti del potere: quello del mercato⁵. Mercato che soggiace ad un pensiero unico, nato in Europa e diffuso dal secondo dopoguerra in poi in centinaia di milioni di schermi che utilizzano linguaggi diversi per veicolare lo stesso messaggio: omologazione dei consumi. Che equivale, in seno a questa logica, all’omologazione dei costumi.

Occorre allora, è bene ribadirlo, esaminare l’origine e la struttura di tale pensiero, perché da esso noi, e ormai quasi la totalità della popolazione mondiale, non possiamo prescindere. Ed è su questa base che affronteremo l’oggetto del presente lavoro: il concetto di morte, la sua iconografia e rappresentazione, il fascino che esercita e le modalità con cui questo fascino viene sfruttato per vendere prodotti (culturali). Si tratta di un’indagine autoriflessiva da parte di un occidentale nel cuore stesso dell’occidente, ma consapevole del proprio status. Ed è in questa consapevolezza che si misura la *distanza* necessaria tra l’osservatore e il suo campo d’indagine, il proprio mondo, rendendo così possibile la qualifica di ricerca antropologica, e non sociologica, in quanto non inconsapevolmente etnocentrica.

Ipotesi principale che farà da perno alla ricerca è la centralità dell’innovazione tecnologica nell’ambito della comunicazione come “motore” del mutamento nelle società. Strumento di organizzazione della realtà fenomenica, il linguaggio carica di *valore* le cose, gli oggetti come i concetti astratti (l’io, l’anima, la morte). Ma quando, e come, si formano i concetti astratti? Il primato è della parola adatta ad esprimerlo o del concetto stesso?

Seguendo il percorso che va dall’orale allo scritto fino alle peculiarità del Greco, si avrà modo di notare come varia o viene elaborato ex-novo un concetto, anche etichettandolo con un significante già presente nella cultura considerata.

⁴ In proposito si veda il testo introduttivo “Antropologia” (Kilani, 1994).

⁵ Perché siffatte ricerche *vendono*, anche bene, e regalano alla dottrina antropologica l’illusione di poter essere ancora “competitiva” nel mercato delle scienze.

L'attribuzione di valore ai concetti è variabile, ed è intrinsecamente legata al mutare dei "modi" di interpretare (i segni identificativi), definire (*segnare* sulla base del *contenuto* interpretato) e quindi reinterpretare i concetti stessi. La morte non sembra sfuggire a tale mutamento di valore.

Questo discorso, ovviamente, presenta un limite insormontabile: ammesso e non concesso che la morte abbia valore differente a seconda dei tempi e dei luoghi umani, io non so, e non potrò mai sapere, come si "sente" un concetto del genere in una cultura diversa dalla mia. È il limite classico della ricerca etnologica; limite riconosciuto ed accettato dagli studiosi del secolo scorso, limite sul quale si è edificata una vasta letteratura metodologica.

Assumersi la responsabilità di dar voce a popolazioni che definiscono la vita in modo radicalmente diverso dal loro osservatore è una raffinata, e a volte ingenua, forma di esercizio di potere. Questa considerazione non poteva sfuggire ai principi etici cari all'etnologo del secondo novecento e, ovviamente, non sfugge all'osservato, di certo in grado di definirsi con i *propri* termini, e non solo per trovare legittimità nel mondo dell'osservatore. Quest'ultimo appartenente quasi sempre alla genia dell'oppressore. Il rapporto dialettico che si istituisce tra osservatore-osservato non è dissimile da quello del Signore-Servo (cfr. Kojève, 1991): non esisterebbe il primo senza il secondo, e viceversa. Quindi, eliminando l'osservato in quanto situato in una posizione subordinata rispetto all'osservatore, si elimina proprio l'oggetto della ricerca antropologica (che, a ben guardare, è l'osservatore stesso). E allora, per rimanere coerente con la propria velleità etica, la ricerca dovrebbe cessare di esistere se non nel modo, deresponsabilizzato, della critica metodologica *ad infinitum* o della letteratura "d'intrattenimento". Tutto ciò induce a notare un altro tipo di problema: il *mantenimento* dello status "scientifico" acquisito dall'antropologia. Perché fuori dalla disciplinarietà, fuori dall'accademia, l'antropologia perde di *sensu*.

La descrizione, la traduzione e l'interpretazione di culture, senza *finalità* per sfuggire alla passibilità di critica, anche di ordine "politico", può facilmente

combaciare con la filologia, che è altro. La ricerca è sempre un *cercare qualcosa* “per”; senza questo “per” la ricerca finisce o, al limite, mostra tutta la sua ipocrisia nel nascondere un “per” implicito.

Geertz e i suoi seguaci comprendono questa problematica, ma fanno ben poco per superarla; anzi, l’assumono come dogma:

- Le asimmetrie morali che l’etnografia incrocia nel suo lavoro e la complessità discorsiva entro cui si trova ad agire sono tali che è impossibile difendere qualsiasi tentativo di farne qualcosa di più che la rappresentazione d’un tipo di vita nelle categorie di un altro tipo. Il che sarebbe già abbastanza; io, per parte mia, sono convinto che sia abbastanza, anche se, per altro verso, significa decretare la fine d’altre pretese – (Geertz, 1990)⁶.

Questa “fine d’altre pretese” ha il sapore della sconfitta o, meglio, del compromesso. La principale scusante avallata per giustificare tale freno riguarda la maggior pertinenza del discorso filosofico nel ricercare finalità sintetiche, giacché campo della filosofia è la speculazione pura di là dalla necessità di verifica della scienza. Ma è proprio la scienza l’ambito entro il quale l’antropologia necessita di conferme, che non potrà mai avere, rimanendo relegata alla “sopravvivenza” nel non prendere posizione se non nella ricerca del “quid” etico⁷ da applicare nel metodo descrittivo. La contraddizione è sconcertante se si considera che l’antropologia nasce proprio da una costola di quella filosofia speculativa che si vorrebbe nascondere, o eliminare del tutto, perché sembra essere priva di quell’aspetto “pratico”, la presunta verificabilità “scientifica”, che la specializzazione etnologica ritiene di detenere grazie ad uno strumento d’analisi privilegiato: il confronto. L’europeo in culture nuove, sconosciute, più che confrontarsi con l’Altro si scontra con la *propria* differenza rispetto all’Altro. Ciò non sarebbe possibile senza quell’*autocritica* che è

⁶ Lo stesso passo è citato, con diversa traduzione, in un saggio di G. Saunders. L’Autore lo utilizza per arrivare a dire come l’opera di Geertz sia

- [...] piena di intuizioni interessanti [...] sulla pregnanza del discorso, nondimeno evita le implicazioni critiche e politiche dirette della scrittura antropologica. – (Saunders in Gallini/Massenzio, 1997)

⁷ che, volendo attenersi ad un contesto disciplinare, resta comunque appannaggio della filosofia.

acquisita come diretta conseguenza dell'*incertezza* di cui si parlerà oltre (cfr. par. 2.4).

È interessante notare come, nel XIX secolo europeo, due discipline “accelerano” il proprio sviluppo: l’etnologia e la mistica. La prima si muove dal confronto di sé con l’Altro in terra, la seconda dal confronto di sé con l’Altro al di là della terra. Entrambe si sfaldano dopo la seconda guerra mondiale: la mistica apparve inaccettabile e stigmatizzata, quasi maledetta dall’uso che ne fecero i tedeschi, e sparì per lasciar posto a più innocue formule di consumo, dal *new age* alla magia televisiva; l’etnologia risultò sconfitta dalle prese di posizione fallaci e la scomparsa d’Altro con cui confrontarsi, essendo venuta a mancare la vecchia pretesa di definire “Altro” un essere umano in virtù della terrificante esperienza storica appena vissuta. Perdendo la legittimità del confronto, le discipline etnoantropologiche rischiavano il solipsismo della speculazione pura da un lato e dall’altro la frammentazione in settorializzazioni sempre più specialistiche di carattere “archivistico”. Il compromesso dell’autoriflessività e della letteratura descrittiva risultò quello più adeguato a “tenere in piedi” la disciplina, evitando di mostrare il fianco alle critiche *esterne* o di disintegrarsi in settori già “coperti” da altre discipline. Ma si tratta di un compromesso che, senza finalità, sembra destinato alla sterilità.

In base a tali considerazioni mi permetto alcune licenze, ripristinando autori spesso ritenuti “superati” per la loro eredità filosofica, e compiendo un percorso *trasversale* e, in parte, autonomo attraverso le discipline. Lo scopo è quello di giungere ad un *risultato*, inevitabilmente frutto di sintesi (riduzione di complessità), magari tornando “dietro” ciò che si dà per scontato, dietro le parole che consolidano lo scontato nel reale. Perché:

- lo statuto della teoria può essere solo quello di una sfida al reale – (Baudrillard, 1988).

Sfidare il reale significa assumersene la responsabilità.

La responsabilità di scelte “sintetiche” operate tra conoscenze *sempre* sommarie, come il termine stesso “conoscenza” induce a pensare, per arrivare ad un risultato che, giocoforza, non potrà non essere frutto di generalizzazioni. Ma una sintesi è sempre generalizzazione, poiché la selezione di partenza accetta degli argomenti per escluderne altri. E sono generalizzazioni anche le sintesi “legittimate” dall’*intelligentija* dominante.

La ricerca è *per* la sintesi, la riduzione a cifra, degli argomenti ricercati. Lo è anche, e soprattutto, quando si pretende che non lo sia. Una ricerca antropologica, in quanto *intorno a l’Uomo*⁸, non sfugge al limite epistemologico descritto ed è per questo che, nell’ambito di tale disciplina, prenderò per validi degli asserti che possono sembrare arbitrari laddove ci si dovrebbe rendere conto dell’arbitrarietà di qualsiasi punto di partenza e di (eventuale) arrivo. Dopo aver compiuto uno tra i tanti “giri lunghi”⁹ possibili, e altrettanto validi.

1.2/ Tecnologie di comunicazione e cultura.

Si può identificare nel “linguaggio orale” l’innovazione tecnologica primaria dell’animale-uomo, e scarto fondamentale rispetto alle forme di comunicazione fisiologiche, gestuali o monofoniche (presenti negli altri mammiferi e, in parte, anche nell’uomo stesso), ne è l’articolazione dei fonemi, forma di trasmissione

⁸ Principio primo della propria complessità, tendente potenzialmente all’infinito come potenzialmente infinite sono le parole (intese come combinazioni di elementi *discreti* e *finiti*) enumerabili per identificare ogni porzione di realtà.

⁹ Per “giro lungo” s’intende la metafora di quel percorso *interdisciplinare* che conduce ad affrontare un argomento, per poi “riportarlo a casa” (il proprio sistema di riferimento), con la consapevolezza raggiunta dall’eterogeneità di molteplici fonti acquisite e confrontate, alla ricerca di un *esito* dal quale, poi, ripartire:

- Il giro più lungo non è un tragitto che si compie una volta per tutte e il cui esito coinciderebbe con un ordine fisso e definitivo, ancorché alternativo rispetto all’ordine di partenza. Il giro più lungo non termina con la configurazione di un ordine inamovibile, il quale prenderebbe il posto di un ordine precedente ritenuto illusoriamente intoccabile. Se l’esito del giro più lungo non dovrebbe coincidere con la riproposizione dell’ordine di partenza, né risolversi in un naufragio nel disordine, esso non si limita neppure alla sostituzione di un ordine alternativo, finalmente ritenuto più sicuro. L’esito più importante e decisivo del giro più lungo è l’idea della revocabilità di qualsiasi ordine che si possa proporre, la convinzione che non soltanto il giro più lungo non coincide con un singolo itinerario, ma anche che non vi è un ritorno definitivo: il senso più profondo del giro più lungo è che, in realtà, esso non termina mai. – (Remotti, 1990)

fisica di significanti artificiali associati a significati del mondo esperibile. É il meccanismo di creazione e associazione del significante che genera ancora molteplici dibattiti in semiotica, che in tal modo si accolla il compito primo della filosofia: comprendere la genesi dell'*esister-ci* uomo, cosa che non si tenterà di fare, non qui¹⁰.

- Ovunque esistano esseri umani, essi hanno un linguaggio, e sempre si tratta di lingua parlata e udita, ossia che esiste nel mondo del suono – (Ong, 1986).

Il linguaggio orale articolato ha permesso un maggior coordinamento tra gruppi in caso di pericolo, una più raffinata divisione dei compiti lavorativi, il consolidarsi di ogni minima cellula sociale, l'esplosione della cultura grazie alla rappresentazione artificiale delle esperienze, veicolate in fonemi. In termini biblici, per plasmare Adamo c'è voluto un suono articolato, non argilla¹¹.

Il cranio si modella sulla parola: mandibola mobile, muscoli labiali estremamente versatili e altre caratteristiche da perfetta macchina parlante; la stessa struttura cerebrale è fisiologicamente mutata verso una maggiore rapidità di decodifica e raccolta dati. La possibilità di utilizzare utensili grazie alla conformazione della mano, comune con alcuni primati, è stata un'ulteriore fonte di successo, ma non paragonabile alla portata della capacità di parlare: possiamo

¹⁰ Saussure ha inaugurato la linguistica moderna anche grazie all'uso di una terminologia specifica attenta a designare accuratamente gli oggetti della sua analisi, creando così una (seconda) struttura metalinguistica che ha reso palese l'importanza d'uso del linguaggio per descrivere il linguaggio stesso. Questa lezione è stata appresa molto bene, tra i tanti, da Jacques Lacan, lo psicanalista freudiano che ha fatto della parola non solo una potentissima arma esplicativa e persuasiva (nonché esteticamente ineccepibile), ma anche l'oggetto stesso del suo studio. Lacan infatti, in maniera più raffinata rispetto ad altri psicolinguisti, ha messo in relazione la struttura del significante (per lui preesistente all'inconscio) alla formazione dei processi mentali umani:

- Il potere di nominare gli oggetti struttura la percezione stessa [...]. Attraverso la nominazione l'uomo fa sussistere gli oggetti con una certa consistenza. – (Lacan, 1991)

É lo stesso problema del *soggetto*, della sua costituzione e "unità", a non poter essere discusso al di fuori della questione del linguaggio poiché:

- [...] affrontarlo equivale ad affrontare le radici stesse del linguaggio. – (ibid.)

¹¹ É interessante notare come quest'intuizione sia trasposta da sempre nell'aspetto creativo del divino:

- Come ribadisce lo Schneider [...] il suono è l'allegoria prima e più spontanea della creazione [...] "la prima sostanza percettibile è un suono che, propagandosi, crea lo spazio sottoposto a un ritmo"[...] Ogni qualvolta viene descritta la nascita dell'universo, nel momento o nell'atto decisivo della creazione appunto appare l'elemento acustico: un dio emette un suono nell'istante che dà vita a se stesso o a un altro dio, o al cosmo, o al primo gesto o pensiero delle creature chiamate a determinare la storia del mondo. – (Abbiati, 1971)

affermare che ad ogni innovazione relativa alle tecnologie di comunicazione scattano profondi mutamenti e culturali e fisiologici.

Dall'oralità in poi, il processo di riformulazione e adattamento della realtà all'uomo non si è mai fermato. L'etnia stessa trova conferma identitaria nel linguaggio utilizzato¹². Linguaggio che, partito dal suono emesso dal *corpo* umano (endogeno), in seguito si estroflette nell'ambiente circostante, nella costruzione simbolica di questo, nelle memorie esterne al corpo.

La cultura si apprende attingendo dall'infanzia alle memorie culturali dell'ambiente circostante. Eppure la memoria nelle culture orali è destinata ad essere circoscritta perché dispone di un mezzo altamente deperibile: il cervello. Walter Ong cita la metrica, nata prima della scrittura, come tecnologia mnemonica utile ad immagazzinare e tramandare con semplicità dati culturali senza l'aiuto di supporti esterni, grazie anche alla ridondanza delle informazioni-chiave. Ma anche la rappresentazione iconica, la pittura e la scultura, veicolano le informazioni-chiave di una cultura orale. La differenza consiste nella forma: il linguaggio orale è mediato da una struttura e un codice che permettono di porre la realtà in un piano *totalmente* artificiale (un modello), mentre le icone semplicemente tentano di *ripetere* il reale su supporti artificiali. Quando le icone cominciano a veicolare un significato *altro* da quello rappresentato, quando interviene una mediazione per identificare l'oggetto rappresentato in forma stilizzata con qualcosa relativo all'esperienza, possiamo parlare di linguaggio su supporto esterno (al corpo).

Con la scrittura il linguaggio diventa creatura autonoma, campo della decodifica e dell'interpretazione, che porta, inevitabilmente, alla speculazione dell'uomo sull'uomo. Ciò però non avviene in tutte le culture, e non allo stesso

¹² Infatti il metodo più drastico per ridurre all'impotenza popolazioni conquistate, onde alienarne l'identità, è il cancellarne la lingua:

- La proibizione dell'uso della lingua propria del gruppo, portatrice di una storia separata sedimentata in una cultura autonoma, è la più estrema e radicale delle misure alle quali i conquistatori ricorrono con piacere non appena risultano praticabili – (Bauman, 1995).

modo in quelle in cui la scrittura nasce e si sviluppa: esse fanno propria una visione del mondo che varia al variare dei significanti rappresentati e delle modalità con cui sono tracciati. Vedremo come la cultura occidentale sia radicalmente diversa dalle altre anche per la tecnologia di scrittura da cui è nata.

In Medio Oriente i primi simboli stilizzati usati per identificare gli oggetti di transazioni commerciali risalgono al III millennio a.C., secondo gli studi della Schmandt-Besserat¹³, ed erano posti su tavolette di pietra dette “bullae”. Per De Kerckhove:

- L’invenzione delle tavolette fissò formula, medium e principio per simbolizzare gli oggetti con segni [stilizzati] – (De Kerckhove, 1993)

Dalla raffigurazione degli oggetti e le operazioni sugli oggetti a quella dei fonemi e i codici del linguaggio con i quali fissarli passarono alcune centinaia d’anni. E fu opera degli Akkadi, che fecero propri i simboli Sumeri (cfr. par. 2.3, nota 6). L’alfabeto cuneiforme fu il primo sillabico perché rappresentava anche unità di suono del linguaggio parlato, e non solo immagini o idee, cosa che avvenne in altre popolazioni del globo. Ed è qui che rintracciamo il primo strumento grazie al quale si sviluppa e si differenzia il pensiero occidentale.

De Kerckhove, passando in rassegna le caratteristiche dei sistemi di scrittura a immagini e sillabici giunge ad alcune conclusioni interessanti:

- Dal momento che la capacità di leggere e scrivere si acquisisce di solito negli anni della crescita, e dal momento che essa influisce sull’organizzazione del linguaggio [...] ci sono buone ragioni di sospettare che l’alfabeto influisca anche sull’organizzazione del nostro pensiero [...] Qualunque tecnologia che eserciti un influsso significativo sul linguaggio influirà necessariamente anche sul comportamento sul piano fisiologico, emotivo e mentale – (ibid.).

Se ne deduce che a tecnologie di scrittura diverse corrispondano “brainframes” (approssimativamente: schemi mentali) diversi. Ad esempio,

¹³ Citata sia in De Kerckhove che in Ong.

sempre per De Kerckhove, grazie all'alfabeto fonetico¹⁴ (orizzontale e disposto da sinistra verso destra) si è sviluppata la temporalizzazione e la sequenzializzazione nel pensiero occidentale, che si traduce, nel lungo termine, in una

- [...] fiducia tipicamente occidentale nella razionalità e la razionalizzazione di ogni esperienza, compresa quella della percezione spaziale – (ibid.).

L'alfabeto greco nasce intorno all'VIII secolo a.C., è di tipo sillabico e deriva dal Fenicio¹⁵. Per Ong:

- L'esistenza stessa della filosofia e di tutte le scienze e le "arti" [...] dipende dalla scrittura: questo significa che esse sono prodotte non dalla mente umana senza aiuti, ma dalla mente che usa una tecnologia profondamente interiorizzata, incorporata nei processi mentali stessi. [...] La *logica* stessa emerge dalla tecnologia della scrittura. – (Ong, 1986)

La grande tradizione filosofica greca ha il suo acme tra il V e il III secolo a.C., il cuore di quello che Karl Jaspers definisce "periodo assiale". Quello in cui apparirebbe per la prima volta l'uomo "cosciente" (del sé) e la *storia* stessa. Jaspers generalizza la portata di tale periodo a più culture, compiendo un errore di fondo che si svela nell'impossibilità di definire il modo in cui si sarebbe resa possibile la simultaneità di tale presa di coscienza in culture differenti e lontane tra loro. Si tratta di un errore tipico del pensiero occidentale etnocentrico, che

¹⁴ e sillabico, purché munito di vocali. De Kerckhove nota infatti che tutti gli alfabeti "destrorsi" sono muniti di vocali, tranne l'etrusco, e ne deduce che:

- è la struttura intrinseca delle ortografie ad esercitare una pressione sulla scrittura. Sistemi grafici come quello greco [...] che in un primo tempo si ispirarono a sistemi consonantici da destra a sinistra, hanno mutato la direzione dell'ortografia, ma solo dopo che al modello originario furono aggiunte le vocali; Il compito più urgente della lettura può dipendere dalla combinazione dei segni in base al *contesto* (destra-sinistra) o in base all'allineamento in una *sequenza* (sinistra-destra), e da esso deriva la scelta di direzione. [...] La presenza delle vocali rese continua la sequenza dei segni alfabetici, laddove il sistema da cui erano stati presi in prestito era una serie discontinua di simboli fonetici, che prevedeva di essere letta contestualmente anziché sequenzialmente. [...] Il rilievo posto sull'elaborazione sequenziale della scrittura greca si riflette nel suo stile grafico, rigorosamente continuo, senza stacchi tra parole, frasi e perfino paragrafi, quel che i romani chiamavano *scriptio continua*. – (De Kerckhove, 1993)

È la struttura stessa del cervello (cfr. par. 1.3, nota 17), a determinare la "visione" del testo in base al tipo di lettura e, conseguentemente ad essa, a formare brainframes specifici.

¹⁵ Il più antico documento in fenicio è datato intorno al XVI sec. a.C. e proviene da Ugarit, dove era già in uso il cuneiforme sumerico. L'"Alfabeto 2", formato da ventidue lettere (tutte consonanti), è noto dal ritrovamento della Stele d'Hiram sempre ad Ugarit, di circa settecento anni posteriore. L'esiguo numero di lettere per combinare parole ne sancì la rapida diffusione e l'abbandono del cuneiforme.

riferisce e riduce tutto lo scibile al proprio esempio concreto; eppure Jaspers ci apre un mondo nuovo: nel periodo assiale¹⁶

- [...] l'indiscusso essere-dentro della vita si allenta, dalla calma delle polarità si passa all'inquietudine degli opposti e delle antinomie – (Jaspers, 1965).

Gli opposti e il loro contrasto: il perno centrale della nostra logica, lo scarto qualitativo tra l'occidente e le altre culture. *Probabilmente* un traguardo raggiunto grazie alla tecnologia di scrittura fonetica.

1.3/ Dicotomia Occidentale.

- L'esserci umano diviene oggetto di riflessione come *storia* – (ibid.),

il pensiero contempla e giudica sé stesso in seno alla distanza tra esperienze vissute oggettivate fuori dal corpo, nelle scritture, e il senso critico che scaturisce dalla loro interpretazione in un contesto diverso, in un *tempo* diverso. Tempo che si apre in orizzonti nuovi, non più circolare ma *lineare*, dal punto A al punto B senza poi dover ripassare per A, grazie alla possibilità di osservare il punto A nello spazio, sapendo che è *già* stato.

É qui che la certezza della morte e la sua insondabilità vengono caricate di misure nuove: io so di essere qui, ora, in un processo di eterno divenire in cui non sarò più. Non nei termini conosciuti, almeno. L'uomo occidentale stacca così la sua coscienza dal reale esperito, acquisisce l'“unità trascendentale di autocoscienza” di Jaspers. O, molto semplicemente, tutto ciò che intendiamo (noi) per “spirito”, ultimo baluardo da *opporre* all'insensatezza della morte, all'inadeguatezza della carne nei suoi confronti.

Ma questa opposizione è così netta anche nelle altre culture? E in quelle dotate di scrittura, ma di tipo diverso da quello alfabetico? Bart Kosko, in un

¹⁶ Chiamato così perché rappresenta un'“asse” che attraversa spazi e storie delle popolazioni del globo, un'ipotetica linea di demarcazione che separa l'uomo preistorico da quello “storico”.

affascinante testo divulgativo sulla *fuzzy logic*¹⁷, parte da questa considerazione: la logica del pensiero scientifico (e non solo) occidentale è di tipo dicotomico, e cioè ammette due sole eventualità, il vero o il falso. Le sfumature tra i due estremi della polarità vengono integrate o dall'una o dall'altra parte. Siamo portati a credere che questo valga per tutte le culture, non fosse altro per il riferimento archetipico alla presenza di *due* soli sessi che regolano la conservazione della specie, ma si tratta di un ragionamento semplicistico. Anche perché tutto ciò che riguarda la riproduzione e il bisogno/desiderio di riproduzione sfuma continuamente in campi che non possono sottendere il pensiero speculativo, essendo vincolati a pulsioni (*Triebe*)¹⁸ che la psicoanalisi ha aiutato a farci *intuire*, non certo comprendere appieno.

Kosko fa risalire il ragionamento in termini di “A O non-A” alla filosofia greca, e vede Aristotele (che nel medioevo sarà considerato IL filosofo) come

¹⁷ Il testo di Kosko cerca di divulgare in maniera semplice un'ipotesi scientifica che accetti anche l'indeterminatezza e la sfumatura, il “fuzzy”, appunto. La logica fuzzy viene applicata nelle ricerche per l'Intelligenza Artificiale, al fine di superare i limiti della logica Booleiana e del sistema binario (massima espressione pratica della logica dicotomica), che rappresentano la base dei calcolatori attuali. Uno studio analogo è affrontato da De Kerchove il quale, riconoscendo come dinamica fondamentale del pensiero umano il processo di creazione e associazione del significante, si è soffermato anche sulle tecnologie di scrittura e sul (presunto) meccanismo cerebrale. Per Kosko un sistema neurale di base

- [...] “vede” schemi nei dati e genera le regole a essi relative. Gli schemi sono insiemi fuzzy e le relazioni sono regole fuzzy – (Kosko, 1995);

la legge “A O non-A” si innesta e diventa assoluta, in tale schema,

- [...] per un fortuito evento culturale: la fioritura dell'antica Grecia – (ibid.).

De Kerchove descrive un sistema neurale più complesso, formato da un emisfero “fuzzy”, che ragiona per forme (Gestalt) e approssimazioni (qualitativamente), e un emisfero analitico, che ragiona per dettagli interi *opposti* all'insieme (quantitativamente). La tecnologia di scrittura “incornicia” il meccanismo tra i due emisferi e sviluppa il tipo di pensiero. Kosko, ingenuamente, afferma il contrario:

- A o non-A. Questa legge del pensiero sottende il linguaggio – (ibid.).

¹⁸ Per Freud il bisogno si manifesta nella psiche in forma di pulsione. La dinamica è ben sintetizzata dal Mecacci:

- La pulsione [...] arriva in virtù della sua forza (spinta) alla *meta*, cioè alla soppressione della tensione prodotta dall'eccitazione somatica (fonte), seguendo una dinamica [...] più articolata di quella dell'istinto, dirigendosi non necessariamente su un *oggetto* specifico, ma su oggetti che possono variare nel tempo. – (Mecacci, 1997)

La pulsione ha quindi una componente istintiva, quasi genetica, ma viene rielaborata di volta in volta dall'aspetto culturale dell'uomo: il suo soddisfacimento non sarà mai uniforme per tutti allo stesso modo. È bene ricordare che Freud riconosceva *due* (!) tipi di pulsioni: quelle di vita (dominate dalla famosa *libido*) e, ovviamente, quelle di morte (cfr. par. 3.1). La dinamica del bisogno tradotto in desiderio, posta così alla base dell'*umano*,

- resta incapace di dire alcunché di questo essere vertiginoso, ma senza desiderio, che è la metamorfosi – (Baudrillard, 1988).

massimo esponente di questo principio, che non ammette la possibilità di un “A E non-A” o, caso limite, “A = non-A”.

- Gli uomini [...] di scienza, partendo dall’assunto della bivalenza, fanno una petizione di principio; presuppongono il punto in discussione; si inerpicano sulla scala della bivalenza dimenticando che sono essi stessi a reggerla – (Kosko, 1995).

Questa bivalenza, che aiuta la semplificazione e il pensiero analitico, agisce a tutti i livelli e rende concreta l’opposizione tra ciò che è e ciò che non-è. Ma di fronte al terrore della possibilità di non-essere, che si situa nel non conoscibile, lo spirito si rafforza fino a diventare entità a sé stante, il doppio trascendente della coscienza al mondo. E, come descritto sopra, questa prospettiva è legata al tipo di scrittura utilizzato. La dicotomia rappresenta comunque un limite: possiamo avvicinarci a interpretare, ad esempio, il concetto di Nirvana, ma non potremo *mai* illuderci (o avere la presunzione) di capirlo o, addirittura, *viverlo*. Poiché esso rappresenta uno stato intermedio che non è né vita né morte; uno stato di coscienza radicalmente escluso dalla nostra possibilità di comprensione. Una *sfumatura* tra due mondi, raggiungibile solo “nascondo” in luoghi dove la scrittura traspone direttamente *pensieri*, non significanti preesistenti. Essere consapevoli del nostro limite ci pone davanti un dilemma: è lecito provare a comprendere (e magari giudicare) culture delle quali la stessa logica ci è aliena? Farlo potrebbe essere un peccato di presunzione, non farlo un impoverimento. È bene invece tentare di indagarsi alla luce del meccanismo della propria logica, e partire da questa per ogni eventuale analisi di concetti intimamente legati alla propria idea di trascendente.

1.4/ Scrittura e Spirito: il Cristianesimo (un esempio).

L’Antico Testamento (in ebraico Tanach) ha avuto larga diffusione, dopo la diaspora, grazie alla traduzione (e rielaborazione) in greco ad opera dei “Settanta”, studiosi ebrei ai quali fu affidato il compito dal sovrano d’Egitto tra

il III e il I secolo a.C., in piena età ellenistica¹⁹. È in tale forma che fu veicolata la logica occidentale e insieme il germe che rivoluzionerà la prima grande religione monoteista. L'Ebraismo, infatti, nel bagno di pensiero dicotomico fu pronto al grande balzo: la divinità si *stacca* dalla sua trascendenza per farsi carne, uomo tra gli uomini la cui vita è divisa in *due* mondi, il mortale e il divino, e alla cui morte seguirà l'apertura del regno dei cieli. Il reame del Signore è adesso in grado di accogliere le *nuove* anime (spirito autocosciente che, indipendente dal corpo, diventa autonomo) in una forma di vita eterna vicina alla divinità stessa. Una prossimità che potrà realizzarsi solo *fuori* dal regno mortale. Nella legittimazione di un aldilà eterno situato in cielo (preso in prestito dallo zoroastrismo) dove *durare* per sempre, si salvaguarda la coscienza di sé oltre l'ignoto della morte, oltre l'idea di limbo indistinto dove si raccoglie la presenza. Oltre la fine stessa del mondo materiale.

Cosa degna di nota: le prime trascrizioni del Nuovo Testamento furono elaborate direttamente in greco, non in aramaico (sinistrorso o bustrofedico).

Una prova schiacciante della differenza tra la logica cristiana e quella giudaica è costituita dal concetto di presenza (Sekinah), che non esiste nel cristianesimo; essa

- esprime l'idea di una presenza di Dio, immateriale eppure, allo stesso tempo, quasi tangibile [...] Nelle versioni aramaiche la Sekinah è interposta [...] nelle frasi che mettono a diretto contatto l'uomo con Dio, come un velo che si frapponga e lasci intravedere solo un contorno indistinto – (Busi, 1999).

Si tratta di una sorta di *mana* “divinizzato”, quindi, che non ha corrispondenze nella religione cristiana, poiché risulta inammissibile, non conforme all'idea di un Dio più umano forgiato nel fuoco della logica occidentale; un Dio che non “sfuma” ma che si manifesta direttamente dal suo mondo ultraterreno in forme *quantificabili*: il pane e il vino che ne racchiudono corpo e sangue. La Sekinah

¹⁹ (cfr. Simian-Yofre, 1994)

- s'impose soprattutto nelle traduzioni aramaiche dei primi due secoli dell'era volgare – (ibid.).

Di nuovo, ad una profonda differenza di concetti corrisponde una differenza di scrittura²⁰.

1.5/ Presenza e morte.

Abbiamo visto in che modo l'uomo appaia così come lo intendiamo grazie alla formazione del significante, che nella sua incarnazione originaria è caratterizzato da suoni articolati. In seguito il significante viene elaborato, in alcune culture, esternamente al corpo in forme diverse tra loro (significante di significante²¹ nella scrittura fonetica, significante “secondario” negli ideogrammi) con cui il cervello è “incorniciato” in altrettanti tipi di logica, dicotomica nel caso occidentale. L'esempio del paragrafo precedente (uno fra i tanti possibili) ci ha mostrato come la radicale differenza di pensiero si manifesti anche nelle ipotesi di trascendente, sottolineandone l'aspetto culturale.

Da queste considerazioni preliminari si può partire con la domanda: cos'è la morte per l'uomo occidentale? Per ora sappiamo che si situa nel secondo termine della polarità vita/non-vita. Ma allora cosa si intende per “vita” in occidente? Essa non è semplicemente la propria *presenza* al mondo, ma l'*essere* al mondo:

- Prima della dialettica socratica e nel vivo del discorso orale, il verbo Essere aveva un significato locativo e non copulativo (indicava cioè “presenza”) – (Ronchi in Gelb, 1993)

²⁰ La Cabala è una mistica intimamente legata ai termini e alla loro valenza significativa intrinseca: questo perché la lettura della Torah, costante e approfondita, essendo di tipo *contestuale* (cfr. par. 1.2, nota 14) risalta i concetti nel loro valore assoluto di significanti. Si forma così una vera e propria mistica dei nomi e dei segni con i quali arrivare a conoscere il nome nascosto di Dio stesso. Le *Sefiroth*, rappresentate dalle braccia del candelabro ebraico, sono i *nomi* degli attributi sacri della divinità in base ai quali essa creò l'universo stesso. Tutto ciò è assente nel cristianesimo.

²¹ che *deborda* da mero riflesso dell'oralità per assumere piena autonomia linguistica (cfr. Derrida, 1998).

Questa brevissima rincorsa genealogica ci porta alla sfumatura prospettica che distingue “presenza” da “essenza”; e si tratta di una differenza non da poco, visto che influisce sul modo di intendere se stessi al mondo e il mondo stesso. Gli etnologi, confrontandosi con popolazioni “primitive”, si sono da sempre trovati ad affrontare eventi “inspiegabili” che vengono in genere relegati all’ambito del paranormale e della fandonia. Lévy-Bruhl, mettendo per una volta da parte la presunzione occidentale di distinguere il possibile dall’impossibile, ha passato in rassegna una serie di “credenze” di varie popolazioni del globo per delineare il meccanismo dell’“anima primitiva”²², arrivando a dire che:

- [...] il primitivo ha un “sentimento vivo interno” della sua esistenza personale: le sensazioni, i piaceri, i dolori che sperimenta, così come gli atti di cui si ritiene volontario, egli li riferisce a se stesso. Dal che non si deduce, però, che egli apprenda se stesso come “soggetto” né, soprattutto, che abbia coscienza di questo apprendersi in quello che ha di opposto alla rappresentazione degli “oggetti” che non sono lui stesso.
– (Lévy-Bruhl, 1990).

Apprendere se stessi come soggetti, quell’“Io Sono” che manifesta il presupposto del pensiero individuale, che noi diamo per scontato, è un’invenzione della scrittura greca: nelle culture orali non c’è, se non in una forma che potremo descrivere con “*ci*²³ sono”. In qualità di *presenza* al mondo. E il nostro (allora giovane) De Martino, in un’Italia lontanissima dalla tolleranza e le velleità interpretative dell’*altro*, ricorreva a tale concetto di presenza per spiegare fenomeni *intollerabili* quali la magia. Egli sosteneva che, di fronte ad eventi traumatici, nel “mondo magico”²⁴ la presenza *labile* (perché non ancora stabilizzata dall’“essenza”) va in crisi, non avendo soggettività a cui appellarsi.

²² Ci troviamo in pieno evolucionismo (il testo è del 1922), quindi possiamo perdonare uno studioso che utilizza strumenti e concetti messi a disposizione dal proprio tempo, soprattutto quando lo fa in buona fede.

²³ Utilizzo qui “*ci*” senza alcun riferimento al modo in cui lo intende Heidegger (cfr. 1976), ma solo per una maggior “scorrevolezza” del testo. In questo contesto l’uso del *ci*, come forzatura stilistica, è scorretto in termini heideggeriani; meglio sarebbe “*si* sono”, in considerazione della proprietà *collettiva* del concetto di *esser-si* con cui il filosofo tedesco identifica quel modo *inautentico* dell’*esserci* più vicino a ciò che intendo definire con “presenza” (cfr. par. 2.2).

²⁴ (cfr. De Martino, 1986)

Le tecniche magiche riattualizzano la presenza, aiutando a reinserirla all'interno dell'orizzonte culturale della comunità. E in questo senso la magia *funziona* nelle culture in cui essa è socialmente condivisa. De Martino utilizzava l'aggettivo "magico" non solo per allontanarsi dallo squalificante "primitivo", ma anche perché poneva nella magia l'aspetto culturale primario che separa il mondo occidentale, totalmente privo di "magico" a parte sporadici casi individuali, da quello in cui è il quotidiano stesso ad essere magico. Un quotidiano in cui le cose visibili e invisibili coesistono, dove le "anime" intervengono nei fenomeni in un continuum indistinto dalla loro (eventuale) estensione materiale. Per capirlo dobbiamo abbandonare per un attimo la nostra logica ed accettare, in primo luogo, il concetto di presenza non come attributo individuale, ma *collettivo*:

- Un indigeno [Maori, in questo caso] si identifica così completamente con la sua tribù che, parlandone, non manca mai di adoperare la prima persona – (Best in Lévy-Bruhl, 1990).

Inoltre, nel mondo della presenza c'è una "delirante insensibilità alla contraddizione"²⁵; in esso vengono a cadere i criteri di esaustività e mutua esclusività delle classificazioni occidentali (che sono il logico riflesso della dicotomia appartenente/non-appartenente *a*)²⁶. Accade così che gli oggetti del discorso, e le stesse identità di questi, sfumino continuamente da una categoria (o meglio, da ciò che *noi* consideriamo categorie distinte, per es.: animali-piante-minerali) all'altra:

²⁵ (De Martino nella prefazione a Lévy-Bruhl, 1990).

²⁶ Ciò può derivare dalla mutabilità delle associazioni significati/significanti, non stabilizzati e codificati su supporti esterni al corpo:

- Ho domandato molte volte agli indigeni [Orokaiva] che cosa essi volessero dire chiamando "antenato" la pianta-emblema. Qualche volta non sanno che cosa rispondere, ma più spesso non esitano e la risposta è sempre la stessa: "Il nostro vero antenato, dicono, era un essere umano e non un albero. *Era un essere umano col nome di albero.*" – (Williams in Lévy-Bruhl, 1990).

Nella misura in cui questa "confusione" possa trovarsi anche in occidente, essa risulta sempre o da condizioni di bassa scolarizzazione, e cioè di scarsa interiorizzazione di cultura scritta (cfr. De Martino, 1994), o dalle speculazioni della letteratura "fantastica" (fantastica per noi, s'intende: spesso la stessa realtà *oggettiva* interna ad altre culture può rivelarsi assurda per la nostra, e viceversa).

1- Degli opposti: un metodo per la ricerca

- Un Mukongo mi disse un giorno: “Vi sono quattro specie di uomini: i bianchi, i neri, i *ba-nganda* (coccodrilli) e i Portoghesi” [...] I coccodrilli qui sono collocati fra gli uomini [perché] l’indigeno per designarli può scegliere fra le parole “uomo” e “coccodrillo”, visto che gli stregoni possono assumere l’uno e l’altro aspetto. Col chiamarli “coccodrilli” egli non li sottrae al numero degli esseri umani, di cui continuano ad essere una classe: [...] la forma sotto cui appare lo stregone-coccodrillo o il coccodrillo-stregone è indifferente. Uomo o animale è *ad libitum*: forse sarebbe più esatto dire che è uomo e animale nello stesso tempo – (Van Win e Lévy-Bruhl, *ibid.*).

Questa presenza dai confini instabili e sfumati, *fuzzy* ante-litteram, è la percezione di sé in un mondo vivo in ogni sua manifestazione, regolato spesso da un’entità collettiva, come ad esempio il *mana*: esso è intraducibile per noi, eppure esiste qualcosa di simile in tutte le culture “magiche”. Si tratta di una realtà mistica onnipervasiva e intangibile (e soprattutto *impersonale*) che interseca l’intero orizzonte dell’esperienza: è il collante che lega la presenza al mondo e rende significativi gli eventi. In tal senso è giusta l’affermazione di Lévi-Strauss “Il pensiero selvaggio è totalizzante”, e ancor di più la rielaborazione che ne fa Ong: “Il pensiero *orale* è totalizzante”. Questi concetti vanno oltre la possibilità occidentale d’indagine perché radicalmente sostituiti con modelli *finiti* (dai limiti de-finiti) e *verificabili* grazie alla scrittura. Possiamo però arrivare a comprendere una cosa: la presenza non ha opposizione dicotomica, non c’è non-presenza; essa è *continua*, non termina. L’*essere* sì, e il vuoto lasciato dalla percezione della sua fine sarà argomento del secondo capitolo.

Ma se la presenza *continua* indefinitamente, non avendo “spirito individuale” al quale opporsi, è giusto parlare di morte nelle culture orali? Si può facilmente affermare che essa non esiste nel mondo orale, almeno non nella maniera in cui esiste per noi: la morte è un *passaggio* che fa parte della presenza stessa²⁷.

²⁷ - In generale, il primitivo crede nella sopravvivenza dell’individuo. Secondo tale credenza l’uomo, alla sua morte, cessa di far parte del novero dei viventi, ma non di esistere. È semplicemente passato da questo mondo in un altro ove vive in condizioni nuove e diverse – (*ibid.*)

1.6/ Culti funerari.

Cosa accade, nelle culture orali, durante e dopo il “passaggio” della presenza?

Lévy-Bruhl nota che:

- Anche fra i primitivi ciascun individuo riferisce a sé i suoi stati di coscienza, le sue membra e i suoi organi. [...] Peli, secrezioni ecc... dell'individuo sono l'individuo stesso, così come lo sono i suoi piedi, le sue mani, il suo cuore e la sua testa. Gli *appartengono* nel senso più pieno della parola – (ibid.)

L'etnologo chiama questi elementi costitutivi “appartenenze”. Ma c'è di più: anche alcuni *oggetti* appartenuti all'individuo fanno parte dell'individuo stesso, sono “estensioni della personalità” in una certa misura consustanziali alla presenza. E nel passaggio²⁸ della presenza da uno stato (vita) all'altro (quello invisibile) restano proprio le appartenenze, che ne sono la parte visibile. La coscienza del morto non è turbata, essa rimane al mondo come in precedenza: è il focus dell'attenzione dei vivi che si concentra sulle sue spoglie visibili, mentre il defunto stesso continua a far parte della realtà in forme non visibili ma esperibili. In quanto ancora presente al mondo, però, il morto continua ad avere un legame con le sue appartenenze, ed è compito dei vivi averne cura, anche per aggirarsi l'interesse del defunto e il vantaggio che può derivarne. Nelle culture orali, quindi, i “culti” funerari si concentrano in gran parte sulle modalità di trattamento delle appartenenze dei defunti in seno alla *continuità della presenza* di questi in quella dei “vivi”. Si applicano, ad esempio, varie procedure per accelerare il processo di decomposizione in modo tale da poter prelevare in tempi brevi le ossa²⁹, in genere le appartenenze più durevoli. Quella che potremmo ritenere una “teriolatria” non lo è in realtà: le ossa (insieme ad altri

Ma “l'altro mondo” è situato nella stessa *contingenza* del mondo reale.

²⁸ L'“anima” nelle culture orali può travalicare le appartenenze anche in vita, facendo parte di quell'esperienza totalizzante in cui il visibile sfuma nell'invisibile. La dinamica della *possessione*, ad esempio, è un'eventualità ordinaria e non straordinaria in quanto inscritta in un orizzonte culturale in cui è assente una netta linea di demarcazione tra mondi, quella qualità fondamento delle *nostre* esperienze.

²⁹ Soprattutto il cranio.

tipi di appartenenze, come i capelli) sono *medium* con cui è possibile relazionarsi direttamente al mondo invisibile degli antenati; è con queste appartenenze che si opera il varco tra gli stati della presenza. Non si tratta di “trofei”, quindi, ma di strumenti veri e propri. Lévy-Brhul nota, inoltre, che le immagini riflesse, le ombre stesse degli individui sono appartenenze. Questo implica un legame tra immagine e individuo raffigurato che persiste anche dopo la fine della vita. In altre parole, nelle culture orali non esiste sentimento “estetico” riferibile alla morte: ogni sua rappresentazione è *direttamente* vincolata alla presenza dei defunti, ha un suo preciso valore mistico al di là del mero aspetto esteriore. Potremmo dire approssimativamente che l’iconografia mortuaria ha valore di significante non mediato, ma *immediato*³⁰: in esso *vive* il significato, e cioè la continuità di presenza delle “anime” invisibili. Ciò che possiamo ascrivere a “culto”, come l’usanza di portare da mangiare o accendere fuochi al cadavere, rientra nella stessa istanza del quotidiano, non fa parte di due azioni separate. Il senso di tali azioni, che noi crediamo “metaforico”, non lo è: nelle culture orali ci troviamo fuori dal campo della metafora, perché la metafora è una *nostra* invenzione, una deriva del pensiero scritto.

In Occidente la rappresentazione mortuaria ha un valore aggiunto, è caricata di speculazioni che rendono l’icona “significante di significante”. Questa mediazione aumenta la distanza dal significato rappresentato donandogli piena autonomia. In questo senso si può parlare di sentimento estetico che fa della morte una creazione arbitraria, a volte anche oggetto di desiderio.

Anticipo l’analisi di quest’affermazione con un esempio che sembra venirci in aiuto nel sintetizzare due modi diversi di “vedere” la morte proprio nell’attimo

³⁰ - Certamente l’istituzione di segni su cui si basa l’uso primitivo di segni, non ha luogo da un punto di vista teoretico o nel corso di una speculazione teoretica. Questo uso di segni rientra completamente in un essere-nel-mondo “immediato”. Non è però difficile rendersi conto che l’interpretazione del feticismo e della magia sulla scorta dell’idea di segno in generale non basta per comprenderne il modo di “essere utilizzabile” dell’ente che si incontra nel mondo primitivo. – (Heidegger, 1976)

in cui l'uno cerca di interpretare l'altro, affidandogli compiti di speculazione estetica che probabilmente l'altro non avrebbe mai potuto offrirgli:

- La straordinaria scoperta del cranio femminile del Mas-d'Azil è stata resa nota con una documentazione ineccepibile: la fotografia del cranio in cima a un monticello di detriti, deposto sul fianco accanto a un corno di bisonte che si distingue dagli altri resti solo per il volume. La didascalia afferma che "... la faccia non visibile guardava verso il corno di bisonte". Nel testo si parla di un cranio di "fanciulla", ipotesi difficilmente sostenibile, ma che aureola il reperto di una *misteriosa* freschezza. C'è anche una foto allucinante che mostra il cranio con occhi posticci, come doveva essere stato in realtà. Secondo la didascalia, esso "è stato ricollocato sulla mandibola (di bovide) e il palco di renna su cui era posto". Si tratta di annotazioni che si attengono strettamente a quanto osservato, e il loro autore, uno dei più qualificati studiosi di preistoria, non era certamente consapevole di scatenare fantasie. È peraltro inevitabile che un cranio di fanciulla, deposto su una mascella e un palco di renna, nonché volto verso un corno di bisonte, si presti a estrose interpretazioni, mentre in realtà si tratta di un cumulo di detriti alimentari su cui giaceva una reliquia umana probabilmente abbandonata, e comunque fuori posto. – (Leroi-Gourham, 1993).

1.7/ Dall'acquisizione della metafora alla morte in Occidente.

A questo punto è doveroso tirare alcune somme: la cultura orale costruisce l'esperienza su un modello di pensiero che possiamo definire "fuzzy", mentre quella occidentale, grazie alla scrittura alfabetica, pone l'esperienza in un modello dicotomico. La percezione della morte è strettamente legata a queste differenti visioni dell'esistenza. Ma c'è di più: nelle culture che hanno interiorizzato scritture non alfabetiche abbiamo altrettante visioni del mondo, della soggettività e della morte che meriterebbero una trattazione specifica caso per caso. Esiste, comunque, un elemento che accomuna le diverse culture scritte: la metafora. Codificare un linguaggio tramite la scrittura permette un gioco di significazione che altera la funzione d'"etichetta" ai significanti, travalicandone il significato specifico. Il significante si apre ad ulteriori possibilità, può essere

usato in luogo di un altro all'interno della struttura del codice regalando in tal modo un senso nuovo alla descrizione dell'oggetto, comprensibile solo reinterpretando il codice *figurativamente*. Questo processo stabilizza la funzione metaforica all'interno del pensiero; funzione che, quindi, assume valore solo nelle culture con scrittura, nelle quali il "passaggio" della presenza viene riesaminato con capacità figurative.

Tra gli antichi Egizi, ad esempio, la metafora si rispecchia nel complesso culto funerario: si garantisce nella ripetizione formale dell'ambiente vitale, specchio della condizione dei defunti da vivi sontuosamente arricchita di dettagli simbolici, la continuità della presenza in un aldilà che prende *dimensione*; lo stesso "passaggio" è gestito da una divinità legislatrice e "regolamentatrice" della morte: Anubi, che presiede al tribunale degli inferi. Anche le leggi terrene, quindi, sono preservate nell'ultraterreno per non turbare l'idea di ordine e stabilità³¹. Tutto il mondo della morte prende visibilità, viene esposto alla luce con opere immense dalla portata molto più vasta rispetto a quelle edificate per i viventi, e lo "status" di morto si certifica anche nel nome:

- [...] Il morto si congiunge con Osiri [divinità reggente degli inferi, dopo la sconfitta "legale" di Seth (la morte come *ingiustizia*, come caos de-regolamentato)] poiché assume il nome del dio come un titolo ("Osiri N... Osiri X...") [...] Il morto non "entra" in Osiri, e Osiri non lo "accoglie in sé". Osiri è il nome del ruolo che interpreta quando muore e quando è trasformato mediante lo svolgimento dei riti in uno spirito trasfigurato. Il divenire Osiri ha il carattere dell'imitazione, dell'*imitatio osiridis*, non di una *unio*. – (Assmann, 2002)³²

³¹ La morte può essere "ordinata" nella metafora e quindi, in parte, controllabile.

³² Cito Assmann non condividendone appieno il pensiero: l'egittologo parte dalla tesi (generalizzante) che

- ogni cultura ha il suo centro nel problema della mortalità e rappresenta (quanto meno nel suo nucleo più riposto) il tentativo di conferire all'uomo un sostegno nello squilibrio che avverte fra mortalità e immortalità. – (Assmann, 2002)

Questa tesi è in netto contrasto con quanto detto sopra, e risulta anche ingiustificata nel suo uniformare le modalità di percezione della "vita" a tutte le popolazioni. Più interessante il saggio di Macho (ibid.), dove si delineano prolegomeni per una "tanatologia comparata". Operando un'audace semplificazione, Macho inverte i termini di ciò che tento di affermare: non sono le modalità di rappresentazione a "generare" l'idea di morte ma l'inverso, e cioè la percezione della morte come scintilla scatenante per operare rappresentazioni simboliche:

- La storia delle rappresentazioni -dei "supplenti" materiali- comincia dunque presumibilmente di pari passo con la storia dei culti mortuari – (ibid.)

La metafora opera una forma di autonomizzazione del mondo della morte, traduce l'invisibile in visibile, anzi, nel più visibile possibile, e la cultura egiziana sembra essere totalmente incentrata su questa visibilità; ma non possiamo riferirci ad un'*estetica* della morte in quanto non è compiuto quel dramma della finitezza dell'essere che caratterizza la cultura occidentale. Dramma che costituirà il nucleo della presente ricerca, condotta all'interno di quei confini apparentemente definiti(vi) dell'opposizione vita/non-vita. Dicotomia parificabile al celeberrimo essere/non-essere Shakespeariano, quel lungo filo che unisce Parmenide a noi.

In Occidente la morte è il non-essere, inizia laddove l'“esserci dell'ente” finisce.

Questo rapporto è certamente interessante, ma andrebbe definito compiutamente. L'Autore riconosce

- la differenza categoriale fra rappresentazione *mimetica* (nel caso dell'effigies) e sostituzione *simbolica* (nel caso del letto funebre) – (ibid.)

che, a suo dire,

- [...] è superata dalla *comunanza* del radicamento nel culto mortuario. – (ibid.)

In questa tesi rileva anche l'importanza della scrittura in relazione con la rappresentazione della morte:

- Lo storico cambio di paradigma dalla rappresentazione mimetica a quella simbolica si potrebbe illustrare anche sulla base di un esempio più antico. La svalutazione delle immagini e delle statue nel culto mortuario Greco o Ebraico cominciò con l'affermarsi dell'alfabeto scritto; da allora furono le iscrizioni sugli ossari o sulle pietre tombali ad assumere la funzione di rappresentazione del defunto. La materialità di ossa e immagini fu in un certo senso traslata nella materialità delle lettere. – (ibid.)

In sintesi, lo storico della cultura analizza lo stesso vincolo “tecnologia di comunicazione/percezione e rappresentazione della morte”, per stilare conclusioni diverse da quelle esposte.

La questione della morte come tema culturale *centrale* e indipendente dai mutamenti storici delle culture, quindi come istanza oggettiva per noi come per i trobriandesi, è appoggiata anche dall'ampio studio del Di Nola:

- [...] Abbiamo potuto constatare che, respinte le periodizzazioni epocali, la morte costantemente ripresenta in tutte le occasioni culturali le medesime forme di reazione, e solo raramente si sono verificati evidenti mutamenti che possono essere assegnati a vere e proprie variazioni in rapporto a nuove concezioni dominanti. – (Di Nola, 2001).

Ancora, Thomas in un classico studio sull'argomento prende le stesse posizioni generalizzanti, partendo dall'assunto relativo alla costanza della morte come evento, come innegabile realtà socio-culturale:

- La morte continua ad essere, per eccellenza, l'*avvenimento* più universale e irrefutabile: la sola cosa di cui siamo veramente sicuri, anche se ne ignoriamo il giorno e l'ora, il perché e il come, è che si deve morire. – (Thomas, 1976).

Queste posizioni sono legittime se si assume come universale il *nostro* tipo di logica. Dal momento che sono più consoni ad accettare la relativizzazione radicale del pensiero di un Lévy-Bruhl, sono posizioni che reputo in parte inaccettabili per un etnocentrismo di fondo quasi a-storico, nel senso che si rifà ad uno sviluppo culturale basato su costanti universali, costanti in realtà interne al solo pensiero occidentale. La morte non è *sentita* come *definitiva* in tutti i tempi e tutti i luoghi: ci sono modalità d'esistenza impossibili da capire per noi, ma traducibili (almeno in parte) riferendosi ai cambiamenti sostanziali che le tecnologie di comunicazione apportano alla logica stessa.

2- Il fascino di Thanatos

2.1/ Un aiuto dall'ontologia.

Per affrontare la questione del “non-essere” come *luogo* della morte in Occidente, occorre prima chiarire la costituzione dell’“essere”, concetto distinto da quello di “presenza” introdotto nel capitolo precedente. Entriamo a pieno titolo nel campo al quale la nostra filosofia, a partire dal XVII secolo, ha dato nome di “ontologia”, ovvero la branca che studia “le strutture fondamentali e necessarie dell’Essere in generale onde dimostrarne l’esistenza di determinazioni costitutive, immodificabili dal soggetto conoscente”. L’ontologia nacque per specifica necessità di arginare il discorso intorno all’ente sviluppatosi dalla scuola di Elea (situata a Velia, nel Cilento, da cui deriva anche una tradizione medica¹); discorso proseguito e raffinato lungo tutta la storia della speculazione filosofica dopo la sistematizzazione aristotelica, in cui la “scienza del puro ente”² mostra le caratteristiche di quella “filosofia prima” che gli scolastici chiameranno “metafisica”. Dopo Aristotele la riflessione sull’Essere si arricchisce di sfumature terminologiche che però non riescono a far superare la non-verificabilità di un ragionamento che parte dal *ragionamento* stesso per raggiungerne le “cause prime”. In questo senso l’ontologia sembra la manifestazione teorica della dinamica dell’*autocritica*, del confronto di Sé con

¹ Il legame tra gli Eleati e la medicina è testimoniato da questi ritrovamenti:

- La scoperta di una statua di Asklepios, di frammenti di altare e di un pozzo, proprio il costitutivo dei santuari del dio della medicina, giustificavano la presenza dell’attiguo sotterraneo per il culto infero del dio e confermavano l’induzione, che divenne certezza con il rinvenimento di una stele dedicata a Parmenide. Per la prima volta dalle rovine di Velia affiorava un ricordo del grande Eleate, che i frammenti ci rivelano fisico, ma anche fisiologo, e perciò medico. [...] Nel ricordo epigrafico, dunque, è evidente il nesso fra la Scuola di medicina e quella filosofica degli Eleati – (Ebner, 1967).

² - Aristotele fa propria la tesi platonica della corrispondenza tra ragione e realtà; e su questa tesi si fonda la definizione che egli dà della filosofia come “scienza dell’essere in quanto essere”, cioè come ontologia. La definizione significa che la filosofia non studia un aspetto particolare dell’essere (come le singole scienze specialistiche), ma la sua natura generale e fondamentale, cioè quell’insieme di significati che si sottintendono di una cosa qualsiasi quando si dice che “è” – (Geymonat, 1989).

Sé. Come accennato in precedenza (cfr. par. 1.1) senza l'autocritica la "questione" antropologica non sarebbe possibile, al pari di quella ontologica, il che evidenzia la prossimità, se non il legame, tra le due discipline. Prossimità palese per il problema che ne accomuna le tesi: l'indimostrabilità empirica. Ciò sembra indicare la giusta via da percorrere, che sta nel cercare la costituzione dell'Esserci in quell'autocritica che ha permesso di *parlare intorno a* l'Essere, consentendo a Parmenide, nella seconda metà del V sec. a.C., di *scrivere*:

- occorre che quanto c'è da dire e da pensare, sia: c'è infatti per essere, non c'è invece il niente; è questo che per mia ammonizione devi avvertire; è in effetti questa la prima via di ricerca ch'io ti [precludo], e poi proprio quella ancora, in cui i mortali che non sanno nulla errando vanno, nella lor duplice testa; la mancanza di risorse infatti nei petti loro dirige la mente errante; ed essi si lascian trasportare ciechi ad un tempo e sordi, storditi affatto, genti senza giudizio, pei quali, l'essere e il non essere, ritener la stessa cosa è in uso, ed anche non la stessa, ed è il loro un sentier che in ogni cosa indietro ritorna su se stesso – (Parmenide, "Sulla Natura" in Lami, 1991).

Parmenide, il primo a riflettere esplicitamente sull'Essere come concetto, lo fa opponendolo al non-Essere e tracciando allo stesso tempo una netta linea di demarcazione tra chi è in grado di intuirne la *differenza*, chi ne ha preso coscienza, e chi no: i "mortali che non sanno nulla", le "genti senza giudizio". Gli Altri, coloro che non hanno avuto la possibilità tecnica di *staccare* la "presenza" da un'eventuale "non-presenza".

L'ipotesi di partenza è che la tecnologia di scrittura greca abbia garantito questa possibilità tecnica. Il modo in cui ciò sia avvenuto tenterò di renderlo plausibile attraverso le parole dell'ultimo filosofo ad aver cercato (con un approccio fenomenologico³) la genesi e le modalità dell'"Essere al mondo": Martin Heidegger.

³ A detta dello stesso Heidegger, che nel tentativo di superare l'ontologia si costruì la vana pretesa di poter esaminare l'Essere come fenomeno manifesto, anzi *automanifesto*. Nel farlo gli si pose davanti lo stesso limite dell'ontologia: l'inadeguatezza delle *parole* adatte a dimostrarlo.

2.2/ L'Esserci come *critica* alla propria presenza al mondo.

- Poiché l'esserCi si è *perso* nel Si, prima di tutto deve *ritrovarsi* – (Heidegger, 1976)

Heidegger vede il *disvelamento* della coscienza, in quanto presa d'atto dell'esserci, come fenomeno individuale da estrapolare da quella forma di stare al mondo intesa come “sentirsi-parte-di” un mondo esterno (collettivo), ciò che chiama “*esser-si*”, in cui si disperde l'esserci *originario* quando questi vi è “gettato”. L'Esserci, perso in questo “*Si*”, deve ritrovarsi ascoltando (quella che poi si rivelerà essere) la “voce” della coscienza, cioè il *silenzio* lontano dal cicaliccio *intramondano* del *Si*. La situazione emotiva privilegiata per “ascoltarlo” è l'angoscia, stato di disagio di fronte al non-definibile, se non come *manca* assoluta del “rumore” delle cose del mondo, compresa la propria presenza. Frutto di quest'esperienza è il “senso di colpa”, conseguente all'impossibilità di dare un senso a tale mancanza, l'effettivo *difetto* dell'esserci.

- Tuttavia, in ogni visione manchevole è presente un rinvio all'“idea” originaria del fenomeno. Dove prenderemo dunque il criterio per determinare il senso esistenziale originario del “colpevole”? Dal fatto che questo “colpevole” funge da predicato dell'“io sono”. – (ibid.)

Posto in questi termini tale discorso non riesce ad uscire dal campo della metafisica, ed in effetti le riflessioni heideggeriane difettano di quelle basi “pratiche” alle quali il discorso “scientifico” ci ha abituati. E allora perché, ancora una volta, recuperare Heidegger, il cui pensiero è stato sviscerato più volte da autori prestigiosi, affascinati da quel tentativo (incompiuto) di chiarificazione ontologica? Perché ritornare a battere su un percorso apparentemente obsoleto? Non si tratta solo del dovuto tributo alle intuizioni illuminanti del filosofo tedesco, ma dell'utilità strumentale di alcuni concetti che, frutto di un saccheggio operato in buona fede, possono essere riutilizzati al fine di stabilire connessioni con quanto detto nel primo capitolo. Sono concetti

che, comunque, occorre stravolgere e relativizzare anche e soprattutto nell'ambito del linguaggio.

L'EsserSi⁴ (cfr. par. 1.5, nota 23) per la sua proprietà *collettiva* è simile alla "presenza" precedentemente descritta, e non nasconde l'EsserCi, in quanto quest'ultimo non possiede alcun primato sul primo: sono due modi dell'essere da ritenere distinti. L'esserci non necessita del suo *ritrovamento*, come afferma Heidegger, ma della sua *scoperta* al modo in cui la intende Snell (cfr. par. 2.3). Questa scoperta non è un atto puramente individuale, non è spiegabile con il "semplice" ascolto del *silenzio* celato dietro ai fenomeni⁵. La scoperta è di ordine *culturale*, essendo coadiuvata dall'interiorizzazione di una *novità*, una tecnologia di scrittura rivoluzionaria e di facile apprendimento, che ripete con pochi simboli tutta la gamma fonemica del linguaggio orale.

In scritture non alfabetiche la situazione descritta appartiene al mondo della scrittura; nella scrittura greca il mondo descritto appartiene al discorso del vissuto sociale del quotidiano, in quanto traduzione "fisica" del mondo del suono. La parola parlata, *decontestualizzata* nei grafemi, mostra la sua *inidoneità* nel definire situazioni comprensibili solo nel vivo del discorso orale, nell'interazione contingente tra interlocutori e ambiente in cui si svolge l'azione.

⁴ Il Si si oppone al Ci, che ha valore di apertura all' [auto]comprensione *individuale*.

⁵ Quest'ascolto, letto in altri termini, equivale al "notare" la qualità puramente formale del *suono* delle parole che copre il *sensu* dei fenomeni. E ci si può interrogare sul senso solo quando il significante che lo denota si mostri "innaturale":

- L'uomo vive in un mondo di significante. Per lui, il problema del senso non si pone; il senso è dato, s'impone come un'evidenza, come un "sentimento di comprendere" assolutamente naturale. In un universo "bianco", ove il linguaggio non sarebbe che pura denotazione delle cose e dei gesti, sarebbe impossibile interrogarsi sul senso: ogni interrogazione è *metalinguistica*. – (Greimas, 1996)

Greimas descrive una problematica ben nota a Wittgenstein, che edifica le sue teorie di logica proprio sull'interrogazione metalinguistica. La proposizione 4.002 del *Tractatus* affronta l'impossibilità di "notare" l'attribuzione di senso messa in atto dal linguaggio mentre se ne fa uso:

- L'uomo possiede la capacità di costruire linguaggi, con i quali ogni senso può esprimersi, senza *sospettare* come e che cosa ogni parola significhi. – Così come si parla senza sapere come i singoli suoni siano prodotti. [...] É umanamente impossibile desumerne immediatamente la logica del linguaggio. Il linguaggio traveste il pensiero. Lo traveste in modo tale che dalla forma esteriore dell'abito non si può inferire la forma del pensiero rivestito; perché la forma esteriore dell'abito è formata a ben altri fini che al fine di far riconoscere la forma del corpo. – (Wittgenstein, 1995)

L'interrogazione metalinguistica si rende possibile solo nel momento in cui il linguaggio appaia nella sua qualità di *strumento*, e non prima.

- In questa scoperta della inidoneità, il mezzo ci sorprende. La *sorpresa* conferisce al mezzo utilizzabile una certa inutilizzabilità. – (ibid.)

Questa (parziale) inutilizzabilità del discorso scritto *sorprende* per il divario che crea col mondo orale, divario che non dovrebbe avere luogo visto che il “codice rappresentativo” è lo stesso, al di là della differenza di supporti. E l’incongruenza palesa uno squilibrio, un’effettiva “mancanza” di congruenza esplicitata dalla non-corrispondenza tra il mondo del suono e quello della scrittura.

- La constatazione di una mancanza di questo genere, in quanto esperienza del non-utilizzabile, scopre l’utilizzabile in un certo esser-soltanto-semplicemente-presente. Nell’esperienza della non-utilizzabilità, l’utilizzabile si presenta nel modo della *importunità*. Quanto più urgente è il bisogno di ciò che manca, quanto più esso è effettivamente sentito nella sua non-utilizzabilità, tanto più importuno diviene l’utilizzabile presente, al punto da sembrare sprovvisto del carattere dell’utilizzabilità. Esso si rivela solo come semplice-presenza e tale da non poter sopperire alla mancanza di ciò che manca. – (ibid.).

E non parliamo di un *utilizzabile* qualunque, ma di linguaggio, nel quale e grazie al quale l’uomo elabora il mondo e l’essere-nel-mondo. E il manifestarsi del linguaggio come semplice-presenza, come mero strumento di rimando-a-qualcosa, lo *stacca* dalla cosa rimandata.

In ebraico non si può nominare Dio, non si può conoscerne il nome perché, se fosse possibile, si concluderebbe il *sensò* di Dio dandogli finitezza. Un sacrilegio, quindi. Questo accade perché le parole (in questo caso scritte) *sono* le cose, in quanto la scoperta di non-corrispondenza non è stata possibile, la scrittura non ha potuto mostrarsi in tutta la sua *datità* strumentale. Attraverso il greco e la sua “frattura” le parole si mostrano al lettore/scrittore come strumento per *identificare* le cose. Ma private d’etichetta, le cose *che* sono? Una domanda impossibile senza la presa d’atto dell’esistenza del “non” della mancanza di corrispondenza. E la stessa “presenza al mondo” dell’attore nel quale il “non” ha spalancato le porte della critica, o meglio della passibilità di critica, *che cosa* è?

La presa di coscienza dell'Esserci scaturisce dal tentativo di rispondere a questa domanda. Di più: è la domanda stessa.

2.3/ Lo Spirito in Grecia.

La filosofia in Grecia nasce e si sviluppa di pari passo con l'assimilazione culturale della scrittura alfabetica, grazie alla sua diffusione (l'insegnamento organizzato del greco si sviluppa ad Atene intorno al IV secolo). Presso i popoli mesopotamici, nonostante il primato millenario nell'uso dello scrivere, ciò non fu possibile essendo il cuneiforme

- notevolmente complicato⁶, con alcune centinaia di segni, tutti polivalenti, ed il cui senso preciso poteva essere ricavato solo in base al contesto. È questo uno dei motivi - ma non certo il solo - che ne aveva fatto l'appannaggio di una corporazione di specialisti, allenati da lunghi anni di studio e di esercizi e diventati i soli in grado non solo di scrivere ma anche di leggere, dato che le due attività non potevano andar disgiunte. In altri termini, non solo la tradizione orale non ha mai smesso di sussistere, in questo paese, di pari passo con la tradizione scritta, ma quest'ultima è sempre stata privilegio solo di una élite di specialisti. – (Bottero in Baladier, 1996).

Questa caratteristica elitaria del cuneiforme, quindi, ne ha bloccato l'interiorizzazione e lo sviluppo in larghi strati della società. Ed una tecnologia, a conferma della sua validità di "motore" del mutamento, deve potersi diffondere. L'esempio più banale e, per così dire, contemporaneo di quest'istanza è il nostro telefono portatile, che in meno di dieci anni ha radicalmente cambiato, almeno in Italia, le prospettive dell'interazione a

⁶ - La scrittura non era adatta a esprimere concetti astratti come quelli necessari ai verbi e ai loro tempi [...]. Si iniziarono a usare segni che esprimevano suoni prima che significati. Per esempio, il verbo "dare" si diceva in Sumerico *sum*; ma la stessa parola voleva anche dire "aglio". Gli scribi iniziarono perciò a usare il segno che indicava l'aglio per esprimere il concetto di "dare". [...] Col passare del tempo [...] gli scribi sumerici iniziarono ad affiancare ai loro segni ideografici un sistema sillabico indipendente, di valore puramente fonetico, che veniva usato per esprimere prevalentemente elementi grammaticali e concetti astratti. [...] Avvenne così che certi segni [...] potevano essere letti per il loro suono come per il loro significato, ed era facile fare confusione. Si svilupparono così dei segni "determinativi" [di contesto], con i quali era possibile specificare esattamente in qual modo andassero letti i vari segni. Alla fine [dagli akkadi in poi], si ritrovarono a disporre di un insieme formato da alcune *centinaia* di segni sillabici e determinativi, che prese il sopravvento su quello ideografico. – (Saporetti/Vidale, 2003)

distanza. Se per assurdo⁷ l'uso di questo mezzo fosse rimasto "privilegio" di pochi tecnici delle telecomunicazioni, la possibilità di inviarvi messaggi non solo risulterebbe estranea, ma non verrebbe neanche presa in considerazione come eventualità dell'ordine del fattibile.

I principali vettori del mutamento di logica avvenuto in Grecia sono quindi due: la peculiarità del medium (scrittura alfabetica dall'esiguo numero di segni) e la sua diffusione, in un certo senso agevolata dal medium stesso nel suo ripetere su diverso supporto, fermo nello spazio, una tecnologia di comunicazione (il linguaggio orale) preesistente.

L'utilità di questo ulteriore excursus nella scrittura sarà chiarita aggiungendo un altro tassello: la nozione di "spirito", che da Goethe (affascinato dall'antichità greca, modello estetico ideale) passando per Hegel, Nietzsche e lo stesso Heidegger, alimentò quel miraggio tutto tedesco di accomunare la propria cultura ad una matrice comune, la Grecia classica, esempio utopico di civiltà. L'intuizione del primato greco dello "spirito" risulta non priva di fondamento, ed in effetti sarebbe più corretto parlare di *deriva* o conseguenza di una certa intensità di studi filologici il cui acme si raggiunge nel XIX sec. Su questa intuizione-deriva si sviluppa una vasta letteratura interdisciplinare che, con fasi alterne, continua ancor oggi ad appassionare i ricercatori occidentali. Uno dei testi più interessanti da prendere in considerazione è la raccolta di saggi di B. Snell⁸, dove si legge nell'introduzione:

- L'anima umana, lo spirito umano venne da loro [i Greci] *scoperto*, e base di questa scoperta fu una nuova concezione dell'uomo. [...] Lo spirito europeo assunse esistenza nel momento in cui fu scoperto. Esso esiste soltanto quando diventa consapevole dell'uomo. Eppure, non è errato parlare qui di "scoperta". Lo spirito non

⁷ Occorre precisare che si tratta di un exemplum volutamente forzato, in quanto si evita di considerare categorie economiche (abbattimento dei costi di produzione-vendita) e culturali (penetrazione pubblicitaria-moda) radicalmente estranei alle società antiche.

⁸ Havelock (cfr. 1987) nota che la letteratura correlata al legame oralità-scrittura e mutamenti culturali si concentra nel 1963 [tra gli altri: "Il pensiero selvaggio" (Levi-Strauss), "Galassia Gutenberg" (Mc Luhan), "Le conseguenze dell'alfabetismo" (Goody)]. Il testo di Snell preso in considerazione è del 1953, ma è stato tradotto in Italia proprio nel 1963.

viene “inventato” a quel modo che l’uomo inventa uno strumento atto a migliorare il rendimento dei suoi organi fisici, o un metodo per la trattazione di determinati problemi. Non è una cosa che possa essere arbitrariamente pensata e che si possa costruire adattandola allo scopo, come nella scoperta, né è in genere rivolta, come la scoperta, a un determinato scopo: “esisteva” anzi in un certo senso prima che fosse scoperta, ma in forma diversa, non “come” spirito – (Snell, 1992).

Seguono poi spiegazioni di carattere terminologico dell’uso di “scoperta” rispetto al forse più idoneo “autorivelazione”. Per dimostrare il palesarsi di questa scoperta, lo Snell affronta un’indagine filologica nel lessico omerico, dove nota, ad esempio, l’uso di concetti separati per identificare il corpo sempre come unione di *parti* e mai come entità a sé stante e ne deduce che:

- Appena quest’unità [il corpo] non ancora rivelata viene scoperta, essa s’impone in forma immediata. Questo elemento reale esiste per l’uomo soltanto in quanto esso è “veduto” e se ne riconosce l’esistenza, in quanto è determinato e quindi pensato. Naturalmente gli uomini omerici hanno avuto anch’essi un corpo come i Greci dell’epoca più tarda, ma non lo sentivano come “corpo”, bensì come insieme di *membra*. – (ibid.)

Così come il corpo (*soma*) è un termine che non viene mai utilizzato per i viventi, ma solo come “forma” finale, immagine, del “cadavere”, anche l’anima è resa con un termine (*thymos*) che è stato tradotto come anima, ma che ha un altro significato:

- Se noi diamo a *thymos* il significato di “organo in movimento”, la frase [“il *thymos* abbandona le ossa”] si spiega facilmente. Sappiamo che quest’organo determina anche i movimenti del corpo, ed è quindi naturale dire che esso, nel momento della morte, abbandona le ossa e le membra coi loro muscoli. Con ciò però non è detto che il *thymos* continui a vivere dopo la morte, si vuol dire soltanto che ciò che metteva in movimento le ossa e le membra se n’è andato. – (ibid.)

Non esiste nelle trascrizioni omeriche un’anima unitaria soggetta ad emozioni, se non come “organo” motore della vita, tra le tante parti funzionali contenute da un corpo. Un altro termine, *psyche*, è usato in Omero come

“respiro”, ciò che *tiene in vita* l’uomo, da contrapporre al *soma* inerte nella morte. Questi due termini:

- devono essere sorti come concetti reciprocamente complementari, e in precedenza deve aver avuto luogo l’evoluzione della parola *psyche*, su cui deve aver influito l’idea dell’immortalità dell’anima. Poiché, se proprio la parola che indicava l’anima del morto venne in seguito a definire l’anima in generale, e la definizione usata per l’anima del morto passò a indicare quella del corpo vivente, ciò significa che quello che dava all’uomo vivente emozioni, sensazioni e pensieri, era considerato come sopravvivente della *psyche*. Ciò presupponeva l’idea che nell’uomo vivente ci fosse qualcosa di spirituale, un’anima, anche se questa non poteva in un primo tempo venir definita con una parola corrispondente. È a questo punto che si trovano le cose quando sorge la lirica greca arcaica. Al morto si attribuisce un *soma* quale contrapposto alla *psyche*, e quasi spontaneamente si passa poi all’uso di questa parola anche rispetto al vivente, per contrapporla a *psyche*. – (ibid.)

È successo qualcosa, tra la nascita della scrittura in Grecia e l’evoluzione di concetti nuovi (o valori nuovi a significanti preesistenti, come mostra il caso della *psyche*⁹, divenuta “anima” e poi “spirito”): la *diffusione*¹⁰ e il consolidarsi

⁹ Secondo Guthrie, intorno al VI sec. a.C. *psyche* designa

- non solo un’anima, ma anima, ossia il mondo era permeato da una specie di sostanza-anima che è meglio indicata dall’omissione dell’articolo – (Guthrie in Popper, 1998).

Oltre all’indeterminativo, è importante notare che i greci inventeranno l’articolo determinativo, il quale rafforza l’astrazione in quanto specifica l’oggetto in base al contesto, *staccandolo* da questo. L’articolo *doppia* l’oggetto stesso richiamandolo al termine (de-termina). Sarebbe interessante seguire lo sviluppo delle articolazioni associate a *psyche* di volta in volta nel corso degli anni per osservarne il passaggio da un valore “collettivo” ad uno “individuale” .

¹⁰ Oltre alla *traduzione* dei saperi mediorientali, dove la riflessione sul trascendente si sviluppava in ipotesi unificatrici del divino, a partire da Ahura Mazda (forse derivato da Mithra) in Persia che influenzò tutta l’area:

- Si ammette che la “rivoluzione” monoteista si è verificata all’epoca persiana, nel VI-V sec. A.C. Dopo l’Esilio, il progetto monoteista appare espresso in effetti per la prima volta con forza e coerenza nel secondo Isaia con la chiara e netta affermazione di un Dio creatore e sovrano unico e, al tempo stesso, col ripudio reciso e senza ambiguità delle divinità straniere e dei loro idoli. – (in Baladier, 1996)

Nella Grecia classica le divinità straniere, al contrario, venivano facilmente “tradotte” nel proprio sistema di riferimento, se ne riconosceva la prossimità di significato, fino a criticarne l’antropomorfismo (in Senofane).

Per quanto riguarda la compenetrazione culturale che portò al monoteismo non si può affermare niente di certo: in effetti dello zoroastrismo si conoscono solo i testi (parziali) giunti fino a noi dello Zend Avesta, di fonte dubbia, scritti in una lingua indoeuropea prossima a quella dei Veda indiani. Considerando che anche le fonti scritte più arcaiche dell’Antico Testamento non vanno oltre il VII sec., diventa chiaro come il quadro sia ambiguo e a tinte fosche in testi che pretendono di descrivere la storia mitica di saperi e popolazioni vissute nei tre millenni precedenti, il tutto “trascritto” da mutevoli tradizioni orali. A questo punto conviene rimanere solidali con Dumezil quando dice, a proposito dell’“enigma” Indo-Europeo, che si tratta di:

- un’*etichetta* [...], un segno convenzionale [...] di avvertimento che sta a significare l’ipotesi di una comunità di origine, di un’eredità comune, che è la spiegazione più probabile delle analogie che si osservano tra fatti storici [...]. [Gli studiosi] sanno che la ricostruzione viva, drammatica di ciò che era

nella società della nuova tecnologia. Che, come visto alla fine del paragrafo precedente, ha creato una *rottura* tra il mondo dei fenomeni e quello delle parole per de-finirli.

Le parole, le stesse parole valide per il suono, perdono coerenza nei grafemi. Si scrive *psyche* con certezza, si rilegge con l'incertezza. Cosa c'è al di là dell'etichetta? La *psyche*. Senza lettere e, quindi, senza suoni¹¹.

2.4/ L'Incertezza.

La ricerca incessante di conoscenza, la speculazione, l'autoreferenzialità, la riflessione storica e storiografica, la critica, tentano di coprire la voragine lasciata aperta dall'incertezza. Essa si maschera in modelli, numerici e discreti, il cui studio si traduce come modo della professione di fede. Il vuoto esposto nel distacco dell'etichetta dal fenomeno etichettato porta all'annichilimento nella paura di ciò che non può essere conosciuto, che trova la sua summa nella morte. Non più datità acquisita, non più metafora, eccola nel suo aspetto di limite estremo. Laddove il significante non significa più, laddove ne decade il senso, eccola lì, la morte, ad attendere nella sua oscurità dove per sempre è nascosto ciò che è oltre il visibile. Si accumulano dati, detriti usati per bloccare una porta che è sempre stata aperta e della quale l'incertezza ha decretato la chiusura, la copertura. Il "mondo magico" è privo di incertezza, i fenomeni vi si svolgono nell'eterno presente del determinabile¹².

la lingua o la civiltà degli antenati comuni è impossibile perché non si rimpiazzano con niente i documenti e documenti non ve ne sono. - (Dumezil, 1949 in Baladier, 1996)

¹¹ - Secondo un passo del *Carmide* [Platone], l'enigma compare quando "l'oggetto del pensiero non è certo espresso dal suono delle parole" - (Colli, 1983).

¹² In questo senso andrebbe letta la definizione di "pensiero magico" come "gigantesca variazione sul tema del principio di causalità" (Hubert e Mauss in Lévi-Strauss, 1998). Nelle culture orali l'universo è *già* determinato da regole (ignote), e non necessita di essere determinato dall'uomo. Un bell'esempio è riportato da Guidieri, intorno alle norme che regolano l' "Inglobante" dei Fataleka:

- Queste regole sono imperative: da esse, si crede, dipende l'ordine superiore dell'universo; e flagranti, perché nessuno le ignora [come *presenti*]. Ma nei loro confronti, come nei confronti delle entità che ne dipendono, i Fataleka adottano un atteggiamento deferente e negligente che in qualsiasi altra

Ai Greci l'imitazione non basta più, perché non si conosce *cosa* può essere imitato. L'estetica, la riflessione estetica, è quel modo della copertura al quale la morte non sfugge, anzi, ne diventa il referente principale. Perché si può entrare e uscire dall'Ade spettacolarizzandolo nel macabro, nella Tragedia. Perché si manifesta un *gusto* del macabro, il termine stesso indica un *sentimento* verso quella che è la parte visibile del limite, la sua rappresentazione. Di fronte all'incertezza lo stesso essere al mondo sembra arbitrario, perché ci si fa caso, perché ci si *domanda* come possa essere possibile. La sintassi del Greco permette di identificare tutto il domandabile, anche ciò che non si vede, anche ciò che si immagina. Così la cultura.

Niente come le parole di Senofane¹³, filosofo attivo tra il VI-V sec. a.C., può avere la stessa capacità sintetica nel cogliere “dal vivo” il dramma dell'incertezza:

- il certo nessuno mai lo ha colto né alcuno ci sarà che lo colga e relativamente agli dei e relativamente alle cose. [...] A tutti è dato solo l'opinare – (Senofane in Geymonat, 1989).

L'incertezza svelata dal “non” della non-corrispondenza (cfr. par. 2.2) spinge la domanda a confrontarsi con la propria vita in modo *critico*. Questo processo pone in primo piano l'autocoscienza, donandole unità individuale che necessita di continuità. Soprattutto dopo la fine del corpo.

circostanza avrebbe ai loro occhi il significato di una carenza del sapere: denominano invece di commentare, e giustificano il loro silenzio con un “è così”, come se il semplice fatto di elencare una serie ordinata di entità potesse stabilirne, come in un enunciato esoterico, non solo la necessità, ma perfino l'efficacia. Al discorso esegetico, per il quale la cosa o la parola sono una bocca da nutrire, si sostituisce qui un discorso tassonomico fisso nei limiti e negli elementi che lo compongono, che s'imprime nella memoria, si acquisisce tacitamente, e per questo rimane opaco. [...] In questo discorso] c'è un'efficacia proporzionale all'immutabilità della parola che la sostiene, interamente contenuta nella semplice esposizione dei referenti di cui si vale e nei quali si risolve. [Ad essa], a cui manca il valore euristico proprio dell'interrogazione e dei commenti che ne derivano, è però riconosciuto un valore tetico [...]. Come se la *thésis* spettasse unicamente alla parola-della-constatazione, alla parola concisa che preserva quest'arbitraria immutabilità dei fondamenti peculiari di ogni metafisica ovvia. In questo caso il valore tetico è proprio non dell'esplicitazione bensì del proferimento, cioè di un'*enunciazione imperativa*. – (Guidieri, 1988)

Delle cose si dice “è così”, non “è così *perché*”.

¹³ Dal quale, probabilmente, fu influenzato lo stesso Parmenide.

Ma questa *continuità* è differente da quella della “presenza” (cfr. par. 1.5): è la continuità, individuale ed autocosciente, *costruita* intorno all’idea *impossibile* (in quanto non-può-essere) del non-essere. L’incertezza della propria presenza si traduce in *giudizio* verso ciò che significa essere *vivi* e presenti al mondo: è questa la forma dell’autocritica che porta a pronunciare “Io Sono” onde tracciare una distinzione tra Sé e gli Altri, tra Sé e l’Altro (il mondo fenomenico intero). Questo processo di costruzione dell’Essere, apparentemente scontato, è riscontrabile nella creazione di concetti nuovi: l’*etica* ne è un esempio concreto.

L’etica aristotelica¹⁴ è la manifestazione ultima e più profonda della riflessione sull’incertezza e la necessità di *normativizzarla* a livello individuale; non un codice strumentale alla regolamentazione della “cosa” sociale, ma un canone teso a limitare e coprire le possibilità che l’incertezza rivelata ha scagliato fuori dal vaso di Pandora della certezza: l’etica garantisce un aspetto e una direzione alla *speranza*.

É proprio nell’analisi della genealogia dei concetti che si può riscontrare quel barlume di verificabilità delle dinamiche appena esposte, altrimenti prive di legittimità al di fuori della speculazione pura. Il valore significativo che assume la stessa parola nel corso del tempo funge da specchio per quel processo che ha portato il ragionamento ad affrontare se stesso.

L’esempio classico è rappresentato dal termine *logos* (nelle varie traduzioni accertate in base al contesto): esso deriva da *lego*, “il raccogliere”, da cui “noverare”, “contare” e quindi “esporre”, “dire”. Da questa accezione designa prima “discorso”, poi “parola”, poi ancora “contenuto della parola” e “intima natura di una cosa” fino ad arrivare a “ragionamento”, “ragione” e “riflessione”. Una sola *parola* sembra rappresentare l’intera evoluzione di un pensiero, ma non è un caso, proprio in virtù di ciò che rappresenta, vale a dire il punto di

¹⁴ L’etica, intesa come “filosofia pratica” dei valori della vita individuale, assume questa portata solo con Aristotele. Si tratta quindi di un concetto relativamente recente, legato alla stesura delle opere del filosofo (nato nel 384 a.C.). Egli lo distingueva dal concetto di politica, intesa come “filosofia pratica” dei valori della vita collettiva.

connessione tra la lingua come peculiarità indistinta dai fenomeni naturali e la lingua come *strumento* svelato dalla frattura della scrittura. Il *logos* è il fulcro da cui parte l'interrogazione metalinguistica¹⁵ (cfr. par. 2.2, nota 5). L'intuizione della portata di un termine che si riferisce al termine stesso e al suo modo di produzione non sfugge agli stessi greci, che lo assoceranno per sempre a caratteri del trascendente:

- I confini dell'anima non li potrai trovare quando pur li cercassi per ogni via, tanto profondo è il suo *logos* – (Eraclito, “Sulla Natura” in Snell, 1992).

A riguardo del concetto di profondità contenuto in questo frammento, lo Snell afferma:

- La rappresentazione della profondità è sorta proprio per designare la caratteristica dell'anima, che è quella di avere una qualità particolare che non riguarda né lo spazio né l'estensione, anche se poi siamo costretti ad usare un'immagine spaziale per designare questa qualità aspaziale. Con essa Eraclito vuol significare che l'anima si estende all'infinito, proprio al contrario di ciò ch'è fisico. – (ibid.)

La modalità “estesa” del concetto di anima viene direttamente associata alla profondità del *logos* che l'ha portata alla luce. Ma a quali “confini” si riferiva Eraclito l'Oscuro? Quelli che renderanno *individuale* l'anima, quelli tracciati dal *logos* della scrittura. Tutto ciò è avvenuto intorno al 500 a.C.

Il discorso socratico¹⁶ che identifica l'anima con l'(auto)coscienza, il “conosci te stesso” che delimita la stabilizzazione della presa d'atto dell'Esserci, è diretta conseguenza della riflessione su *psyche* avvenuta mezzo secolo addietro. Da quel momento il “pensare occidentale” è pronto ad affrontare la stabilità persa per sempre a causa dell'incertezza (da cui si muove), mediante la costante elaborazione, *creazione* di certezza. Grazie a *psyche* che, nelle ultime accezioni,

¹⁵ Ed è per questo mutevole, *scorre* come lo stesso pensiero.

¹⁶ Socrate, “invenzione” platonica per eccellenza, paradossalmente è proprio “colui che non scrive”. E non è un caso che si tratti del protagonista principale delle opere di Platone, il quale era il primo a scagliarsi contro la scrittura perché in grado di fornire una *sapienza* solo “apparente” e mai veritiera (in *Fedro*). La riflessione platonica sulla sapienza è indice della raggiunta maturità della filosofia greca, ormai (IV sec. a.C.) impostata sull'*interpretazione* delle riflessioni precedenti, storicizzata. Esattamente il modo in cui è stata concepita fino ad oggi.

diventa la radice profonda di quella “mente” che è peculiarità *creatrice*, appannaggio dei soli Uomini.

2.5/ La morte in Occidente.

É necessaria, a questo punto, una sintesi di quanto detto fin qui:

La scrittura greca lascia *scoprire* il linguaggio orale come *strumento*. La domanda sull’“*a cosa*” si riferisca lo strumento-linguaggio espone all’*incertezza* del mondo e della propria presenza al mondo. Frutto di questo processo sarà l’*autocritica*, l’asse di gravitazione del pensiero occidentale. L’*autocritica*¹⁷ impone:

- a) il *distacco* di Sé dal mondo e dagli Altri nell’*individualità*;
- b) la *creazione* di *certezza* a fronte di un “Altro”¹⁸ *incerto* e indeterminabile.

Quest’attività creatrice di *certezza*¹⁹ del punto b) è continuamente messa in discussione dalla stessa autocritica. É la dinamica “motrice” della speculazione, la stessa a motivare Ontologia e Antropologia. La logica dicotomica aperta dal *distacco* è il campo in cui si svolge l’attività creatrice di *certezza*. Sembra essere questo il *senso* del “principio di causalità”, che altre popolazioni evidentemente non possiedono (cfr. par. 2.4, nota 12). Sul principio di causalità si edifica il Tempo: il “dopo *conseguente* ad un *prima*” segna la direzione che va dal *passato* al *futuro* inesorabilmente. Il “tempo” dell’*autocritica* è sempre *presente*.

¹⁷ Quanto segue è sintetizzabile, in maniera più estrosa, attraverso le parole di Lacan:

- Basta che io pensi a me – io sono eterno. Dal momento che io pensi a me, nessuna distruzione di me è possibile. Ma quando io dico *io*, non soltanto la distruzione è possibile, ma si ha ad ogni istante creazione. Naturalmente, non è assoluta, ma se un avvenire è possibile per noi, è perché c’è possibilità di creazione. – (Lacan, 1991)

¹⁸ Da intendere come la “complessità del Tutto”.

¹⁹ La creazione di *certezza* “oggettivizza” e reifica delle congetture altrimenti effimere e sgretolabili. É

- “l’impulso a eternare” (O. Rank) continuamente frenato da un contatto troppo ravvicinato con le cose mortali senza le quali non può realizzarsi – (Bauman, 1995).

In questo senso l’immortalità (cfr. par. 2.6) è l’*eternizzazione* dell’*individualità*.

Come s'inserisce la morte all'interno di questo quadro? Essa è un(*il*) caso unico nell'esperienza: fa parte dell'"Altro" (al punto b), è indeterminabile ma *non* incerta, a differenza dell'essere. Anzi, si presenta come l'unica *certezza* nell'orizzonte di possibilità dell'esperienza. Non esistono altri fenomeni con questa stessa caratteristica. Dal punto di vista dell'autocritica la certezza della morte è *sempre* nel futuro: quando si sposta nel *presente*, quando cioè "avviene", l'autocritica *non c'è più*²⁰ (*nel* mondo). È l'incertezza dell'essere al mondo a generare un concetto come "anima", non la morte: la sua certezza assoluta è l'estrema sfida al conoscibile.

Ma, in Occidente, la "costruzione di certezza" non è proprio il reale significato di "conoscenza"? La pretenziosità insita nel concetto di conoscenza ne ribadisce l'illusione che lo regge: la possibilità di eliminare l'arbitrarietà. Nell'unico evento non arbitrario, la morte, la conoscenza cede riducendosi ad una sfida notoriamente persa in partenza. Tutte le altre "sfide" della conoscenza rientrano nella *possibilità* di venir (illusoriamente) vinte. Questa possibilità è negata solo dalla morte. L'unico aspetto su cui è possibile intaccarla è la sua *indeterminabilità*. Proprio nell'*evento* morte, nel punto in cui l'autocritica si stacca dal corpo, si costruisce l'*idea* di morte, che è immagine, forma, colore. L'unico modo per assimilare culturalmente un fenomeno non visibile è quello di attribuirne un valore chiaramente identificabile.

La sola parte tangibile è quella che resta *dopo* l'evento-morte, sottoforma di *resti* "spiazzanti" proprio per l'estrema visibilità della certezza della fine di cui sono testimonianza. Il tabù della morte nasce per coprire questo "spiazzamento" di fronte al corpo inerme che carica d'angoscia l'osservatore, assolutamente non in grado di immaginare il proprio corpo senza "io" pensante e assolutamente

²⁰ Ci sono altri casi, in genere dovuti ad alterazioni fisiologiche, in cui l'autocritica si "assenta", seppur temporaneamente: quando questo avviene, una certezza "artificiale" non può più venir messa in discussione poichè si annulla il margine dell'incertezza. Sono quei modi dell'essere che vengono comunemente definiti "estatici".

certo che capiterà a se stesso in un momento del futuro. Da queste considerazioni vengono in risalto quattro punti:

- Immortalità: il risultato della speculazione sull'incertezza della perdita d'individualità.
- Tabù: l'altra faccia della possibile perdita d'individualità, modo di copertura del terrore di fronte ai *resti* visibili e "rilevatori" di certezza.
- Idea: relativa all'*evento*, al punto di rottura tra il vivo e non vivo. Essa si *costruisce* perchè indeterminabile.
- Sfida: alla certezza della morte, unica in un mondo "conoscibile proprio perché incerto". E quanto più estrema, persa in partenza, è la sfida, tanto maggiore sarà la sua forza *seduttiva*.

I primi due si riferiscono all'*autocritica* e la sua continuità, fuori dal mondo e nel mondo, gli altri due alla morte come *concetto* e al modo di farvi fronte *nel* mondo.

2.6/ Immortalità.

- Il *Si* non muore mai perché non può morire; la morte, infatti, è sempre *mia* – (Heidegger, 1976).

La proprietà collettiva della "presenza", l'Esser*Si*, è ciò che garantisce la sua continuità *sensibile* dopo la morte nella parte "invisibile" del mondo (cfr. par. 1.5-6 e 2.2). In questo senso il confine tra la vita e la morte, nelle culture orali, risulta "sfumato" e permeabile all'interferenza dell'una sull'altra. È lo stesso confine teso a delimitare la propria individualità ad essere sfumato, se non addirittura inesistente, non avendo partecipato al processo di "costruzione" dell'autocritica descritto in precedenza. Senza autocritica non si "muore" perché la morte non spaventa, il passaggio è *certo* (in un mondo certo, o meglio, in cui non ci si chiede dell'incertezza) ma non *definitivo*; essa non rappresenta una vera rottura

con gli Altri e il “ritorno indietro” è previsto come eventualità²¹. L'autocritica individuale contempla la certezza della propria fine come fine del *potersi pensare* al modo in cui è possibile farlo in vita. Il “pensiero della fine”²² (del pensiero), oltre ad essere angosciante è *offensivo*, e “i pensieri offensivi devono essere soppressi” (Bauman, 1995): questa soppressione assume la forma di tabù (cfr. par. 2.7).

In Occidente la morte appartiene sempre all'Io, ogni decesso vissuto è il riflesso angosciante di quello che sarà il proprio, è il *punto di non ritorno* dell'Io. Ciò è possibile perché l'Io non *sfuma* nell'Altro, ma gli è nettamente *opposto*: l'Io è (definito), l'Io *non può* non-essere (indefinito). Eppure, ad un certo punto del suo tempo, *deve* non-essere più: questa necessità è costantemente testimoniata dalla Storia, intesa come registrazione delle esperienze passate. La storia di un defunto assume, tra chi resta, la forma della posterità; è in questa, pre-vista nel futuro come *propria*, che si investe la speranza di immortalità del proprio *potersi pensare* condivisibile nelle memorie di chi “sopravvive” in Terra. E per radicarsi nelle memorie occorre aver vissuto un esempio di vita esemplare: la sopravvivenza dell'anima non è mai svincolata da un *merito* acquisito all'interno dell'ordine sociale dei vivi. L'immortalità è anche il premio per il proprio giusto operato; dall'altro lato c'è la dannazione eterna, la pena da scontare all'infinito per le proprie colpe. La possibilità di sopravvivere come spirito non è mai priva del giudizio di valore (positivo o negativo) in uso

²¹ - Il morto non è morto ma entrato in uno stato di disponibilità onde tornerà in qualche momento.– (De Martino, 1983)

²² Questo pensiero è l'aporia della “singolarità insostituibile” (Deridda, 2002), la contraddizione rappresentata da una eventuale *sostituzione* della singolarità che una fine certa sembra imporre. Questa sostituzione, così com'è inconcepibile in Occidente, non lo è nelle culture in cui il paradigma dell'identità del singolo è tutt'uno con quello dell'identità della collettività (e del suo ordine culturale) di cui fa parte. È solo in un'ottica di *sostituibilità* dell'identità che possono venire considerati fenomeni, comuni a molte culture, nei quali si registrano casi di individui che “muoiono” per cause aliene all'osservatore occidentale che, privato dell'obiettività del nesso causale che porta al decesso, “giustifica” queste morti come conseguenza della *convizione* di dover morire. Un'ampia rassegna di esempi del genere è riportata nel saggio “Effetto fisico nell'individuo dell'idea di morte suggerita dalla collettività” di Mauss:

- Se un giovane Wakelbure mangia della selvaggina proibita, si ammala e probabilmente si consuma e muore lanciando il grido dell'animale in questione. – (Howitt in Mauss, 1991)

L'identità del giovane si “sostituisce” a quella dell'animale proibito come conseguenza dell'infrazione del tabù, che è trasgressione verso l'identità culturale del proprio clan. Traducibile in infrazione verso di sé.

all'interno di una cultura: la legge, le norme etiche, hanno senso solo se possono continuare oltre la vita. Anzi, solo se contribuiscono a determinare ciò che sarà la "vita" dopo la vita.

Morire non significa solo la fine definitiva dell'Io tra gli Altri, ma anche la fine degli Altri, la solitudine estrema. L'individualità non funziona se non contempla la presenza di altre individualità con cui confrontarsi, e la morte sembra negare questo confronto. Per questo l'immortalità non ha senso al di fuori della condivisione: il Paradiso si configura come luogo della *comunione* delle anime "beate" con la divinità, è il luogo raggiungibile grazie agli intenti di chi resta al mondo legato in preghiera agli spiriti dei defunti.

L'immortalità si costruisce, quindi, sull'annullamento della solitudine della morte con la continuità di un confronto "sociale" (mediato direttamente dalla *giustizia* divina) mantenuto *fuori* dal mondo, e la continuità nelle memorie di chi è rimasto *all'interno* del mondo. Nelle culture orali la continuità della presenza oltre il "passaggio" della morte ha come teatro il mondo stesso; la *separazione* dagli Altri non avviene mai. Dove il visibile e l'invisibile convivono non c'è necessità di due "luoghi" (il reale e il trascendente) separati²³. La speculazione consentita dall'incertezza impone, invece, la creazione di un "invisibile", *estraneo* al mondo, intorno al vuoto lasciato dall'unica certezza possibile: le rigide spoglie mortali nella loro visibilità importuna, nel loro continuare a sussistere come parte integrante del mondo.

²³ Nell'epoca in cui la tecnologia di comunicazione consente la trasformazione integrale del mondo nella sua [ri]rappresentazione *immediata* avviene una cosa molto simile: il mondo stesso finisce per *sfumare* continuamente nella sua rappresentazione senza soluzione di continuità, omologando ogni tipo di realtà idealizzabile (trascendente compreso) nella stessa presunta realtà contingente (cfr. par. 5.2). Questa dinamica "riporta" anche l'immortalità in Terra, con conseguenze che forse non è ancora possibile analizzare opportunamente.

2.7/ Tabu.

La dimostrazione tangibile della fine concentrata in un corpo che non respira più non lascia spazio alle congetture, quello che una volta era un individuo in grado di esprimere la propria esistenza nell'astrazione del linguaggio si presenta nella morte come materia inerte, elemento privo di quella vertigine creatrice con cui interagire nelle parole. Il cadavere rigido, in balia della decomposizione, spiazzava i viventi nella certezza che rappresenta sotto forma di dato fenomenico che improvvisamente perde il suo significato precedente, quello di autocritica vivente con cui confrontarsi, per assumerne uno nuovo: carne soggetta a deterioramento, il che "significa" ben poco.

Questo cambio di valore è un monito *offensivo* nel modo in cui riflette ciò che sarà il futuro del corpo di chiunque, destinato alla banalità di mero composto organico. Esso è la fine della voce, la fine dei gesti, la fine dello sguardo, la fine dell'impulso. E il lascito in forma di involucro di questa "fine" non può essere ammesso: per avere senso, il corpo dovrebbe *sparire*²⁴ dal mondo allo stesso modo dell'"anima".

²⁴ Sparire *immediatamente*, senza aspettare il lento processo di dissolvimento. Per allontanare dalla vista al più presto il cadavere, le pratiche maggiormente utilizzate in Occidente sono l'inumazione e la cremazione. Quest'ultima, aliena alla concezione cristiana della resurrezione della carne e quindi scarsamente praticata, ha subito un'impennata nell'ultimo secolo, come mostrano queste statistiche:

- In 1885, only three cremations are known to have taken place in Britain. By 1909, thirteen crematoria were operating; and since 1945, the use of cremation has increased at a steady annual rate of 1-2%. In 1976, 62% of all corpses were cremated, with 218 crematoria burning 413.712 bodies. The changes in twentieth-century disposal practices in parts of northern Europe and some of its overseas colonies are the only example in world history on a larger scale than those in Rome. – (Morris, 1992)

Morris sostiene che la cremazione è stato il costume principale a Roma fino al II-III sec. d.C., quando l'"uso greco" (Petronio) dell'inumazione ha cominciato a diffondersi fino a soppiantare quello romano. È lo stesso periodo in cui comincia a radicarsi il cristianesimo. Appare chiaro che il "ritorno" alla cremazione è strettamente vincolato ad una visione materialista della storia, in cui il cadavere perde anche quella presunta "utilità" futura, risultando quindi un "in più" offensivo da eliminare definitivamente. Ariès identifica nella fine del XVIII sec. l'inizio di questo processo di "allontanamento" dei morti, quando:

- Sorge un gran movimento di contestazione: numerose pubblicazioni, memoriali, petizioni, inchieste trattano di inumazioni e cimiteri, e rivelano, con la loro quantità e serietà, quanto fosse ormai turbata l'opinione pubblica [...] da pratiche funerarie che l'avevano lasciata insensibile per secoli. Adesso i morti costituivano un problema. – (Ariès, 1998).

La portata fu tale da richiedere, in Francia, il noto allontanamento dei siti cimiteriali dalle città con legislazioni ed editti che, a partire dal 1763, ne regolamentavano le "distanze". Le conquiste napoleoniche esportarono tali normative in buona parte dell'Europa: celeberrimo l'editto di Saint Cloud da cui si muove la "reazione" foscoliana di stampo romantico.

Invece resta lì, beffardo, ad istigare con la sua certezza di dato il non-senso dell'incertezza, a criticare la vita stessa senza aprire bocca. L'aspetto più sconcertante del cadavere è il suo silenzio, un silenzio che costringe al silenzio nei suoi confronti. Le parole del lutto sono sempre per chi partecipa al lutto, mai per il defunto.

L'oscenità di un corpo muto per sempre è tanto offensiva quanto seducente, e la letteratura occidentale è piena di riflessioni dettate dalla tensione tra questi due poli, soprattutto quando la causa del decesso è violenta o eccezionale o gravida di significati "forti". Tra i tanti esempi possibili, le parole di Jean Genet davanti ai corpi ammucchiati dopo il massacro di Chatila uniscono alla potenza dell'emozione il tentativo di mantenere la lucidità in un contesto insopportabile:

- Se si guarda attentamente un morto, si può cogliere un curioso fenomeno: l'assenza di vita in questo corpo equivale a una assenza totale del corpo o piuttosto al suo ininterrotto distacco. Anche se ci si avvicina, si pensa, non lo si toccherà mai. Questo se lo si contempla. Ma un gesto fatto nella sua direzione, che ci si abbassi verso di lui, che gli si sposti un braccio, un dito, ed è all'improvviso presente e quasi amichevole. L'amore e la morte. Questi due termini, quando uno dei due viene scritto, si associano subito. Sono dovuto andare a Chatila per percepire l'oscenità dell'amore e l'oscenità della morte. I corpi, nei due casi, non hanno più nulla da nascondere: posture, contorsioni, gesti, segni, i silenzi stessi appartengono all'uno e all'altro mondo. – (Genet, 2002)

L'"ininterrotto distacco" avvertito nella contemplazione del cadavere è la prova dell'automatica sostituzione del corpo morto (inammissibile) con l'*idea* (cfr. par. 2.8) che se ne ha. E l'idea non si potrà mai "toccare" con mano. L'idea sostituisce i resti inerti della persona che, decontestualizzati dalla vita, risultano fuori luogo, osceni, insopportabili. Il cadavere con la sua presenza imbarazzante è "significante zero", certezza dell'assenza di senso, e in quanto tale rappresenta "l'interdetto assoluto" di Mauss²⁵.

²⁵ (cfr. Pignato, 2001).

L'impossibilità di dare un senso alla datità del cadavere *offende* la vita e impone il suo allontanamento dalla vista, la sua copertura: esso è l'estremo segreto da tenere nascosto. Nelle culture orali il cadavere non manifesta nessun segreto semplicemente perché non esiste in qualità di cadavere:

- Se nella lingua fataleka non esiste un equivalente del termine "cadavere", comune alle nostre lingue, non è perché s'ignori questo stato [...], ma perché una tanatologia quasi omologa a un'ontologia ne esclude la concettualizzazione.- (Guidieri, 1988)

Presso i Fataleka c'è un termine generico che "segnala soltanto [...] il passaggio da uno stato ad un altro" (ibid.). Questo termine è MAE, e

- le forme verbali che hanno MAE come radice indicano bene tale senso: "irrigidire", "eclissare", "fermare", "soccombere". – (ibid.)

Il MAE è ciò che *avviene* ad un corpo, ma va inteso come un cambio di proprietà e non come concetto autonomo. In questa cultura la decomposizione non viene occultata, anzi è assistita con apprensione, al contrario della prassi occidentale. L'inesistenza di un termine per indicare "cadavere" svela l'inesistenza di un concetto "cadavere". E quando una cosa non esiste, quando non può essere-vista-come-esistente, non può fare paura né tantomeno *affascinare*.

Il tabù della morte nelle culture orali si lega non all'"offensività" del corpo morto, che è frutto di un'angoscia individuale, ma alle ripercussioni che un "oltraggio" ai defunti provocherebbe nell'istituzione sociale. I morti, infatti, hanno un ruolo specifico all'interno della cultura dei vivi: ritornando all'esempio dei Fataleka, lo spazio destinato ai cadaveri fa parte di una delle quattro "categorie" con cui questa popolazione della Melanesia distingue la spazialità, intrinsecamente legata alla sfera della fertilità. La categoria in questione è detta "FII'YEI", che l'Autore non è riuscito a tradurre, e rappresenta lo spazio destinato alla fertilità dei morti grazie alla putrefazione. È lo sconfinamento sacrilego in questo spazio ad essere interdetto, ma per motivi che riguardano l'accoppiamento come nelle altre tre categorie spaziali. Non si tratta,

quindi, di tabu relativi alla presenza dei cadaveri nella forma di “resti umani”: l’interdizione è legata al modo in cui ciò che i defunti rappresentano nel mondo “invisibile” (ma determinato) influisce sull’ordinamento culturale²⁶.

In Occidente il tabu appartiene al non-senso dei resti *visibili*, e a tale aberrazione si sostituisce un *sensò* legato all’indeterminabilità di ciò di cui il cadavere è il risultato: l’*evento* della morte in qualità di “concetto” autonomo, da rendere significabile tramite rappresentazione.

2.8/ Idea.

Cosa succede quando un corpo da vivo passa ad essere morto? In genere le cause del decesso possono essere qualificate facilmente: la morte in occidente è sempre *effetto* di qualcosa di determinabile. E quando si parla di “fatalità”, ci si riferisce ad un evento non prevedibile che ha portato alla morte e che, una volta avvenuto, è riconoscibile e identificabile all’interno di una gamma di fenomeni noti. Il Fato è l’indice di due proprietà: la certezza ineluttabile dell’evento-morte e la sua imprevedibilità nel modo, nello spazio e nel tempo del futuro. Ma il fato non agisce come volontà, non *agisce* affatto; piuttosto, può essere visto come modo dell’irreversibilità del tempo, un “evento-in-divenire” che non contiene di per sé potere decisionale e sul quale l’uomo non può influire.

Concetti prossimi a quello di fato esistono in tutte le culture, ma in genere possiedono qualità sconosciute all’Occidente: non “*si compie*”, ma “*porta a termine*”; è la “causa”, in un teatro della causalità stravolta, che ha condotto alla morte. Anche tra i Fataleka di Guidieri riscontriamo questa peculiarità, infatti la morte è sempre effetto di una volontà esterna (NIKILAA), frutto non di un processo ma di un atto volontario da parte di una forza invisibile²⁷. L’autocritica

²⁶ - Le sepolture e i processi di memoria e di oblio che esse mettono in atto costituiscono ancoraggi territoriali per le identità sociali dei viventi. – (Favole, 2003)

²⁷ - Da nessuna parte la morte è considerata dai primitivi come un evento naturale. [...] La morte è sempre un atto sociale. – (Fuchs, 1973).

ha trasformato questa volontà in casualità priva di decisione, poiché è solo l'individuo a poter decidere per sé entro quelle norme terrene che ne regolano l'esistenza. In questo modo l'evento-morte, fuori dalla *volontà* del fato, è totalmente indeterminabile: se ne conosce la certezza, se ne conoscono le cause, se ne vedono gli effetti sui resti privi di vita e se ne costruisce un senso per rendere continua l'autocritica; ma come effettivamente sia fatta la morte, cosa sia nel momento in cui subentra alla vita è *oscurato* alla vista e alla determinazione.

La prima qualità di cui è investito il concetto di morte è, infatti, l'oscurità, il buio come assenza di luce e ambito della non-visibilità. Il colore nero è associato a tutto ciò che riporta ad essa, ed è un valore immediato e codificato all'interno della cultura occidentale. L'oscurità, in qualità di regno dell'indeterminabile perché nascosto alla vista, è l'unico luogo in cui possono formarsi le *idee* intorno alla morte, al suo significato. Alla luce del sole la morte perde di senso, il suo significante visibile in forma di cadavere rimanda all'impossibilità della certezza di un Io finito (in terra). Al buio del suo "concetto", essa viene caricata di *valore* (cfr. par. 2.9) che si traduce in forma, significante. E l'unico serbatoio di esempi da cui trarre forme è l'esperienza sensibile: nella realtà le forme della morte sono proprio i resti dei defunti.

Per rendere plausibile la relazione che intercorre tra il cadavere come "significante zero" nel mondo visibile e come "significante del concetto di morte" nell'oscurità utilizzerò uno schema ideato da Lacan per "spiegare" il feticismo²⁸, opportunamente modificato:

²⁸ Lo schema (figura 1 da Lacan, 1996) originariamente si riferisce alla

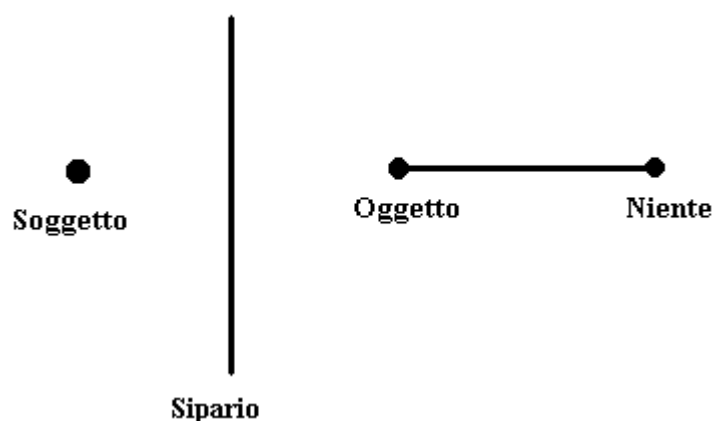
- posizione d'interposizione che fa sì che quel che è amato nell'oggetto d'amore è qualcosa che è al di là.
- (ibid.)

Si basa sull'ipotesi della mancanza, di un'assenza intrinseca al sentimento verso l'oggetto d'amore:

- Si può persino dire che con la presenza del sipario ciò che è al di là come mancanza tende a realizzarsi come immagine. Sul velo si dipinge l'assenza. – (ibid.)

Qui è stato stravolto completamente, mantenendone solo la proprietà sintetica utile a semplificare la relazione che intercorre tra l'immagine della morte e il suo doppio "significato".

Figura 1



L'Oggetto è il cadavere come "significante zero" del mondo sensibile. Il Niente è il significato dell'Oggetto, inesistente poiché si tratta dell'inammissibile certezza della fine (nel mondo). Il Soggetto (dotato dell'autocritica) di fronte al mero Oggetto opera al tempo stesso una sostituzione e una copertura tramite il Sipario, "significante del concetto di morte" che rimanda all'*idea* stessa della morte maturata nel campo dell'indeterminabilità. Il Sipario sostituisce/copre l'Oggetto utilizzandone lo *stesso* significante ma con un rimando a segno differente: non più il Niente ma la Morte stessa come concetto.

Genet può parlare di "assenza totale del corpo o [...] suo ininterrotto distacco" (cfr. par. 2.7) proprio in virtù della relazione Sipario/Oggetto: il cadavere che vede è assente/distaccato in quanto sostituito/coperto dal Sipario che rimanda all'*idea* di morte, non più a ciò che il corpo in effetti è ("contenitore" di materia organica).

Nelle culture orali l'Oggetto non è concepito come rimando a Niente, il cadavere²⁹ *significa* proprio nel suo essere qualcosa di ancora legato alla vita del defunto, poiché in esso il Soggetto non vede l'istanza della fine dell'Io, ma il *passaggio* della presenza descritto in precedenza. Il Sipario, quindi, non viene mai eretto e il significato non si "doppia" nella dicotomia

²⁹ Nell'esempio riportato al paragrafo 2.8 si è visto che tra i Fataleka il termine cadavere non esiste per indicare un concetto così come *noi* (nella rappresentanza di Guidieri) lo intendiamo, ma ne esistono molti altri che ne denotano le qualità.

indeterminabile/determinabile poiché nell'orizzonte culturale è già tutto determinato. Senza questa "traslazione" di significato è impossibile una riflessione "estetica" sulla morte, in quanto essa è posta su un solo piano, quello del *dato*.

La tensione che si crea nella relazione Oggetto/Sipario genera ciò che Freud chiama *das Unheimliche*³⁰ (tradizionalmente reso col termine "Perturbante"), quel sentimento dovuto alla percezione di un concetto al tempo stesso determinato e indeterminato. L'impotenza destata dal perturbante si scarica nella "paura" dal lato dell'Oggetto e nella "fascinazione" da quello del Sipario, rispecchiando quei "*tremendum*" e "*fascinans*" propri dell'esperienza del sacro³¹ ai quali espone l'"orrore" del mistero della morte.

2.9/ Sfida.

Si tenga ora presente il concetto di morte nell'ambito del Sipario: la sua certezza è oscurata dall'indeterminabilità. Essa rappresenta l'estrema sfida al conoscibile (cfr. par. 2.5) in due sensi, quello dell'impotenza della creazione di certezza a fronte della "certezza ultima" e insindacabile, e quello del dare un volto, un'immagine alla quintessenza del non-visibile. Si tratta di una sfida

³⁰ Letteralmente, *unheimlich* sta per "poco rassicurante", "non confortevole"; considerando che il termine è la "negazione" di *heimlich*, che di per sé "è un termine che sviluppa il suo significato in senso ambivalente" (Freud, 1983) fino a *coincidere* con il suo opposto, *unheimlich* potrebbe rendersi con "discordante". Non solo per l'effetto che provoca, ma per la sua stessa proprietà. E questa proprietà "ambivalente" del perturbante denota l'esperienza della "copertura" dell'Oggetto che al tempo stesso è il *dato* e la sua *idea*. La copertura è proprio ciò che per funzionare dovrebbe risultare non percepibile, infatti

- *unheimlich*, dice Schelling, è tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato. - (ibid.)

Si nota inoltre che:

- una condizione particolarmente favorevole al sorgere di sentimenti perturbanti si verifica quando si desta un'incertezza intellettuale se qualcosa sia o non sia vivente, o quando ciò che è privo di vita si rivela troppo simile a ciò che è vivo. - (ibid.)

Il sentimento del perturbante lascia intravedere lo spiraglio dell'incertezza, il primo "segreto" su cui si è edificata la certezza. Ne consegue una totale impotenza di fronte al mondo, subito esorcizzata entro l'orizzonte culturale da due sentimenti, discordanti, indirizzati verso concetti "certi".

³¹ Questa è la polarità utilizzata da Rudolf Otto (cfr. 1966) per definire gli estremi del sentimento umano del sacro, considerato universale dall'Autore.

unica, la più radicale nell'esperienza di un individuo in quanto non potrà *mai* essere vinta.

Ma che cos'è la sfida? Essa è il principio della *seduzione*³², e la morte, l'idea che se ne ha, *attrae* inesorabilmente. Ecco perché, come anticipato nel paragrafo precedente, il perturbante si risolve dal lato del Sipario nel modo della *fascinazione*.

Ripercorriamo brevemente quanto detto fin qui: in Occidente, all'interno del mondo visibile, il fenomeno che manifesta il non-senso della finitudine è il cadavere; il Tabu della morte è quella difesa culturale tesa a cancellarlo come fenomeno e l'Idea della morte ne *sostituisce* il significato cancellandolo come concetto. Nell'operazione di sostituzione, di "scambio simbolico" idea/cadavere, si sviluppa il perturbante che si traduce in paura verso quello che è l'Oggetto nel suo rimandare al Niente, e in attrazione verso l'immagine, il Sipario che sostituisce l'Oggetto nel suo rimandare all'Idea di morte, costruita nell'oscurità della propria indeterminabilità.

Il Sipario è "significante del concetto di morte". Il suo aspetto è proprio quello del cadavere, ma con un *valore* diverso in quanto *significa* un'astrazione, un'idea nella quale la speculazione del Soggetto ha preposto un *giudizio*, una potenzialità che rende la morte in qualche modo "viva" e personalizzata. All'ombra del Sipario la morte non è neutra né neutrale, riflette tutto ciò che è umano come negativo dell'umano.

Quando si parla di morte ci si riferisce *sempre* al Sipario: esso è lo specchio con il quale è possibile vedere Medusa senza restarne pietrificati. Ed è proprio quell'immagine riflessa ad attrarre, ad affascinare: è il *voler vedere* ciò che non può essere visto.

- La fascinazione è questa passione disincarnata di uno sguardo senza oggetto, di uno sguardo senza immagine. – (Baudrillard, 1988)

³² - La sfida, non il desiderio, è al cuore della seduzione. È ciò a cui non si può rispondere, mentre si può non rispondere al desiderio. [...] È la sfida, è la seduzione, ben più del principio di piacere, a trascinarci al di là del principio di realtà – (Baudrillard, 1988).

Lo sguardo è costretto a fermarsi sulla superficie riflettente del Sipario, e in questo senso si può parlare di “estetica della morte”, in quanto ogni riflessione sul concetto di morte (in terra) si limita alla *forma* che essa assume, prelevata dall’esperienza sensibile. Nella raffigurazione della morte non se ne cerca il senso, ma il brivido dell’*Unheimlich* al quale rimanda, senza il rischio di smarrirsi nell’esperienza dell’incertezza.

In Occidente la morte ha senso solo se *vestita*, e la fattura di quest’abito affascina.

3- La morte vestita

3.1/ Del brivido.

- Credo che l'uomo primitivo si contraddistingua perché non agisce in base ad *opinioni*. – (Wittgenstein, 1992)

Così Wittgenstein controbatteva, all'inizio degli anni '30, il pensiero di Frazer secondo il quale la magia era da considerarsi come forma di scienza basata su *opinioni* errate. Il filosofo tronca questo giudizio di valore alla radice, mettendo in dubbio la possibilità dell'agire in conseguenza di un opinare (lo stesso "opinare" di cui parla Senofane, cfr. par. 2.4) in culture non occidentali.

Sembrerebbe a tutti gli effetti un altro giudizio, negativo, poiché implicito dell'opinare è la stessa *capacità* di giudizio. Un valore assoluto dell'umano, del quale solo il vivente non-umano probabilmente è privo. È quindi in errore Wittgenstein quando, per sottolineare la miopia dell'etnologo best-seller, sostituisce un giudizio negativo con un altro ancora più radicale? No; egli vuole semplicemente affermare che non può (forse) esistere una proposizione che inizi con "*Credo che...*" nelle culture dei "selvaggi". Il che non significa (non sempre, almeno) togliere dignità a quel tipo di pensiero; anzi, è proprio questa possibilità (aliena all'Occidente) di ritenersi *certi* del reale o di affrontarlo in maniera totalmente "altra" a costituire quella forma d'attrazione verso il "diverso" che va sotto il nome di *esotismo*. Un'attrazione che assume le forme della ricerca forsennata, della raccolta di quante più informazioni possibili e del fallimentare tentativo d'imitazione, come si vedrà più avanti.

Non opinare non significa non prendere posizione su un determinato argomento, poiché l'argomento è *già* certo, inserito nel tessuto delle memorie culturali apprese dalla voce e dai gesti di chi, all'interno della comunità, è autorizzato ad insegnarle. Questo sapere appreso in maniera "diretta" non può

essere commentato, è “un sapere che *esclude* il commento” (Guidieri, 1988). È il sapere delle parole che, oltre a negare l’oblio delle cose del mondo, lo certifica così com’è:

- la spiegazione [di un fenomeno] fornisce il “senso”, e il senso non si limita a chiarire il fenomeno interrogato, ma lo legittima. – (ibid.)

Di più: il chiarimento va inteso come *messa in luce* dalle cose non nominate (quindi non esistenti); non si tratta di un tentativo di definizione, giacché

- semplicemente, il pensiero magico non ambisce alla definizione. – (ibid.)

Solo la riflessione metalinguistica può dare l’avvio all’impresa di definizione *sistematica* del reale, un’impresa di copertura e di distinzione del vero dal non-vero, del possibile dal non-possibile¹. La definizione impone un criterio giudicante, onde estrarre la parte “giusta” dalla sua opposta, quella “sbagliata”.

Ma se “pensiero magico significa pensiero duale, in cui diritto e rovescio sono inseparabili” (ibid.), come si spiega l’esistenza dell’interdetto, della “cosa che non si può e non si deve fare”, il negativo assoluto? Semplicemente perché l’interdetto è vincolato alla sopravvivenza stessa della comunità, appartiene alla tendenza all’autoconservazione propria di ogni organismo vivente². E

¹ È bene ricordare (cfr. par. 2.2, nota 5) che ci si riferisce ad una riflessione metalinguistica che parte dal vedere la parola come *strumento*. Ciò non significa che non esista speculazione sul linguaggio in altre culture: nel saggio di Genevieve Calame-Griaule sull’uso delle parole presso i Dogon (cfr. 1982) risulta anzi di primaria importanza; la differenza sta nel considerare il linguaggio come *azione*, da cui la parola assume connotazioni fisiologiche, legata com’è al corpo, alle sue parti distinte e al comportamento. La parola è delle stesse sostanze di cui è composto il corpo, la sua dinamica è vincolata alle modalità di emissione; essa non costituisce un mondo a sé stante, ma traduce l’inerzia dei corpi in azione: è l’energia del motore e non il motore stesso. Anche il pensiero risulta legato al linguaggio: è “la parola che è nel fegato” (ibid.), non esteriorizzata. Una tale concezione metalinguistica, quindi, non permette una scissione parole/cose: parola è sempre verità.

² Questo “semplicemente” apre la strada ad innumerevoli, e giustificabili, critiche. Sembra un abbandonare le armi della spiegazione appoggiandosi ad una più comoda “mano invisibile” che regola la sopravvivenza. C’è da dire, però, che *spiegare* significa stendere il lembo d’una piega, il grinzoso artificio che copre la (presunta) realtà dei fatti: operazione sempre discutibile. Ora, che il mantenimento di un’omeostasi sia funzionale alla sopravvivenza di un nucleo vivente nel breve periodo (cioè, fin quando è reso possibile, ovvero fino al mutamento) è un fatto non solo culturale, ma fisiologico. Scoprirne il senso equivarrebbe a definire la verità della vita, la verità dell’universo. Ma non è necessario, poiché non c’è nessuna piega da sollevare: la vita è stesa davanti a noi nel momento in cui ne facciamo esperienza. Sostituire il gioco della sopravvivenza con qualsiasi spiegazione è l’illusione tutta umana concessaci dalla possibilità di parola. È come cercare la formula per scardinare l’istanza del Potere sapendo benissimo che esso è inalienabile all’organizzazione sociale, non fosse altro per il fatto che per imparare un linguaggio ho la *necessità* di trovarmi in un piano subordinato rispetto a chi me lo insegna. Dove la spiegazione non è possibile è anche dove non serve; un *di più* da lasciare alla mistica, o all’arte.

- un corpo di interdetti, se deve fronteggiare dei cambiamenti, non si *rimforma*: resiste o perisce. - (ibid.)

Paradossalmente in Occidente, con la possibilità della riflessione sul giudizio, l'interdetto tende ad una maggiore "elasticità" nel momento in cui se ne può discutere, fino a delinearne una teoria generale. L'interdetto può essere esaminato come Oggetto *spiegabile* all'interno del suo significato.

Davanti alla morte questa spiegazione si ferma, e nelle culture orali sembra non fermarsi poiché, semplicemente, essa non è richiesta: l'Oggetto *significa* la continuità del passaggio; continuità creata e spiegata ad un tempo nel rito³.

Si è visto (cfr. par. 2.8) cosa accade per "noi" nel momento in cui l'Oggetto (significante zero) viene coperto/sostituito dal Sipario: se ne può avvertire il *movimento ineffabile*, l'*Unheimliche*:

- Noi misuriamo in un unico tempo la rapidità del movimento che ci trascina. La presenza sensibile di questo movimento dà la vertigine e priva di realtà colui che guarda un morto quanto il morto stesso. Se vede un suo simile morire, un vivente può continuare a esistere solo *fuori di sé*. Nell'istante della morte scompare la solida realtà che immaginavamo di possedere. Rimane soltanto una presenza al tempo stesso pesante e fuggevole, violenta e inesorabile. [...] É essa che evochiamo quando parliamo della morte come di una forza impersonale. – (Bataille, 2000)

La vertigine è il sentimento del collasso della realtà nell'incertezza, del collasso dell'autocritica. Attardarsi in questa "prova", restare a lungo *fuori di sé* spezza l'incanto dell'autocritica, provocandone l'assenza (cfr. par. 2.5, nota 20). É questa una tipica esperienza *estatica*, tanto più vista come straordinaria in Occidente in quanto estremamente poco frequente e di carattere *sogettivo*. In tutte le altre culture i fenomeni "estatici" rientrano nell'ordine della norma, poiché nascono da prerogative differenti (continuità delle presenze "invisibili" nel mondo visibile, diversa concezione dei propri "confini") e concluse all'interno del rituale: siamo *noi* a riconoscerne un'eventuale eccezionalità,

³ - Nel contesto del rito dire e fare si equivalgono, o almeno sono concettualmente omologhi (un dire che crea). – (ibid.)

rimanendone affascinati. I Misteri di Eleusi⁴ rappresentano il punto d'incontro tra un fenomeno estatico collettivo e ritualizzato e una forma di pensiero tendente alla "razionalità" così come la intendiamo: erano infatti "misteri" per i Greci stessi, fenomeni al di fuori della norma che finirono stigmatizzati.

- Nell'ambito della fede cristiana soltanto singoli individui dalle doti eccelse possono pervenire, durante esperienze visionarie spontanee, ad una verità appresa, eterna e consolante, mentre nell'antichità ad essa aveva accesso un numero elevato di individui attraverso l'iniziazione eleusina. – (Hofmann, 1993)

Le forme estatiche occidentali (riconosciute come tali) si sviluppano sempre nell'ambito della *confessione* individuale⁵: sono "alterazioni", e non norme, culturali opportunamente reintegrate all'interno di una *sacralità* che si sviluppa fuori dal mondo. È un'estasi *finalizzata* e gravata di giudizio, tendente a recuperare una certezza assoluta, la verità del bene. Un'estasi al di là del bene e del male, "pagana", è immediatamente ascrivibile ad un fenomeno *negativo*, una manifestazione del maligno da eliminare o una patologia da curare; in qualsiasi caso, un'anomalia che non deve essere lasciata libera di consumarsi, ma controllata e circoscritta.

Le forme estatiche sono casi-limite in Occidente proprio perché il "segreto" dell'incertezza lasciato trasparire dal perturbante viene subito stabilizzato nel Sipario, dove è possibile ripercorrere il brivido dell'*Unheimliche*, ma in una forma "sbiadita", non pericolosa ma *affascinante* per ciò che lascia immaginare:

⁴ Plutarco afferma che solo in punto di morte l'anima si avvicina alla vera conoscenza:

- quel momento fa un'esperienza analoga a quella provata da coloro che si sottopongono all'iniziazione ai grandi misteri – (Plutarco in Scarpi, 2001).

È quindi palese la prossimità del "sentimento" della morte e quello ribadito dall'esperienza misterica.

⁵ Buber nota che la "confessione" è piuttosto rara nelle forme estatiche orientali:

- Mi sembra che la letteratura asiatica contenga un numero relativamente esiguo di vere e proprie confessioni. L'estasi è in Oriente un fenomeno assai più frequente, più consueto e, per così dire, più normale di quanto sia in Europa; la sua espressione, anziché derivare da una speciale confessione, si ritrova in un modo o nell'altro nelle azioni di ogni giorno, in un verso d'amore o su un vaso di terracotta: la si può leggere nei distici persiani o sui vasi cinesi. Solo di rado essa si crea una propria strada particolare. A ciò si aggiunge che l'orientale non considera, come l'europeo, l'esperienza estatica come qualcosa che appartiene *a lui solo*, come ciò che si presenta al suo sguardo mentre leva le mani al cielo; l'orientale sente: e ciò che sente è vissuto. – (Buber, 1987)

la possibilità di “avvicinarsi” al *sensu* della morte⁶ (cfr. par. 2.9). Quando si parla di morte, e quindi dell’idea di morte, si “evoca” quella “presenza pesante e fuggevole, violenta e inesorabile” di cui parla Bataille: è la presenza al limite dell’estasi, ad un passo dal baratro dell’incertezza. E quanto più è possibile provare il *brivido* di questa possibilità di caduta, ombra di una certezza radicale della fine, tanto più se ne cercano le fonti: gli aspetti simbolici che vestono la morte. Si crea un abito al *certo* per nascondere e, nell’illusione perturbante che l’abito sia proprio l’Oggetto, se ne svaluta il paradosso. La sfida impossibile viene vinta; la morte è *domata* nel brivido.

Il dottor Freud, come tanti intellettuali dello stesso periodo, ha la necessità di rivedere le sue teorie dopo l’esperienza del bagno di sangue causato dalla prima guerra mondiale. Esperienza decisamente inedita per le quantità *industriali* di carne umana impiegata e relativa modalità di macellazione, a suo modo affascinante⁷, e il ricordo ne evocherà il brivido fino alla carneficina di maggiori

⁶ Senza questo processo sarebbe impossibile per l’occidentale mantenere una forma di “omeostasi” dell’autocritica davanti alla fattività del proprio limite in terra.

⁷ Abbiamo testimonianze incredibili della rilevanza estetica del massacro mondiale. Jünger ce la riporta direttamente dalla trincea, che sia La Somme o un altro teatro, il luogo non ha importanza; è lo *spettacolo* a meritare la sua esposizione:

- L’orrore di questo spettacolo andava oltre qualsiasi previsione; di fronte a questa triste figura grigia stesa sul ciglio della strada, su cui i mosconi già facevano girotondo, venivano meno le forze. Questo volto e tutti quelli che si avvicendavano riapparivano continuamente nelle loro mille pose particolari: corpi dilaniati, crani spaccati, pallidi fantasmi il cui ricordo turbava...[...] L’odore dei corpi che si decompongono è insopportabile, pesante, dolciastro, penetrante come una pasta viscosa. [...] I cadaveri dei loro [i soldati] compagni riposavano accanto a loro, *mescolati* a loro, il sigillo della morte sulle palpebre. Questi volti scavati evocano il realismo spaventoso delle vecchie immagini del Crocifisso. I combattenti eroici, cadendo quasi per inanizione, rimanevano accovacciati in un fetore che diventava intollerabile [...]. A che serve ricoprire i brandelli di carne con sabbia e calce? A che serve nascondere sotto teloni per evitare di vedere i loro volti neri e gonfi? Il loro numero era veramente troppo grande! La zappa urtava ovunque carne umana, si rivelavano tutti i misteri della fossa [...]. Ciuffi di capelli si staccavano dalle teste così come le foglie cadono dagli alberi in autunno. I corpi putrefatti assumevano la tinta verdastra della carne di pesce, e di notte brillavano. [...] Il piede, schiacciandoli, lasciava tracce fosforescenti. Altri corpi si seccavano come mummie calcaree [...]; su altri ancora la carne si staccava dalle ossa in una gelatina rosso scuro.[...] Morti e vivi, non eravamo tutti coperti dallo stesso turbine di mosche bluastre? – (Jünger in Bataille, 2000).

A questa contemplazione segue l’esaltazione della lotta, l’ebbrezza mistica del coraggio come effetto di quella visione “grandiosa”:

- Abbiamo cesellato la faccia nuova della terra... *la somma immensa dei sacrifici consentiti forma un solo olocausto che ci unisce tutti!* – (ibid.)

Bataille fa notare che dopo la guerra il testo di Jünger (“La guerre, notre mère”) è andato esaurito in poche settimane. È sulla scia di questo spettacolo che maturerà la generazione tedesca sui fronti della seconda guerra mondiale (cfr. cap. 4).

proporzioni che avrebbe travolto l'Europa vent'anni dopo. Qual'è la novità che viene introdotta in *Al di là del principio di piacere* (1919) dal padre della psicanalisi? L'"istinto di morte", la misteriosa relazione che sta nell'asimmetria tra "principio di piacere" e "principio di realtà". Altrove viene chiamato "automatismo di ripetizione", quale forza sottendente la coazione a ripetere, o "principio di Nirvana", a sottolinearne una presunta funzione omeostatica in grado di ristabilire l'equilibrio del soggetto. In realtà l'istinto di morte è un "tappo", valido o meno, utile a reggere l'impianto teorico di Freud; ne è la parte più oscura e azzardata, da accettare come dogma, un po' come l'entropia nel secondo principio della termodinamica:

- L'istinto di morte non è un'ammissione di impotenza, non è l'arresto davanti a un irriducibile, un ineffabile ultimo; è un concetto – (Lacan, 1991).

Ecco il punto: un *concetto* fondamentale che Freud decide di etichettare "istinto di morte" quando ha la possibilità di chiamarlo in altri modi. Certamente, lo fa non senza ragioni: la direzione dell'eventuale vettore "istinto di vita" (principio di piacere) sembra essere diametralmente opposta a quella di una forza che misteriosamente porta a percorrere gli stessi errori, in una sorta di velleità autodistruttiva. Ma non è solo per questo che il termine morte compare in un concetto che Freud covava da prima della guerra: esso si forma come "istinto di morte" *proprio* nel 1919. Più la morte è vicina, nel ricordo, in maggior misura ne viene evocato il brivido nei contesti più disparati. Non è proprio "istinto di morte" ciò che i lettori di Freud avrebbero voluto leggere in quel periodo? Questa breve considerazione ne porta altre che userò per chiudere quanto detto fin qui: non è forse la possibilità tecnica di leggere separatamente "principio di piacere" e "istinto di morte" l'*indice* definitivo dell'allontanamento del pensiero occidentale dalla morte come *effettività* della vita? La capacità di separare in *concetti da contemplare* atteggiamenti (ritenuti) immanenti all'agire umano dissimula una perdita di contatto (senza nessuna accezione negativa del termine "perdita") con quella che abbiamo chiamato *certezza* del mondo.

Ovviamente all'origine di questo fenomeno non c'è la formulazione di simili "paletti distintivi", non è dalla forza dei concetti creati ex-novo che si sgretola un mondo e se ne edifica un altro; essi sono, al contrario, la diretta *conseguenza* di un cambio radicale del "potersi pensare" avvenuto e maturato, come detto in precedenza, principalmente in due momenti:

1) il primo è quello del riflesso nella scrittura, laddove il pensiero si doppia in un supporto esterno; il pensiero *si vede*⁸:

- quando il singolo perviene a padroneggiare la scrittura, allora il sistema di base che soggiace alla natura dei suoi processi mentali risulta modificato nelle fondamenta: il sistema simbolico esterno, infatti, diviene il mediatore dell'organizzazione di tutte le sue operazioni intellettuali primarie. Così, per esempio, la conoscenza di un sistema di scrittura porta all'alterazione della stessa struttura mnemonica, classificativa, decisionale: il criterio organizzativo di questi processi elementari risulta modificato a causa dell'insorgenza di un sistema simbolico esterno, scritto – (Goody, 1989);

2) il secondo momento è la presa d'atto del linguaggio come *strumento* (scrittura alfabetica), che svela l'irrisolvibile arbitrarietà del mondo "etichettato". Non solo, ma la mente stessa appare etichettata: il pensiero va *letto*, interpretato⁹, perché nasconde altro (quell'elemento che Freud ci ha imposto come *inconscio*).

Cos'è che viene "restituito" della morte alla fine di questo processo? La *sensazione* che se ne ha, privata dell'Oggetto, da investire su altro, una costruzione simbolica perturbante nel suo rapportarsi ad una certezza, l'unica, inconoscibile: *definitiva*.

⁸ E quando il pensiero si vede, il "sapere" diventa un corpus esterno alla memoria della voce: è la conoscenza del sapere stabilizzato nella scrittura che rivela l'esistenza delle "norme", permettendo di "concepirne l'esistenza, non di sapere come *distinguerle*" (Luzzato in Curi, 2001). Adamo, appena cade nella colpa della conoscenza (mela=scrittura?), si vergogna del suo essere nudo perché improvvisamente lo *sa*, e lo vede, appunto, come una colpa.

⁹ Il mito di Prometeo, come rileva abilmente Nietzsche nella "Nascita della Tragedia", è vicino a quello adamitico (cfr. nota 8) per la centralità del "peccato della conoscenza". Ma il peccato dei Greci alfabetizzati è *attivo*, frutto di scelta e non di "raggiro": in questa differenza la sostanza del mito svela un cambiamento nel pensiero che l'ha generato, un'ammissione di colpa nella consapevolezza della propria autocritica in grado di riconoscere le "norme", ma capace di vederne i limiti nell'interpretarle, e quindi di stabilirne nuove (cfr. par. 2.4,2.5).

Il Sipario non è altro che il luogo in cui si focalizza questa sensazione, quello dove l'autocritica si arresta prima di perdersi e verso cui è inesorabilmente attratta. Potrebbe essere questo il reale significato di “istinto di morte” nell'uomo occidentale, nel senso che tale intuizione¹⁰ ha probabilmente fatto scaturire in un personaggio del calibro di Freud l'urgenza di formularne una teoria da rendere, erroneamente, universale a tutto l'umano (e non solo, visto che, nella seconda parte del testo del '19, si arriva a teorizzare una portata fisiologica dell'“istinto di morte” comune a tutte le creature viventi). Il Sipario si *vede*, si contempla, s'immagina, s'incamera nella memoria come *figura*, quindi può essere ripetuto e riprodotto all'infinito – come un maneggiare la morte, esserne artefici in terra.

Niente è più incisivo della figura inchiodata di Cristo morto sulla croce, icona universale della cristianità. È Cristo, nella sua estasi mortale, e nella sua paura *occidentale* per l'abbandono finale alla morte *definitiva* (cfr. Marco 27, 46), a deflagrare come immagine immortale per insediarsi ed *aprire* l'eternità fuori dal mondo. Carne spettacolarmente trafitta ad uso e consumo della contemplazione di un'estasi che solo il figlio di una divinità, a cavallo tra due mondi, può ancora provare, e in cui ogni morte violenta può identificarsi (cfr. nota 7: “Questi volti scavati evocano il realismo spaventoso delle vecchie immagini del Crocifisso”). Tra tutte le immagini possibili per sintetizzare la “prima” cristallizzazione religiosa del pensiero occidentale, la croce è apparsa giocoforza la più adeguata: non per la

¹⁰ La riflessione di Freud sulla caducità che porterà all'istinto di morte è ravvisabile in uno scritto del 1915 “Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte”, steso nella cappa di sentimenti sconfortanti dovuti al primo anno di guerra, il che caratterizza queste pagine come uno “sfogo” personale più che un'analisi lucida. Si fa riferimento infatti a presunti retaggi primordiali inconsci che ritornano scavalcando tutto il “civile” che contraddistingue i bianchi europei. È imbarazzante notare come Freud consideri “l'uomo primordiale” assetato di sangue (“la morte altrui non presentava difficoltà [...] l'uomo primitivo non aveva alcuno scrupolo a provocarla [...] ammazzava volentieri, come se fosse una cosa ovvia” Freud, 1984), che di ritorno da un massacro si purifica ritualmente per *convenienza*: “teme la vendetta degli spiriti di coloro che ha ucciso”. In questi giudizi dozzinali non c'è il minimo tentativo di dare una spiegazione a tali presunti comportamenti entro un'ordine di idee di stampo radicalmente diverso da quello dei “civili occidentali”. Ma a ben vedere c'è di più: Freud prende ad esempio i selvaggi quasi a dire, nel paragone, che “loro”, in quanto *incivili*, possono *addirittura* essere giustificabili... c'è una grettezza etnocentrica in questo modo di fare che qualsiasi altro commento sarebbe superfluo. La tendenza generalizzante del padre della psicanalisi è stata il suo più grande limite, perdonabile solo avendo in mente la *weltanschauung* in cui era immerso.

sua capacità di monito, ma per la sua potenza *attrattiva*. Il brivido è una questione estetica.

3.2/ Estetica della morte: Antigone.

L'estetica, da *aistesis* (sensazione), è, appunto, la “scienza delle sensazioni”, ovvero la dottrina della conoscenza sensibile. Occorre arrivare a comprendere che riuscire a considerare questa conoscenza come “separata” dal corpo non è impresa immediata: è nel taglio occidentale tra il soggetto e il mondo, il soggetto e il proprio corpo che questa conoscenza si esterna come oggetto, in forma di *concetto nominabile*, tale da poterne stendere un apposito discorso. Il discorso sulla sensazione, sul feedback che l'esperienza sensibile riporta in forme culturalmente codificate: la sensazione del bello provoca benessere, il discorso sul “bello” provoca l'Arte.

Dove finiscono i Misteri e nasce la Tragedia è avvenuto quel passaggio fondamentale che ricrea la sensazione in forme concettuali da contemplare, da recitare e *mai* vivere in prima persona. Non è un caso che questa forma privilegiata di “arte” collettiva, il teatro, abbia proprio connotazioni tragiche, necrofile. La seduzione del brivido, rappresentato in effigie dalla scia fatale che marca l'intera esistenza di Edipo, è ciò che rende potente la rappresentazione in qualità di “sostituta” della *vera*, e ormai insopportabile, morte dei sacrifici orgiastici di Eleusi¹¹.

Ogni olocausto umano, in quanto fuori da qualsiasi funzione estetica, diventa usanza barbara, immonda: la morte *definitiva* è una colpa di cui lavarsi, il peso opprimente della certezza nell'incerto del mondo (le prime riflessioni sulla

¹¹ Diversi filologi sono concordi nel ritenere certa la presenza di sacrifici umani durante le celebrazioni misteriche, e l'atteggiamento d'intolleranza verso tali cerimonie è presente già in Eraclito:

- I misteri praticati dagli uomini sono misteri profani [...], essi invano si purificano contaminandosi col sangue – (Eraclito in Choron, 1971).

legittimità della guerra nascono qui). La rappresentazione è un'espiazione ma, diversamente dal rito, non ha conseguenze: *intrattiene* la vita senza minacciarla.

Ecco perché la Tragedia, e non altro – sentirne il brivido estatico senza caderci dentro. Ovvero, riprodurre l'*Unheimliche* decontestualizzandolo dalla vita in spazi e tempi definiti, chiudibili, controllabili, dove si è sempre spettatori o attori, mai agenti: perché tutto ciò che si cela oltre il Sipario è *definitivo*, non reiterabile.

Con Sofocle assistiamo alla piena maturità di questo gusto estetico associato alla perdita di un mondo che non c'è più, un mondo lontano dalle divinità ma in balia delle leggi umane, foriere di sventura. La morte aleggia come un manto su tutti i personaggi delle sue tragedie: la figura di Antigone ne è un catalizzatore. La figlia di Edipo agisce spinta dalla necessità di copertura del cadavere di Polinice, mostrato al pubblico come

- tesoro agognato per soddisfare la fame degli uccelli all'erta nel cielo – (Sofocle in Ferrari, 1982).

La “copertura” sperata da Antigone, e per la quale s'immola, viene offerta agli spettatori in tutta la sua macabra portata: è questo il vero richiamo della tragedia, il brivido che ne decreta il successo. Creonte ordina alle Guardie di far sì che il corpo di Polinice sia sempre *visibile*, fino all'ultimo residuo; e, a compito svolto, nella relazione che ne fanno ci si sofferma sui dettagli della decomposizione:

- Spazzammo via tutta la polvere che ricopriva il cadavere e mettemmo a nudo con ogni cura il corpo già putrescente. Poi ci trasferimmo [...] al riparo dal vento, per non essere investiti dal fetore che emanava dal corpo – (ibid.)

Il *soma* omerico è ormai lontanissimo: lo scempio del corpo morto occupa l'intera scena, è l'asse di rotazione della tragedia. Questa necrofilia è palesata da una battuta di Creonte nei confronti della protagonista:

- E allora, se vuoi amare, scendi sotto terra e ama i morti – (ibid.)

Il sacrificio della donna per la cura del cadavere, l'amore (non tanto) tacito per l'Ade ne fa l'eroina indiscussa, incorruttibile; può legittimamente smascherare il meschino attaccamento alla vita che caratterizza Ismene:

- Non essermi compagna nella morte, non ti appropriare di ciò che non hai neanche sfiorato [...]. Tu sei viva, la mia vita si è chiusa per sempre, al servizio dei morti. – (ibid.)

È tutta la Tragedia ad essere “al servizio dei morti”; l'*intrattenimento* nasce al servizio dei morti, li espone al desiderio di *unheimliche* del pubblico. Antigone non è (solo) l'esempio di inflessibilità alla “Tradizione” svalutata dai contemporanei di Sofocle; Antigone è la donna dei morti, il referente umano al macabro. Ades è

- il solo dio che lei venera – (ibid.)

Il suo destino si compierà sì nella sepoltura, ma da *viva*, coronando quello spettacolo del brivido richiesto da un'utenza *occidentale* a pieno titolo.

Sofocle conosce bene il suo mestiere: in “Edipo a Colono” l'ambientazione stessa, un bosco sacro alle Eumenidi, è impregnata del fascino relativo ai culti misterici che vi si consumavano (legittimamente) fino a pochi anni prima, ma ormai distanti dal greco della *polis* nel 400 a.C.¹² Qui Edipo *reciterà* la celeberrima frase:

- Proprio ora che sono annientato sarei finalmente un uomo? – (ibid.)

Eccolo, l'Uomo, alle prese con la morte *definitiva* e solo, smarrito contro l'arbitrarietà del mondo: scacciato dall'estasi non appena dice “Io”. In questa domanda (retorica) è riassunta tutta la verità dell'Occidente. Alla morte, spettacolare, di Edipo sarà ancora Antigone ad incarnare il desiderio *voyeuristico* dello spettatore in una tensione costruita nell'incalzare della

¹² I Grandi Misteri (*Mysteria*, dalla radice accadica *mūšu*-“notte”, sono di “chi veglia nella notte arcana d'attesa”, cfr. Semerano, 2001),

- già nel V secolo erano considerati come un caso speciale di altre simili celebrazioni – (Kerényi, 1984). Probabilmente l'ultimo punto di giuntura con un mondo andato in pezzi.

sequenza domanda/risposta (che per A. in realtà si tratta di un monologo, come fosse in *trance*) sostenuta con la sorella:

- Antigone: Torniamo indietro, mia cara.
 - Ismene: A quale scopo?
 - A. Un *desiderio* mi vince...
 - I. Quale?
 - A. ...di *vedere* la casa sotterranea...
 - I. Di chi?
 - A. ...di nostro padre, ahimé.
 - I. Ma non ci è lecito. Non capisci?
 - A. Perché questo rimprovero? [...] Portami laggiù, e poi uccidi anche me. –
- (ibid.)

3.3/ Conseguenze della *morte definitiva*: “sottomissione” ed esotismo.

Parlare di “estetica della morte” vuol dire affrontare quel plusvalore simbolico perturbante che l’idea di morte *definitiva* ha generato nelle culture occidentali. Il luogo dove non è definitiva, dove non viene sentita come tale¹³, è lo stesso dove si riconosce tutto ciò che chiamiamo “rito”, tutto ciò che è *vissuto* e non rappresentato¹⁴.

¹³ - L’uomo primitivo non crede che si muoia completamente. In ogni caso la morte per lui non è la pura e semplice soppressione di tutte le forme di attività ed esistenza. Essa non è mai assoluta. – (Choron, 1971)

¹⁴ Questa scissione tra il “vissuto/rappresentato”, il sentimento d’una *differenza*, è ravvisabile nella stessa riflessione gnostica sulla fede dei primi secoli cristiani: la divisione tra *pistis*, fede accettata per adesione sentimentale (vissuta), e *gnosis*, via razionale per “conoscerla” (cfr. Craveri, 1991). La gnosi ufficializza un distacco, che mette in crisi la possibilità di rapimento estatico del credente: il trattamento ermeneutico dedicato alla religione cristiana dalla sua diffusione in poi la rende irrimediabilmente “gnostica” proprio perché nasce da un tipo di pensiero che permette di distinguere due modalità differenti di approccio fideistico.

Il cristianesimo “popolare” ha mantenuto gli aspetti “pagani” del rito trovandosi immerso in un ambiente illetterato: la *pistis* cristiana è appannaggio degli ambiti privi di scrittura (gran parte dell’Europa medievale). Non è casuale, come mostrano numerosi studi, la contemporaneità dello sviluppo della stampa in Europa con il *successo* della rielaborazione umanista della cristianità ad opera di Lutero: il libero arbitrio è una fuga dalle “catene” della *pistis*.

La padronanza della scrittura alfabetica scrosta l’estasi dalla collettività riducendola ad anomalia individuale. Questa “perdita” estatica lascia l’amaro in bocca: che cos’è la fuga degli Eoni se non il definitivo allontanamento dall’Età dell’Oro? E l’annullamento del dualismo in unità non rappresenta il tentativo di annullare il nefasto distacco della *psiche* dal *soma* (“chi si troverà uno sarà inondato di luce, chi sarà diviso verrà avvolto di tenebre” - Tommaso, ibid.)?

La differenza esiste, quindi, e ha (avuto) una doppia conseguenza tra “Noi” e “gli Altri”. Nell’incontro/scontro tra l’Occidente e le culture orali o prive di rivelazioni scritte¹⁵ stupisce un fattore: la *facilità* con cui il primo sembra imporre il proprio potere sulle seconde. Non è solo “merito” di una conquista imposta con la forza dall’esterno, ma soprattutto di un cavallo di Troia, la scrittura alfabetica, attraverso la quale l’idea di morte definitiva corrode come un cancro le culture entro le mura della tradizione orale. Mura destinate a cedere lasciando il posto al rimpianto del mondo che fu.

Assumere la morte come concetto non solo ineluttabile, ma senza vie di fuga all’interno del mondo, significa deludersi per il fallimento delle proprie divinità, della propria medicina, della propria magia ormai inoffensiva a fronte di un dramma simile. Una paura nuova, radicale, come quella scaturita dalla morte *definitiva*, è la maggiore forma di controllo in aiuto agli occidentali, cui vengono riconosciuti i privilegi di una maggiore “esperienza”; la paura divide e rende deboli, ed i processi sistematici di conversione non sono spiegabili ricorrendo esclusivamente all’imposizione violenta: l’esempio classico di Pizarro, che con duecento uomini sgretolò l’impero Inca, sembra avere del miracoloso. In seno a questa nuova ottica i contorni del tremendo episodio sembrano più definiti:

L’opposizione dicotomica vissuto/rappresentato è comunque una convenzione formale, il tentativo di spiegare una differenza, simile a molti altri più prestigiosi o più azzardati: il dionisiaco/apollineo di Nietzsche (le cui prerogative sono comunque differenti), la *Gemeinschaft/Gesellschaft* di Tönnies (relativa all’organizzazione sociale ma non diverso negli intenti “differenziali”). Sarei propenso ad usare un estatico/estetico per quanto detto fin qui, una distinzione prossima a quella data da Kerényi nell’approccio metodologico ad una “scienza della mitologia”:

- L’indicibilità dei misteri naturali [...] ci sarà forse comprensibile, se noi la consideriamo su due piani distinti: quello esistenziale e quello puramente concettuale. Sul piano esistenziale noi agiamo e il nostro agire e subire tocca noi stessi in un punto così profondo in cui c’è solo un accadere ma nessuna parola adeguata per esprimerlo. Sul piano puramente concettuale quell’accadere si fa descrivere facilmente nella terminologia chiara univoca e priva di emotività [della scienza] - (Kerényi, 1984).

L’esistenziale/concettuale è comunque, negli intenti, relativo all’esperienza individuale. Estatico/estetico vorrebbe essere il marcatore d’una differenza *culturale* che pone l’intero Occidente al secondo termine.

¹⁵ Questo è un punto cruciale per Goody (cfr. 1989 e 2002): l’Occidente non ha mai superato la resistenza delle grandi tradizioni religiose scritte, in India come nei paesi islamici. Perché una conversione avvenga occorre trasmetterne l’insegnamento, che nella nostra cultura avviene in gran parte attraverso i testi. Dove non c’è scrittura, l’introduzione del nuovo medium non incontra resistenze per la sua utilità (standardizzazione), lasciando assorbire il messaggio culturale cui è vincolata. Con una dinamica simile, ad esempio, l’induismo si diffuse nella regione indocinese e l’Islam nell’Africa nordorientale.

Atahualpa si compromette con lo straniero¹⁶ perché lo ritiene potente¹⁷ (evidentemente era già a conoscenza delle prime conquiste spagnole avvenute in Messico, molto più a nord), nonostante la palese vulnerabilità dovuta all'esiguità numerica; quest'avvicinamento gli costerà la vita, come costerà agli Incas la loro stessa sopravvivenza culturale. Come si legge nelle pagine di Bartolomé de Las Casas, le violenze dei *conquistadores* sugli *indios* si consumavano apparentemente senza motivo: questi ultimi erano già sottomessi, le prime forme di resistenza cominciarono a presentarsi tardivamente, forse proprio allorché si presumeva d'aver scoperto il "segreto" dell'uomo bianco. Una vera e propria resistenza fu opposta invece dai discendenti dei Maya che, forti dell'unica tradizione scritta nella regione¹⁸ (il *Popol Vuh* è stato steso dopo la conquista, in lettere latine, ma conserva indubbiamente retaggi di tradizioni scritte anteriori), diedero filo da torcere agli spagnoli cedendo quasi due secoli dopo l'inizio della

¹⁶ Anche se le versioni della storia sono contrastanti e poco attendibili, il risultato resta invariato: un numero ridicolo di uomini riesce ad annientare un impero (e relativo esercito) nel giro di due anni.

¹⁷ Una *potenza* prossima a quella delle divinità: qualsiasi (eventuale) incantesimo operato ai danni degli spagnoli non avrebbe mai potuto funzionare considerando che essi erano completamente all'oscuro del sistema magico delle culture sudamericane. Questo, un certo tipo di "ignoranza" culturale, già basta a rendere ogni tipo di "maleficio" inutilizzabile.

Ma probabilmente la vera potenza al seguito dei bianchi era quella scrittura alfabetica dei testi sacri che si portavano dietro a mo' di legame con la propria terra: in una bolla del 1493 in cui Alessandro VI sancisce il diritto degli spagnoli al possesso delle nuove terre scoperte, si legge dell'attitudine "docile" dei selvaggi del Nuovo Mondo e del modo in cui (apparentemente) aderissero senza problemi all'istruzione cattolica:

- [...] per quanto possano capire i detti vostri inviati, [gli indigeni] credono nell'esistenza in cielo di un solo Dio creatore e sembrano abbastanza capaci di abbracciare la fede cattolica e di farsi educare a buoni costumi e, se verranno istruiti, c'è speranza che il nome del salvatore [...] sia invocato nelle terre e isole predette. – (da *Bullarum, Privilegiorum ac Diplomatum Romanorum Pontificum Amplissima collectio* in Desideri, 1987).

C'è poi un accenno agli uomini lasciati lì da Colombo per iniziare l'opera di conversione, anzi, *ri*-conversione data la convinzione cattolica (destinata a mutare proprio a partire dal XVI sec.) del periodo: il primato è della grazia del Signore, i pagani sono *caduti* da questa grazia e vi devono essere ricondotti.

Adesso è impossibile sapere quanto siano attendibili questi documenti: certo è che nessuna popolazione autoctona (tranne forse i Maya e in misura minore gli Aztechi per la presenza di una tradizione scritta) abbia mostrato da subito "insofferenza" verso l'uomo bianco, nonostante i massacri deliberatamente effettuati da quest'ultimo. L'ipotesi che porto avanti è che le vere e proprie rivolte contro gli spagnoli siano nate *dopo* un primo grado di "istruzione" occidentale, attraverso il quale l'idea di morte *definitiva* s'è incistata in una già complessa (e *ossessiva* nel caso azteco) cultura della morte, creando una miscela catastrofica di pensiero decadente e senza speranza.

¹⁸ Nel dire questo sono in netto contrasto con quanto afferma Gelb (cfr. 1993), ma ci troviamo in un campo sostanzialmente privo di fonti che non siano occidentali e posteriori al *tabula rasa* effettuato dai conquistadores.

conquista¹⁹ e riuscendo a mantenere il dominio della regione dello Yucatan per un certo periodo a seguito di una ribellione nel 1848 (cfr. Villari, 1983).

L'esempio riportato, il crollo di organizzazioni sociali millenarie ad opera di un pugno di mercanti e avventurieri occidentali, non può essere spiegato in termini di rapporti di forza se non in una fase *posteriore* ai primi contatti. Ed è nei primi contatti che avviene la catastrofe: non (solo?) per un presunto virus *biologico* portato dagli spagnoli al quale il sistema immunitario degli *indios* non era preparato²⁰, ma per un virus *tecnologico* attraverso il quale la morte, allontanandosi dalla vita, rende impossibile il suo superamento in terra, nella parte “invisibile” del mondo. La vecchia medicina non guarisce più, e si rimpiange il tempo in cui ciò avveniva, si rimpiange l'impossibilità di recupero di quell'Età dell'Oro.

Questo rimpianto e tentativo di recupero è la seconda conseguenza della morte definitiva: il mito del “buon selvaggio” nasce dalla riflessione scaturita nel confronto con queste popolazioni apparentemente prive di sofferenza, “pure”, prima dell'arrivo degli Europei. Considerazioni riassumibili in un passo di De Montaigne, con il quale anticipa di più d'un secolo gli albori del pensiero illuminista francese, i primi vagiti della moderna antropologia:

- Essi [gli indios] sono selvaggi allo stesso modo che noi chiamiamo selvatici i frutti che la natura ha prodotto da sé nel suo naturale sviluppo: laddove, in verità, sono quelli che col nostro artificio abbiamo alterati e distorti dall'ordine generale che dovremmo piuttosto chiamare selvatici. – (De Montaigne in Desideri, 1987).

É la voce del rimpianto di una mano, quella occidentale, che tutto corrompe: la purezza di popoli “naturali” che dominano la morte in una inspiegabile armonia organica, la stessa che sembrava caratterizzare l'età dell'“innocenza” in

¹⁹ 1697, caduta di Tayasal. Gli spagnoli ebbero molti più problemi a sottomettere i discendenti dei Maya che tutte le altre popolazioni della regione.

²⁰ La tesi della decimazione per malattie è stata adottata dagli storici per convalidare l'incredibile tasso di spopolamento indio (75-95%), non spiegabile solo in relazione alle efferatezze dei *conquistadores* che, dal canto loro, attribuivano a questa moria “un imprescindibile disegno della Provvidenza” (Desideri, 1987).

Occidente, ovvero il *passato*. Ritorna (ma è mai scomparso?) il tema del rimpianto sofocleo per gli antichi costumi: complementare al mito del “buon selvaggio” è, per riflesso, quello dell’Età dell’Oro.

L’esotismo di cui parla Victor Segalen²¹ non è lontano da questo tipo di mito, dalla sensazione di “perdita” o “allontanamento” che ritorna sottoforma di “sorpresa” e “attrazione” della diversità. Ne è lo *sviluppo* maturo: la riflessione estetica su ciò che è andato perduto e va recuperato in termini di *raccolta*. Tutto ciò che è *diverso* dall’Occidente, tutto ciò che *fuori* da esso non sembra avere una concezione di morte definitiva, nel Tempo e nello Spazio, attrae per la sua irrimediabile *non-presenza*, non-recuperabilità, se non come mero *oggetto* e *sensazione*.

L’acume di Segalen lo porta al fondo della questione:

- Esotismo Presente: non esiste per definizione – (Segalen, 2001).

Discorso diverso per il futuro:

- Esotismo Futuro: Esotismo immaginario: Wells, per esempio. Il suo meccanismo: dissociare le idee e ri-associarle in una mentalità speciale. [...] Il potere di *concepire altro*. – (ibid.)

Il rimpianto si traduce in raccolta dati e contemplazione di tutto ciò che non è (al momento) *presente* nella propria cultura; vale a dire tutto ciò che è fuori portata dalla morte definitiva.

In questo processo di (*rimozione*)-*rimpianto-recupero* rientra tutto il Diverso, non solo i selvaggi ma anche e soprattutto le culture “evolute” (cinese, indiana, islamica ecc...) in cui il concetto di morte è *differente* da quello occidentale. Ma, come visto in precedenza (cfr. cap. 2), lo stesso concetto di *morte definitiva* sembra essere fuori portata da una “morte”; carico di una oggettività eterna ed imprescindibile, esso è infinitamente distante dal presente dell’autocritica se non

²¹ I raffinati appunti di Segalen per un lavoro sistematico sull’Esotismo furono stesi ad inizio ‘900, di ritorno da due anni di soggiorno in Oceania ed in procinto di partire verso la Cina.

come *paura* e *fascinazione*. In questo senso è punto di partenza e arrivo di ogni riflessione estetica.

L'estasi è possibile, invece, solo al di là di qualsiasi sentimento di paura e fascinazione. Gran parte dell'“Esotismo *Passato*” si riferisce a quel momento del *proprio* passato in cui sembrava ancora possibile un'estasi collettiva: la Grecia pre-ellenistica. Il mito della purezza della cultura classica è vincolato a quella modalità di “fruizione del mondo” così *particolare*, estatica appunto, da cui l'Uomo Moderno²² si è allontanato, mentre ciò evidentemente non è successo nelle altre culture. Ma l'esotismo passato è anche la forza che induce a muovere alla ricerca di matrici comuni: l'*artificio* indoeuropeo, ad esempio.

Ancora, è il sentimento che permette di trasformare una fase storica da “stile” a genere letterario: il medioevo.

3.4/ Estetica della morte: il MedioEvo.

È usuale riferirsi al medioevo come “fase oscura” della nostra storia, eppure non ci si chiede se fosse “oscura” anche per chi nel medioevo ci viveva. Sembra una domanda banale, ma non lo è. “Oscura” è la stessa *qualità* che viene associata alla morte, così com'è onnipresente nell'immaginario relativo al medievale l'iconografia macabra²³ tanto cara ai romantici ottocenteschi. Ma cos'è che, in realtà, *oscura* agli occhi degli osservatori posteriori al XV sec. un millennio di storia della propria cultura?

Proprio la “mancanza” di storia, cioè la mancanza di fonti scritte relative alla vita del volgo, fuori dal circuito religioso e adombrato dalle *supposizioni* degli osservatori posteriori. Non a caso, tecnicamente il medioevo “termina” quando

²² Definizione implicitamente occidentale...

²³ Maestro di tale produzione fu il tedesco Hans Holbein, autore di famose xilografie a tema macabro. Ma Holbein era classe 1497, niente a che vedere col medioevo: illustrò l'edizione *stampata* della Bibbia tradotta da Lutero. È interessante notare come al suo nome venga sempre associato il termine *medievale*.

la stampa comincia a diffondersi: ecco che il sottile spiraglio degli archivi monastici e dei libri contabili lascia il posto alla luce gloriosa della storia del *popolo...*

Entrare nel merito di cosa sia stato il medioevo è ardua impresa da storici, ma prendere come indicatore la virata umanista della cultura, contemporanea alla produzione di documenti stampati, rende chiaro, ancora una volta, la pressione della tecnologia della comunicazione sui mutamenti sociali. Lo stato di “sospensione” culturale dovuto ad un’ibernazione dei testi ad opera degli amanuensi equivale alla mancata circolazione dell’informazione al di fuori di un contesto “elitario”: una dinamica non lontana da quella descritta precedentemente per i popoli mesopotamici (cfr. par. 2.3), ma oberata da un ferreo controllo religioso. Mentre Bisanzio s’arricchiva di una letteratura in cirillico e Baghdad vedeva sorgere il suo splendore scientifico, l’Europa si ripiegava nella propria “ignoranza” e frammentazione. E in un sistema chiuso all’informazione che possibilità di sopravvivenza avrebbe avuto, ad esempio, il messaggio protestante senza l’aiuto della stampa? Senza di essa Lutero non avrebbe potuto diffondere la sua difesa all’accusa di eresia dell’*Exurge Domine* ed uscirne “vincitore”; senza la stampa non sarebbe stato necessario disporre i primi “indici” dei libri proibiti (1559) come controllo da effettuare *a valle*, non essendo più possibile farlo a monte.

Il fatto che gli storici dal XVII secolo abbiano affibbiato ad un’enorme mole di eventi un’unica soluzione omologante, quella dell’Età di Mezzo, non fa che confermare il senso di “sospensione” culturale che si traduce in *sonno* tenebroso della “ragione”. Età di pestilenze, di massacri e persecuzioni a ben vedere non maggiori di quelli di qualsiasi altro periodo interno all’occidente: l’oscurità posticcia è l’impossibile accettazione di una storia che sembra non *procedere*. Ne restano le immagini, il “gusto” apocalittico, le *totentanz* della cultura popolare che però cominciano a fare la loro comparsa piuttosto tardi, nei primi anni del 1400 e quindi agli albori dello stesso umanesimo. É con le *danze*

macabre, le danze dei morti, che viene fuori il concetto di macabro²⁴, in un'estetica della morte fatta di *Ankou* (la classica icona dello scheletro con la falce²⁵, di origine bretone) ritratti in atteggiamenti "festivi", del tutto umani. Ma si parla di XV secolo, non più medioevo: il trionfo della morte *vestita* rimasta inalterata fino ai giorni nostri.

Le danze macabre sembrano dare finalmente voce alla cultura del volgo, è l'unica iconografia popolare privata di figure religiose nonché prima rappresentazione di riscatto sociale: la morte come grande parificatrice. L'idea romantica della cultura medioevale interamente dedita al macabro si muove da queste immagini, le prime di una storia che esce dalla "sospensione", relativizzate a tutto il periodo precedente come unica (presunta) forma di *stile* cui viene dato il nome usato in architettura: il gotico.

L'*unheimliche* si affaccia prepotentemente nei gusti popolari; questa morte antropomorfa e libera dal divino non manifesta, contrariamente a quanto si creda, il sentimento d'una *prossimità* col decadimento onnipresente, ma la presa d'atto di un'autocritica rinnovata con l'aumento dell'istruzione scritta maturato nella vita comunale e nelle recenti università. La morte vestita allontana il significante zero della morte definitiva in una rappresentazione fatta di suono e movimento, di festa macabra. Il *macabro* è un sentimento possibile solo nella decontestualizzazione: un defunto sul letto di morte non è macabro, lo è se si inserisce come "vivo" tra i vivi.

Con la stampa il distacco della morte marchia tutto lo sviluppo successivo dell'occidente letterato, a cominciare dalla medicina, il cui imperativo non sarà più "curare" nel senso di *riconduurre* il corpo ad un equilibrio di benessere, ma di *cacciare* via l'*intrusa* che pretende d'inserirsi nel reale dal mondo di immagini e

²⁴ Dal francese *macabre*, etimologicamente incerto:

- arabo *makabr* ("cimitero", da *kabr*: "loculo mortuario") o nel siriano *marqadta* ("danza") od infine *maqabrey* ("becchino")- (Amati in www.mondimedievali.net).

Il termine nell'accezione vera e propria viene "recuperato" dai romantici francesi nel XIX sec.

²⁵ Notoriamente, la falce livella il grano così come la morte equipara le distanze di classe.

simboli in cui è stata relegata. Ne restano il fascino e la paura: quando l'*intrattenimento* sarà possibile su vasta scala, a riforme sociali avvenute, tema centrale ne sarà la *decadenza*.

3.5/ Il Romanticismo.

Per Novalis la morte è

- principio romanticizzante della nostra vita [...], attraverso la morte la vita si rafforza – (Novalis in Choron, 1971).

Quest'assunto verrà preso alla lettera in tutto l'*evasivo* del XIX secolo: la fortuna di un Baudelaire e un Lautréamont, di Stoker e della Shelley, prosegue di pari passo con il "progresso" laico delle applicazioni scientifiche e sociali, la secolarizzazione. L'*intrattenimento* cerca il lugubre così come avveniva nel IV sec. a.C. in Grecia. Il saccheggio di immagini e temi proviene da quel medioevo esotico e mitizzato etichettato come Gotico, quella zona d'ombra di un rinnovato paganesimo coperto di croci, ibrido spettacolare di stregoneria popolare contrastata da una chiesa elitaria e deforme. La complessità di quasi mille anni viene ridotta a stereotipo per assenza di continuità con la storia, una finzione legata a doppio filo con la finzione della morte, il vestito da cui si resta affascinati.

Creature formate da pezzi di cadaveri animate "scientificamente", una nuova magia da cui lo stesso Frazer ricaverà conclusioni arbitrarie; creature non-morte condannate dal destino ad essere il centro dei turbamenti di una classe borghese sempre meno a contatto con la morte reale... Al di là dei temi speculativi, che andranno a rinvigorire una nuova mistica del "soprannaturale", queste macabre figure *affascinano* i lettori in una relazione inversamente proporzionale alla fiducia cieca nel progresso scientifico, alla prospettiva di un futuro perfetto in cui la morte sarà definitivamente debellata. Esotismo della morte e dell'arcano,

del non-presente, in un processo onnivoro di archiviazione e sistematizzazione del diverso.

L'Occidente è preso da una sorta di *schizofrenia* generale con cui glorifica e giudica, pone certezze e desidera il brivido dell'incertezza. Lo scarto dicotomico tra tutte le categorie del reale (vita/morte, bene/male, visibile/invisibile, vero/falso) aumenta vertiginosamente come la sistematica dissoluzione di culture prive di una logica simile. È come una corsa all'*estremo*: l'*intelligentija* filosofica aumenta le sue dosi di rimpianto verso l'irraggiungibile, le organizzazioni nazionali accelerano la produzione nel tentativo di superarsi in progresso, i movimenti sociali incrementano il volume di disagio nel reclamare la piena uguaglianza dei diritti civili in forme utopiche di libertà *terrena*, l'intrattenimento diventa *necessario* come necessario sarà amplificare in *efferatezze* i modi della diversità per colpire un pubblico insaziabile.

Come la morte, all'alba del XX secolo il conforto del sacro è lontanissimo, l'*estasi* relegata alle stranezze magiche delle culture "altre" e recuperata nel circuito *estetico* del consumo.

Qualcosa finisce per spezzarsi, e tutti si buttano con *entusiasmo* nella novità del varco aperto da questo collasso sistemico. Un errore che costerà caro all'Europa e al mondo intero: il tributo impressionante, senza pari, di vite richieste dalla prima guerra mondiale "risveglia" dall'*orgia* produttiva le coscienze, e tutti gli strati della popolazione ne sono coinvolti. La morte, per un attimo, è tornata visibile, reale. In una nazione europea più che in altre: la Germania²⁶.

²⁶ Alla fine del conflitto la sola Germania registrerà 1.800.000 vittime militari.

4- Una nazione proscritta: la Germania Nazista

4.1/ Alcune verità nella deriva “esoterica” della ricostruzione storica.

- Germania segreta: non ci sembra azzardato identificarla con quella religione della morte, che fu doppiamente “segreta”, sia perché procedente dall’intimo, dal “segreto” dei poeti, sia perché perennemente mascherata sotto le difese della coscienza. [...] La Germania “pubblica”, non “segreta”, ha mostrato con l’ideologia nazista di cercare d’appropriarsi di quella corrente segreta e di farne una realtà sociale, popolare, strappandola alla proprietà della cerchia indubbiamente “aristocratica” in cui era vissuta. La ripugnanza di Kerényi e di Mann di fronte alle manifestazioni della Gioventù Nazista, testimonia dell’ostilità determinatasi fra la Germania “pubblica” e quella “segreta”, quando la prima volle appropriarsi della seconda. Né si trattò unicamente di un’approvazione, ma di un’alterazione estremamente dolorosa per coloro che vedevano trasformarsi in paradigmi di vita quei dati della propria esperienza personale che avevano accettato come rivelazione autentica, ma “faustiana”, colpevole, da mascherarsi nei confronti di chiunque. Nessuno di loro aveva osato proporre quelle esperienze estatiche, di cui era *chiaro* il carattere mortale, come norma di esistenza per altri: ciascuno aveva vissuto la propria colpa, mascherandola all’esterno sia con l’ironia, sia con una volontaria barriera fra sé e gli altri. – (Jesi, 1968).

Citando Jesi si entra nel vivo della tematica da affrontare in questo capitolo: il Nazismo come tentativo fallito di instaurare una “religione della morte”, una *controtendenza* di pensiero nel cuore del ‘900. Ci si riferisce all’evento nazista come ad una grande, improvvisa *follià collettiva* che colpisce il luogo dove le avanguardie culturali sembravano poter spazzare via ogni velleità reazionaria. Ma dove lo storico resta spiazzato nell’affrontare il tema con i propri strumenti metodologici, fornendo spiegazioni di stampo economico/politico che lasciano sempre una zona d’ombra, un vuoto, a cui non è possibile dare risposta se non con un giudizio di valore negativo, “l’impronta del Male”, l’antropologo può

venire in aiuto fornendo altri punti di vista. Posizioni che non legittimano la scelta (consapevole) di milioni di tedeschi, ma ne danno una visione chiarificatrice identificandone le forze motrici covate sotto la cenere dell'incendio della prima grande guerra grossolanamente spento dai vincitori.

L'opera di sistematico occultamento delle ragioni del Nazismo appena dopo il 1945 da parte delle forze alleate, e forse dei nazisti stessi alla vigilia della disfatta (accelerare il regime di sterminio nei campi a guerra praticamente finita, ad esempio, era volto *anche* a questo), ha reso quasi impossibile ricostruire con freddezza le molteplici dinamiche sottostanti l'ascesa e il dominio dell'NSDAP. I tedeschi, improvvisamente "cattivi", anelano alla distruzione dell'Europa e della civiltà. Occorre aspettare il 1960 per vedere una diversa prospettiva: un testo d'intrattenimento più che un saggio, abbastanza precario e discutibile nei contenuti, riesce a stimolare un "nuovo" ambito di ricerca. Il libro in questione è "Il mattino dei maghi", scritto da un ambiguo personaggio a nome Louis Pauwels, molto vicino agli ambienti mistici di Guenon e Gurdjieff (da cui poi si stacca), aiutato da un sedicente scienziato/spia per conto degli Alleati, Jacques Bergier. L'opera non può essere presa sul serio: nessuna fonte viene indicata e l'atmosfera evocata ha più la pretesa di *colpire* (affascinare) che altro¹. Eppure questo guazzabuglio di elementi esotici e "misteriosi" ha un certo pregio: quello d'aver condotto il Nazismo su binari inaccettabili per gli storici del dopoguerra; la seconda sezione del testo, "Alcuni anni nell'Altrove Assoluto"², termina con queste parole:

- [i nazisti] Volevano cambiare la vita e mescolarla alla morte in altro modo.
- [...] Avevano una concezione magica del mondo e dell'uomo. Ad essa avevano sacrificato tutti i giovani del loro paese e offerto agli Déi un oceano di sangue umano.
- [...] Odiavano la civiltà occidentale moderna, borghese o operaia: nell'una il suo

¹ Il libro ebbe un discreto successo ed inaugurò quel ritorno all'esoterismo scevro da riferimenti ideologici, una letteratura intera fatta di raccolte di "curiosità" legate insieme da un maldestro discorso parascientifico.

² Con l'abile metafora dell'"Altrove Assoluto", gli autori volevano indicare la radicale differenza tra cultura occidentale e quella della Germania "segreta" di cui parla Jesi, fino alle sue estreme conseguenze.

4- Una nazione proscritta: la Germania Nazista

umanesimo futile, nell'altra il suo materialismo limitato. [...] Ed ecco che erano vinti, schiacciati, giudicati, umiliati da uomini comuni [...] privi di qualsiasi delirio sacro, dalle credenze limitate e dai fini terra terra. Uomini del mondo della superficie, positivi, razionali, morali, uomini *semplicemente* umani. [...] E possedevano la bomba atomica, essi che non sapevano che cosa fossero le grandi energie segrete! E ora, come lumache dopo il temporale, usciti dalla pioggia di ferro, giudici occhialuti, professori di diritto umanitario, di virtù orizzontale, dottori in mediocrit  [..], ingenui urlatori dei "domani che cantano", venivano a Norimberga a dare lezioni di morale elementare ai Signori, ai monaci combattenti [...] e li mandavano alla forca trattandoli da criminali e da pazzi furiosi! – (Pauwels/Bergier, 1997).

Con queste righe apparentemente deliranti, l'Autore mostra invece un tentativo, il primo, d'immersione nel pensiero nazista con piglio decisamente antropologico³. Furono proprio queste parole a riaprire l'interrogativo sui perch  del Nazismo, grande affronto alle logiche delle generazioni posteriori al secondo dopoguerra.

Furio Jesi, forte delle sue conoscenze di cultura umanistica tedesca tra le due guerre⁴, fu certamente colpito da questo testo, citato nella sua opera relativa al problema, "Culture di destra", dove cerca di affrontare di petto un discorso latente in tutti i suoi studi:

- Non si pu  dedicare un certo numero di anni allo studio dei miti o dei materiali mitologici senza imbattersi pi  volte nella cultura di destra e provare la necessit  di fare i conti con essa. – (Jesi, 1993).

Questa necessit  era sentita forte anche negli anni settanta, quando in Italia poteva comportare un rischio enorme, lo stigma della cultura sinistrorsa cos  influente nella possibilit  d'esprimersi di un autore. Non avrebbe dovuto "giustificarsi" Jesi nell'introduzione al testo se non fosse stato a conoscenza di un certo grado di miopia (ed anche di una sorta di *tabu* gravante sull'argomento)

³ Se l'antropologia va intesa come "impresa di traduzione di culture" (Kilani, 1994), l'*immedesimazione* dovrebbe esserne il tentativo formale pi  adeguato...

⁴ Jesi si dedicher , nella sua breve vita, ad una ricerca erudita in ambito mitologico e antropologico sulla scia di autori mitteleuropei, Kerényi in primis (dal quale eredita una sorta d'avversione per Eliade). Appassionato di "esoterismo" e mistica contemporanea, ne riconosce le componenti *intrattenitive* cimentandosi nella stesura d'un romanzo allegorico a tema vampirico: "L'ultima notte" (Jesi, 1987).

da parte della “sapienza” egemone arroccata all’interno di ideologie cristallizzate in dogmi. Ma questi sono problemi inalienabili allo *zeitgeist* contestuale ad ogni cultura in un dato periodo...

La necessità di “fare i conti con la cultura di destra” è ancor più forte oggi, ma per motivi differenti: mettere ordine nella sterminata produzione saggistica sul tema che da qualche anno ingolfa le librerie.

Il “nazional-socialismo esoterico”, dopo Pauwels, generò un

- calderone della fantastoria occultistica, che fra l’altro mostra precisi connotati conservatori. – (ibid.)

Questo calderone saturo di produzioni⁵ (che vendono, contando su una tipologia di consumatori affascinati da ciò che viene *mostrato come* macabro e in qualche modo “arcano”) è traboccato nella mistificazione spicciola fatta di evocazioni e rituali, mercificando persino la memoria delle vittime dei campi, tanto da ridurre il Nazismo, come il medioevo per i romantici⁶, ad uno stereotipo da romanzetto gotico, allontanandolo dalla storia così come la morte definitiva s’allontana dalla vita. Quella zona non rischiarabile, affascinante, viene recuperata per l’*intrattenimento* in quel processo descritto nel capitolo precedente.

Ma quando Jesi, nella citazione che apre questo paragrafo, pone una linea di demarcazione tra Germania “segreta” e “pubblica”, non fa che intravedere *all’interno* della cultura nazista un processo di “mercificazione” svalutante un certo tipo di pensiero, prima strumentalizzato e poi corrotto, appartenente a molti dei suoi autori preferiti; processo non dissimile da quello che oggi rimastica milioni di vite ed altrettante memorie ad uso e consumo dell’avidità necrofila degli spettatori. È la volgarizzazione di un “segreto”, che reggeva solo

⁵ Non solo per l’occultamento e manipolazione di documenti storici, ma anche in vista di questa babele indifferenziata di saggi relativi all’argomento ho deciso di limitare le fonti per questo capitolo principalmente a testi tedeschi del periodo compreso tra il 1918 e la fine degli anni quaranta. Testi d’intrattenimento, lo specchio più lucido dello spirito dei tempi. Come “archivio dati” mi rifaccio al recente testo di Fischer (cfr. 2001), del quale però non condivido né l’impostazione né le finalità.

⁶ E per i nazisti stessi!

in quanto frutto di una ricerca personale⁷, priva di senso in una *violazione* pubblica.

Germania *pubblica*: nell'humus della tangibile dissoluzione a seguito della sconfitta e delle avviliti disposizioni di Versailles, l'Occidente aveva tradito le sue promesse di benessere; la via maestra per un "risorgimento" sembrava essere quella che aveva scosso la Russia, il cambiamento più "tangibile" da parte della popolazione civile e operaia. L'altra via, *segreta* appunto, è quella inesplorata che la cerchia umanistica intravede tra le righe dei filosofi e dei classici, nelle scritture d'Oriente e tra i rami di genealogie artificiali; è la via di un ritorno all'*estasi*, e alla *Gemeinschaft* organica ravvisabile in culture non europee. Queste due correnti hanno una matrice comune: la necessità di volgere contro il tradimento *mortale* del Progresso sotto la cappa di decadenza che quest'ultimo aveva lasciato tra le rovine. Weimar ne è l'espressione concreta con la sua estetica della destrutturazione: le avanguardie cercano il nuovo decontestualizzando il vecchio e il presente con *consapevolezza*, anticipando ciò che molti anni dopo verrà indicato come postmoderno. I collage Dada espongono il vuoto dei contenuti⁸ dell'intero retaggio culturale, un'apprensione nichilista verso la facciata estetica della società: l'ornamentale è frivolo, che se ne accentui il *nulla* malcelato. La scissione operata da Breton nel surrealismo servirà a dare un senso a quel nulla:

- Il surrealismo poggia sulla fede in una realtà superiore di alcune forme di associazione fin qui trascurate, nel potere assoluto del sogno, nel gioco disinteressato

⁷ Così come l'estasi in Occidente appare solo nella forma individuale (cfr. par. 3.1). L'estasi non è *collettivizzabile* per motivi strutturali, quelli legati ad una logica scaturita dalla riflessione metalinguistica. Nella Germania Nazista ci si provò (la *violazione* del segreto), nell'ignoranza fallimentare dell'impossibilità di fondo di tale tentativo.

- Basta applicare alla realtà [...] il misticismo della sublimazione e dell'estasi, e subito la realtà, invece di "spiritualizzarsi", si corrompe, marcisce, diventa schifosa e ripugnante. – (Argan in Vinca-Masini, 1989b).

⁸ Il Dada come "significato zero", come si legge in "DADAphone" del marzo 1920:

- Per quanto riguarda il Dada: non ha odore; non significa niente, proprio niente / Dada è come le vostre speranze: niente. / Come il vostro paradiso: niente. / Come i vostri idoli: niente. / Come i vostri capi politici: niente / Come i vostri eroi: niente. / Come i vostri artisti: niente. / Come le vostre religioni: niente. – (AAVV in Vinca-Masini, 1989a).

4- Una nazione proscritta: la Germania Nazista

del pensiero. Tende a distruggere definitivamente tutti gli altri meccanismi psichici e a sostituirsi a quelli nella soluzione dei problemi principali della vita. – (Breton, 1997).

Dare una finalità al nulla, all'iconoclastia solo apparente, tramite stati di coscienza alternativi, estatici appunto, scaturiti da una "realtà superiore" invisibile agli occhi del materialismo occidentale. L'apporto freudiano in tale visione doveva risultare palese, ma lo stesso Dottore non si riconosceva come padre spirituale del movimento: non accettava la speculazione estetica, volta ai *profani*, di quella componente in un certo senso "segreta" e ineffabile della sua ricerca.

Non a caso la diramazione *francese* del Dada esce dal nichilismo puro verso finalità non più anarchiche ma politiche (molti surrealisti aderiranno al P.C.F.) ed internazionali. La morte è giocosa: "*cadavre exquis*" è il nome dei primi esperimenti di arte automatica dei surrealisti⁹. Negli anni venti in Germania la morte non aveva niente di giocoso, troppo vicina, poteva essere trattata solo nel suo aspetto terribile, incombente, *sacro*. I romanzi ambientati al fronte, come quello già citato (cfr. par 3.1, nota 7) di Jünger, avevano un vasto pubblico dalle prospettive incerte e prive di meta, accecato da quella glorificazione della morte come unica risorsa certa da opporre all'incertezza. La repubblica socialdemocratica mostrava le sue macchie da compromesso: spenta la rivoluzione degli *Spartachisti*, coadiuvava l'ascesa liberale alla borghesia apparentemente priva di interessi nazionali.

Il disgusto e il *fascino* del declino contribuì al dietro-front degli intellettuali, al recupero della mistica che in Europa si confondeva in larga misura col

⁹ Forse solo Bataille (e, in parte, il *folle* Artaud), tra i francesi, resterà legato all'aspetto sacrale e *impossibile* della morte. Heidegger dirà di lui "la miglior testa pensante francese" (in Bataille, 1998) forse proprio per questa sua affinità al pensiero tedesco del periodo.

Tra i surrealisti tedeschi, Max Ernst, che si dichiara morto

- il primo agosto 1914 per risorgere l'11 novembre 1918 nelle vesti di un giovane che sogna di ritrovare i miti del suo tempo – (in Vinca-Masini, 1989a),

incarna quel legame sacro al fascino della morte: egli ricorda le mura della chiesa della sua città natale, ornate da

- *graziosi teschi e dalle ossa [...] di undicimila vergni [che] avevano preferito il martirio* – (ibid.).

Alcune tele di Ernst come "La grande foresta" (1927) ricalcano la sacralità terrificante e macabra di opere come "L'isola dei morti" di Böcklin, tanto cara ad Hitler, tema ripreso in seguito da Giger nel 1977 (cfr. par. 5.4, nota 18).

divertissement, l'estetica del "paranormale". In Germania se ne cercavano connotazioni pratiche, applicabili al reale: il superamento della morte "meccanica" della società industriale nel recupero di "valori tradizionali", opponibili all'Occidente solo con una completa chiusura e differenziazione. Il portavoce più noto (al vasto pubblico) di questa visione è senza dubbio Oswald Spengler, diventato famoso dopo la pubblicazione de "Il tramonto dell'Occidente", opera monumentale di "storia propositiva" (o "filosofia del destino" a detta dello stesso Autore), che affascino una generazione di letterati, da Hermann Hesse fino a Henry Miller oltreoceano¹⁰. L'impostazione profetica del testo del 1918¹¹ manifesta la pellicola superficiale di quell'oceano di "etnosofie" più o meno colte in cui era immersa la Germania da prima della guerra: Spengler uscì allo scoperto al momento opportuno, quasi come portavoce del malcontento postbellico, inaugurando (a livello *pubblico*) quel recupero indifferenziato di

- valori apparentemente in contraddizione fra di loro, o più precisamente di contraddittorie veggente in funzione di apologie di tali valori. – (Jesi in Spengler, 1975).

La ricerca condotta nella "Germania segreta" si riversava, attraverso il varco di opere simili, sul pubblico tedesco ingrossando le fila delle associazioni *völkisch*¹², il cui inasprimento d'intenti è (tuttora) direttamente proporzionale alla

¹⁰ Non colpì però Thomas Mann, esponente principale della "Germania segreta" cui si riferisce Jesi, che vedeva in Spengler l'"astuta scimmia" di Nietzsche (cfr. Jesi in Spengler, 1975).

¹¹ Già alla quarta edizione nel 1919!

¹² A questo punto è doveroso stilare un breve resoconto dell'ambiente (etno)esoterico tedesco di inizio '900, evitando di cedere a commenti sulla credibilità di congiure massoniche perpetrate da tali circoli elitari. Le influenze della Golden Dawn inglese e della *teosofia* di Elena Blavatsky (da cui Rudolf Steiner derivò l'*antroposofia*, una "versione" più carica di *pietas* cristiana, con la quale si alienò la simpatia dei nazisti per l'aspetto antiautoritario della dottrina pedagogica), sono innegabili data la fama di tali "società" nell'aristocrazia europea di fine '800. Da esse i circoli "tedeschi" mutuarono i metodi ma non le finalità, che erano da ricercare nel mantenimento dell'identità razziale del popolo, il *volk*. Guido List, scrittore di fama e sedicente studioso di folklore germanico, antisemita e pangermanista, fondò una "Società List" nel 1908 per finanziare le sue ricerche, con le quali un gruppo di iniziati sarebbe dovuto diventare "tesoriere" della cultura ario-tedesca fino al compimento di uno stato gerarchizzato in cui schiavizzare i non ariani. List non riuscirà a vedere il tentativo di mettere in atto i suoi deliri, ma Adolf Lanz (noto come von Liebenfels, fondatore dell'*ariosofia*, una miscela esplosiva di misticismo orientale, mitologia germanica e cristianesimo) sì. Lanz, in un testo del 1905 dal titolo bizzarro ("Teozoologia, ovvero l'eredità dei bruti sodomitici e l'Electron degli dei!"), dispose teorie atte al

mistificazione delle conoscenze e delle ricostruzioni. Certo, tutto ciò avveniva anche prima della guerra, ma all'indomani della sconfitta tali circoli avevano uno sterminato campo, fertilizzato dai soldati caduti, su cui seminare; uno scenario di morte sul quale edificare la sconfitta della morte stessa.

“Mistificare” veniva vista, o meglio *giustificata*, come operazione sintetizzante valida, e diretta, da opporre alla specializzazione tipica della scienza occidentale:

- Specializzarsi è perdere potere, ed è resistere alla *morte vitale* in cui consiste subire la presa dell’*“Ergriffenheit”* [“essere afferati”/“essere commossi”] – (ibid.).

Il “vitale distruggersi” non è molto lontano dall’istinto di morte freudiano: è l’ombra *romantica* che grava su tutta la cultura tedesca tra le due guerre. Riuscire a far ritornare la morte nell’*effettività* della vita per recuperare potere su di essa (eliminandone la componente *definitiva*) è il fine ultimo della pletera di

ritorno degli ariani allo splendore delle divinità, diluito nelle ere da incroci e imbastardimenti. Era di Lanz l’idea di monasteri eugenetici dove far accoppiare esemplari di pura razza ariana, che Himmler realizzerà per le SS. Erano di Lanz le trovate

- per l’eliminazione degli inferiori razziali [...]: deportazione in Madagascar; schiavizzazione; cremazione come sacrificio a Dio – (Goodrick-Clarke in Buratti, 1994).

Lanz fondò il Nuovo Ordine del Tempio (il cui simbolo era una svastica rossa contornata da quattro gigli) nel 1907, e una rivista, “Ostara” (che arriva ad una tiratura di 100.000 copie!), donata (a sua detta) ad un giovane Hitler in quel di Vienna. Lanz non ebbe comunque simpatie per il nazionalsocialismo, che una volta al potere operò in modo da cancellare i propri retaggi.

Ancora, c’è da segnalare il Germanenorden fondato a Monaco nel 1902 da Theodor Fritsch, antisemita, poi passato a Adam Rudolf Glauer (si farà chiamare Rudolf von Sebottendorff); la società fu costretta a cambiare nome dopo il 1918 (per timore dei moti socialisti) in Thule-Gesellschaft (cui appartenevano, tra gli altri, Hess e Rosenberg);

- Il 9 novembre la rivoluzione bavarese colse di sorpresa la Thule [...]. Glauer von Sebottendorff pronunciò un’appassionata orazione e diventò l’organizzatore della reazione nazionalista a Monaco alla repubblica di [...] Kurt Eisner. [...] Von Sebottendorff diventò il nuovo leader “ariosofo” per la controrivoluzione. – (ibid.).

La Thule fu la società più esposta in quanto politicizzata, per questo venne colpita all’indomani dell’assassinio Eisner, scintilla della rivoluzione comunista bavarese soppressa nel sangue lo stesso novembre. La vittoria controrivoluzionaria fece di Monaco l’ambiente ideale per lo sviluppo di movimenti politici ultrareazionari: nel 1919 tre esponenti della Thule diedero vita al DAP (Deutsche Arbeiter-Partei), il cui organo era una rivista a tema *völkisch* diretta da von Sebottendorff. Hitler prese le redini del DAP, cambiandone il nome in NS(Nationalsozialistische)DAP, onde staccarsi definitivamente dalle cospirazioni ariosofe per rendere credibile un partito di massa. Fu comunque mantenuto il simbolo della Thule, anche qui una svastica di chiara provenienza teosofica (la teosofia contribuì alla svendita e diffusione “ornamentale” di molte icone sacre extraeuropee...), mutata di verso in modo da rappresentare l’eterno ritorno del tempo ciclico. Dopo il 1933, Hitler provvederà a spazzare via i rischi di tali forze contrastanti (la “notte dei lunghi coltelli”, 30 giugno/1 luglio 1934, servirà anche a questo...), lasciando ad Himmler il controllo del “dipartimento di ricerca dell’Eredità Ancestrale” (Ahnenerbe), e ad altri “studiosi” accademici fondi per convalidare “scientificamente” l’esistenza di “entità mitologiche”. (Per queste informazioni non mi sono riferito a fonti dirette; la bibliografia in merito è comunque molto vasta e non sempre attendibile. In linea di massima mi sono attenuto alla sintesi di Buratti, 1994, Fischer, 2001 e ai testi citati in questo paragrafo.).

sette esoteriche alimentate da una generazione sacrificata alla guerra. È il ritorno al tempo del “mito”, laddove sembrava possibile un differente rapporto con la morte, e la ricerca di metodi applicabili concretamente alla società per direzionarla verso un *destino* glorioso. Il Comunismo necessitava del maturo impianto capitalistico per giungere a compimento, prospettando quindi un’exasperazione della vita serializzata, della specializzazione e dell’anomia e, cosa inammissibile all’identità tedesca¹³, la dissoluzione della nazionalità in un’internazionalità indistinta e “globalizzata”. Il ritorno alla fantomatica Tradizione etnica, invece, prevedeva la possibilità di vincere addirittura la morte nel recupero del tempo ciclico e dell’uniformità culturale (locale) intesa come *spirituale* ed estatica. Un bel miraggio che non tiene conto dello *iato logico* tra l’occidentale del XX secolo, che può *parlare* di morte come *concetto* separato dalla vita, e l’uomo di culture orali o con scritture non alfabetiche, preso dalla propria esistenza su prerogative completamente differenti (cfr. cap. 1, 2, 3).

Questa “carezza” strutturale non è stata colta, se non intravista dai pochi cui si riferisce Jesi, gli esponenti della Germania segreta che avevano compreso la caratteristica *individuale* dell’esperienza estatica occidentale; una vera e propria patologia da mascherare “all’esterno sia con l’ironia, sia con una volontaria barriera tra sé e gli altri” (cfr. supra).

La componente ineffabile del “vitale distruggersi” è proprio quello scarto logico che l’“occulto” sembra poter colmare. Ma *occulto* significa “nascosto” proprio perché appartenente a mondi impenetrabili, presenti in Occidente, come riflesso accattivante, solo nell’immaginario, nell’artificio estetico. Occulto

¹³ Ci sarebbe molto da dire sul concetto di “identità tedesca” che unirebbe tutti i popoli di lingua germanica, ma basta soffermarsi su un solo dettaglio: non c’è *mai* stata, almeno per quanto riguarda l’aspetto istituzionale. E in quanto *non presente*, non si tratta forse di una *unio* idealizzata sotto la spinta dell’*esotismo passato* (cfr. par. 3.3)? E perché sembra manifestarsi in maniera così radicale proprio in Germania? Sarebbe interessante mettere in relazione il numero di colonie inglesi, francesi e iberiche con quelle tedesche: non c’è rapporto, la Germania non ha *peso* sulla bilancia... Una “funzione esotizzante” parte giocoforza dal presente, da ciò che si ha: in Germania si spinge nella direzione di un artificio *passato*, nelle altre nazioni europee in quella dell’alterità idealizzata dei *selvaggi*.

diventa allora un inventarsi dogmatiche ricercando tracce di cospirazioni¹⁴, di legami magici¹⁵, in un costante approccio gnostico sintetizzante¹⁶ al mondo sacro

¹⁴ Non intendo entrare nel merito della veridicità di documenti quali “I Protocolli dei Savi Anziani di Sion”, pubblicati in Russia nel 1905 (probabilmente dalla “Okhrana” come propaganda antimarxista) e tradotti in inglese quindici anni dopo, ma è indubbia la ripercussione che ebbero nel pensiero antisemita tra le due guerre: il mito dell’Internazionale Ebraica ramificata in tutte le istituzioni europee e statunitensi onde accelerare il processo di secolarizzazione cristiana, e quindi il suo stesso declino sul quale (ri)edificare il dominio, atterri un gran numero di intellettuali (anche ebrei) pronti a riconoscere dovunque l’anticipazione di tale cospirazione messianica (paranoia cospirativa viva tuttora, in forme paradossali e grossolane, ancora più “popolari” e strumentalizzabili). L’esempio di Carl Schmitt, filosofo del diritto nella Germania nazionalsocialista e tra gli intellettuali più ossessionati dalla “congiura” sionista, ci mostra come quest’ultima possa essere corroborata dall’interpretazione in chiave esoterica di testi eterogenei. In una lettera a Jünger del 1938 egli si esprime così:

- Hai mai sentito parlare del grande Leviatano, e non ti punge la vaghezza di curiosare in questo libro? Prudenza, mio caro! Questo è un libro in tutto e per tutto esoterico [...] Non pretendere di forzare gli *arcana*, ma aspetta di essere ammesso e iniziato in forma conveniente. Altrimenti potresti essere colto da un attacco d’ira fatale alla tua salute, ed essere tentato di distruggere qualcosa di indistruttibile. – (Schmitt, 2002)

Il Leviatano in questione è quello di Hobbes, lo Stato-*civitas*, enorme unità mortale *plurima* in rappresentanza dell’Assoluto. Ma è lo stesso Leviatano del Libro di Giobbe:

- Gli ebrei possiedono l’arte segreta di trattar[lo]. Sanno addomesticarlo e al momento opportuno squartarlo. Senza violenza. Con la magia? Con incantesimi? No, con il potere della mente! – (ibid.)

Ad un livello meno “complesso” anche Hitler e gli alti vertici del nazismo fornivano le loro interpretazioni dei “protocolli”. Molta critica revisionista vede nella “soluzione finale” una drastica *controffensiva* delirante al complotto ebraico. Jesi non rifiuta quest’ipotesi, trattandola esaustivamente nel testo del 1979, ma la usa per sottolineare l’aspetto di eventuale timore che l’élite nazista avrebbe potuto provare verso l’*arcano* potere giudeo; potere *invertito* in grettezza nella propaganda destinata al vasto pubblico.

¹⁵ Il *Blutmythos*, “mito del sangue”, onnipresente negli slogan di propaganda del III Reich, si basa su un’idea di legame di razza che *trascendendo* il mutamento, salda magicamente il popolo in unità. La “questione del sangue” è di ordine estetico, crea un legame nel fascino che esercita, ma nella ridondante retorica nazista si tenta di superare il varco dell’autocritica individuale per rendere effettivamente plausibile il legame magico:

- La morte dell’uno sotto la bandiera genera forza nell’altro che è al suo fianco [...] E se io muoio, tu vali per due. – (verso di H. Baumann in Conte/Essner, 2000);
- Parecchie migliaia di voi mi seguono, e voi siete me, e io sono voi. Non ho vissuto nessun pensiero che non abbia battuto nei vostri cuori; e se formo delle parole, non ne conosco nessuna che non sia tutt’uno con la vostra volontà. Giacchè io sono voi, e voi siete me, e noi tutti crediamo, Germania, in te. – (Von Schirach, ibid.)
- La Rivoluzione Francese ha scritto la parola libertà sui suoi stendardi ma, in realtà, ha parificato la libertà alla volontà arbitraria e alla dissolutezza individuale [...] Questo idolo del 1789 [...] è stato da noi distrutto da un monumento alla vera libertà [...] La Rivoluzione Tedesca ha prodotto un cambiamento completo dal concetto di “Io” al concetto di “Noi”, dall’individuo al tutto. – (Dietrich in Vinca-Masini, 1989b).

In queste tre citazioni sembra poter leggere la velleità d’aver assunto una logica culturale affine a quella delle culture orali, un vero e proprio “ritorno al mondo magico” (cfr. par. 1.5).

¹⁶ Questa forma di conoscenza consente alle “idee senza parole” (Jesi, 1993) di risultare “forti” nonostante la visibilità consentita solo attraverso un maglio di concetti fusi insieme tautologicamente (lo stesso Heidegger non sfugge alla tentazione). Attraverso di esse si può comprendere la *verità*, così come spiega Sombart colpito dall’insegnamento storico di Carl Schmitt:

- La verità è ciò che non si può e non si deve mai esprimere. È per sua natura “segreta”. Il sapere a essa legato non può essere comunicato per via diretta. Ciò che si sa e si dice pubblicamente non merita di essere saputo. La verità non si conquista mediante il pensiero logico-discorsivo, ma si “intuisce” una volta raggiunto il grado di maturità necessario. Parlarne in pubblico è un sacrilegio. La verità è il monopolio segreto, gelosamente custodito, di una ristretta élite di “iniziati”, e l’introduzione a essa è “iniziazione” che non è consentita a chiunque. Bisogna essere chiamati, eletti. Il mezzo per trasmetterla (per trasmettere l’inesprimibile) è l’immagine mitica. – (citato da Volpi in Schmitt, 2002).

proprio e altrui. Niente più di una ricostruzione arbitraria *inconsapevole* a fronte del *consapevole* nichilismo (ironico) Dada?

Le ricerche storiche e filologiche vengono diluite, come in Spengler, in sistematizzazioni più o meno causali in cui si ravviserebbe un'ordine prestabilito, una linea da seguire: come la dialettica hegeliana anela ad una mistica dello spirito come naturale “conseguenza” della storia, così la mistica tedesca tra le due guerre cerca il modo per “indirizzare” il raggiungimento della società spirituale definitiva, non rifiutando però l'apporto della moderna scienza occidentale... l'eugenetica¹⁷, ad esempio. Una contraddizione irrisolvibile, lo strano ibrido scienza/spirito, che sarà tipica della cultura nazionalsocialista.

La Germania “esoterica”, da non confondere con quella *segreta* del nostro Jesi, è esistita, ed è stata anche molto influente nella vecchia aristocrazia e nella borghesia “illuminata” (od oscurata...) prima, e nei movimenti politici di estrema destra poi (diventando *pubblica*); ma la sua semplice “esistenza” elitaria non basta da sola a spiegare il *consenso* che 17 milioni di votanti diedero all'NSDAP nel gennaio 1933 (cfr. Reich, 2002), a meno che non si creda ad un effettivo potere di misteriose forze occulte, che sfortunatamente in occidente sembra non *funzionino*... Per avere senso all'interno di una teoria del consenso, il retroterra mistico del nazismo va legato a metodi plausibili per risultare *appetibile* alle masse. Entra in gioco qui l'estetica della morte, unita ai potentissimi mezzi (fortificati proprio dalle esperienze avanguardistiche di Weimar) della nuova propaganda, che vedrà in Goebbels il suo massimo artefice.

La verità è appannaggio di pochi per *elezione*... ecco la Germania segreta. Ma al di là dell'ambito individuale, l'apprendimento di “verità” segrete tramite iniziazione è il discorso tipico della *setta* esoterica.

¹⁷ Pericolosamente associata all'antropologia, fu sostenuta come “madre” delle scienze da parte dei nazisti: Alfred Poetz, che conìò l'espressione “igiene razziale” (o pulizia etnica come si usa ancor oggi), ebbe sotto Hitler una cattedra di ruolo all'università.

4- Una nazione proscritta: la Germania Nazista

I primi a venirne catturati fanno parte di una stirpe “tradita”¹⁸ e “rifiutata”: i reduci dal fronte e i militari dei *freikorps*¹⁹. “Catturati” nel senso inteso da Deleuze e Guattari nell’ultima sezione di “Millepiani” (cfr. Deleuze/Guattari, 1997), in cui lo Stato viene descritto come *apparato di cattura* per la forza bellica²⁰, apparentemente anarchica e fine a sé stessa²¹. Non credo che tale teoria sia sempre applicabile, ma nel caso dell’esercito tedesco può essere abbastanza illuminante: una volta tornati in patria, molti ranghi continuarono a combattere per un’*idea* di Stato che si concretizzava solo nel controllo del “fronte”. In realtà essi non avevano più ruolo: è il confine a rappresentare la demarcazione di un *concetto* che all’interno non esiste più, se non proprio in virtù di quella delimitazione arbitraria tracciata a tavolino sulla carta. È tra i militari, legati alla tipica concezione prussiana di “casta”, che si continua a sostenere l’idea di Germania, l’unità per la quale furono sacrificati (o meglio, *si* sacrificarono). L’adesione a gruppi ideologici preesistenti, e la creazione di nuovi, che propugnavano valori nazionalistici rappresentava per i *freikorps* l’unico modo per riacquistare un ruolo collettivo al di là del nichilistico confronto con un nemico idealizzato, complementare all’idea di fronte. Furono “catturati” dalle ideologie identitarie (nonostante la loro vaghezza e talvolta grossolanità) essendo queste le uniche a poterli legittimare in assenza di un vero e proprio Stato, in balia del caos politico e istituzionale. La solidarietà che unisce questo

¹⁸ Il mito del tradimento interno, la *dolchstosslegende* (coltellata alle spalle), che si diffuse tra i militari dopo la sconfitta, restò motivo di bruciante risentimento fino al Nazismo.

¹⁹ Corpi volontari organizzati all’indomani della sconfitta (Versailles significherà anche l’imposizione di limitare l’esercito regolare a sole 100.000 unità), *tecnicamente* assoggettati alle volontà dell’esecutivo ma praticamente anarchici, forti della loro “solitudine” in seno ad un governo che non li rappresentava ed una popolazione civile che non li riconosceva (soprattutto dopo le numerose repressioni cruente dei primi anni della repubblica).

²⁰ Gli Autori si appoggiano alle teorie storiche di Dumézil relative ai “tre poli” dell’organizzazione sociale indoeuropea.

²¹ Quest’“assioma” di Deleuze e Guattari ha l’aspetto di una provocazione; ma se, con Geertz, si condivide l’“aprioristica accettazione dell’autorità” (Geertz, 1987) come principio base del discorso religioso (ed è un altro assioma, giustificabile in parte per quanto detto in 3.1, nota 2), dovrebbe apparire chiaro come lo spostamento d’asse dovuto alla secolarizzazione occidentale direzionerebbe il vertice di tale principio verso altri lidi: l’organizzazione militare e con essa la necessità di subirne l’autorità. Allo scoppio della prima guerra mondiale infatti non tutti *subirono* la chiamata: molti vi risposero con entusiasmo.

vasto nucleo di “diseredati” è l’esperienza *individuale* della morte (maturata nella maggior parte dei casi in giovanissima età), esperienza da sfoggiare *visivamente*, anche e soprattutto nei racconti.

L’ostentazione della morte è tutt’uno con l’identità etnica: dal punto di vista individuale per fissare un senso alla propria esistenza, *fermandola* prima di farla cedere ad un’estasi patologica; dal punto di vista collettivo per dare corpo ad una sacralità con la quale affascinare (*inconsapevolmente?*) le masse, ancora aliene alla possibilità mediatica di *vedere continuamente* il fronte, fino a far loro *desiderare* il brivido del “sangue e del ferro”. Il *vitale distruggersi* è un valore-limite maturato individualmente nelle battaglie, coltivato a livello settario nelle illusorie mistiche *völkish*, ed esposto esteticamente come *marchio differenziante* in una patria in dissoluzione.

4.2/ *Fronterlebnis*, un intrattenimento nel sangue.

Per tutto il periodo di Weimar, il valore del *vitale distruggersi* veniva tenuto alto nei gruppi armati attraverso una serie di canti inneggianti alla morte. Nel *pamphlet* satirico „*Deutschland, Deutschland über alles*“²², se ne riporta uno come didascalia alla foto d’una parata, a sottolinearne l’aspetto grottesco²³:

- **Coloro che vivono dal morire!**²⁴

E dovesse la terra diventare
L’ospizio dei povei di Dio,
Tireremo fuori l’ultimo giovane,
Offriremo le ultime schiere.
Abbiamo già dato oro rosso
Per ferro grigio –

²² Pubblicato nel 1928, provocò tale scalpore da indurre l’autore, Kurt Tucholsky, a lasciare la Germania.

²³ Le foto nel testo sono montate da John Heartfield, genio *dada* del fotomontaggio giornalistico. La pubblicazione di questi testi satirici testimonia un’utenza ancora lontana dal controllo totalitario.

²⁴ Il titolo credo sia stato dato dagli autori.

E se all'ultimo dovesse mancare,
Che venga dalla morte - La vita! – (von Eickstadt in Tucholsky, 1991).

La coesistenza di due Germanie diametralmente opposte sembra paradossale, eppure questa stessa retorica avrebbe influenzato diversi milioni di elettori solo cinque anni dopo. Com'è possibile? Gli storici imputano alle ripercussioni della crisi del 1929 l'esacerbarsi del malcontento che sfocerà in una scelta politica radicale; in pochi però hanno presente che la fantomatica opinione pubblica si forma anche e soprattutto attraverso i valori trasmessi dall'intrattenimento²⁵. Il “fronte come esperienza spirituale”, che ebbe una specifica etichetta in *fronterlebnis*, era, come si è visto, la costante di numerosi romanzi “popolari” a larga tiratura pubblicati tra le due guerre. In essi l'esperienza della lotta veniva colorita, al di là delle gesta eroiche, da atroci e vivide descrizioni di morte di massa. Pagine intere di arti strappati, corpi violati dal ferro e dal fuoco in una assoluta assenza di “filtri protettivi”: lo spettacolo della morte come teatro della devozione alla patria, se non alla morte stessa, in cui si muovono i protagonisti. Il “vestito” della morte è ridotto a brandelli, stracci che lasciano trasparire la nudità del nulla, resa ancora più potente dalla finzione di “verità” garantita dall'autobiografia.

L'intera letteratura di genere ebbe un nome, i romanzi di “Sangue e Suolo” (*Blut und Boden*, da cui “Blubo”, cfr. Fischer, 2001). Oltre al già citato Jünger²⁶, uno dei più popolari fu:

- Werner Beumelburg, un ex ufficiale che evocava immagini brutali di combattimento e le santificava per mezzo di ciò che [Grunberger] ha definito cameratismo “intriso di anticlimax”, cioè di bruschi passaggi dal sublime al grottesco. – (ibid.)

²⁵ Per dirla con Lippmann:

- la finzione viene presa per la verità, perché la finzione soddisfa una profonda esigenza – (Lippmann, 2000).

I romanzi del “fronte” vengono consapevolmente letti come intrattenimento, ma descrivono una presunta realtà vissuta, i cui valori affascinano il pubblico attraverso i colori accesi del sangue e del limite.

²⁶ Che si limiterà a questo genere solo per poco, approssimativamente fino all'avvento del nazismo (cfr. nota 33).

Questo tipo di letteratura brutale andava oltre il macabro tipicamente romantico, non avendo più a che fare con una “finzione” di morte fatta di creature a cavallo tra i due mondi, ma descrivendo ciò che si era effettivamente vissuto con grande cura nei dettagli:

- Mi precipitai verso un lume improvvisamente acceso, e vidi, sì, vidi ciò che mi aspettavo: cadaveri buttati su un mucchio di paglia insanguinata e puzzolente, con i crani fracassati, dai quali mi fissavano gli occhi vitrei, stravolti, con gli abiti ridotti in brandelli rosso-bruni, le pance spaccate, le gambe e le braccia piegate, slogate. Qui giaceva, sola, una testa, e dai margini neri dell'unica ferita circolare usciva una massa spugnosa, molliccia. Là un cervello grigio ricamato di finissime venule rosse era incollato come un grosso sputo al muro. Dalla ferita aperta il sangue gocciava nella gola riempiendo come di un sommesso russò il silenzio mortale, e noi, impietriti, fissavamo gli occhi sbarrati, insensibili, sui morti, al centro di ogni corpo, tra le reni e le cosce, dove una ferita orribile sanguinava nel disordine enorme della biancheria e degli abiti strappati. – (von Salomon, 2001).

Si parlerà oltre del libro di von Salomon, basti sapere che queste righe furono pubblicate nel 1930: s'era mai vista una tale cruenza “insensibile” in un'autobiografia? Confrontando un romanzo (forse IL romanzo...) uscito nello stesso periodo (1932) in Francia, si nota la netta differenza nella descrizione che fa il protagonista di un'esperienza simile:

- Non lo vidi più, di colpo. É che era stato dislocato sulla scarpata, allungato sul fianco dall'esplosione e proiettato fin nelle braccia del cavaliere a piedi, il messaggero, finito anche lui. Si abbracciavano tutti e due per il momento e per sempre, ma il cavaliere non aveva più la testa. Nient'altro che un'apertura sopra il collo, con del sangue dentro che borbottava con dei glùglù come la marmellata nella pentola. Il colonnello aveva il ventre aperto, faceva una brutta smorfia. Aveva dovuto fargli male quel colpo lì quando era arrivato. Tanto peggio per lui! [...] Tutta quella carne sanguinava insieme moltissimo. – (Céline, 1999).

La differenza di registro è notevole, basti pensare al “come un grosso sputo” rispetto a “come la marmellata nella pentola”, che nei loro relativi contesti rispettivamente *appesantiscono* e *alleggeriscono* la scena. Nel primo brano il corpo è limite per il protagonista-spettatore, significante di sé stesso e *altrove*

indicibile da cui, per riflesso, recuperare forza sulla morte, sulla paura. Nel secondo, c'è una danza macabra “ironica”, in cui i cadaveri sono ancora *persone* e il protagonista si chiede cosa possano aver provato, si pone delle giustificazioni, allontana a priori la possibilità che i cadaveri siano solo carne: “tutta quella carne sanguinava moltissimo” è la chiosa con cui prende un altro punto di vista, senza soffermarsi però sui dettagli che rendevano *umana* quella carne. Certamente, Céline non è von Salomon (e questi non gli è affatto inferiore...), ma risulta palese la differenza prospettica nella descrizione delle due esperienze: mentre la morte in Céline è sofferenza insensata, nei *Blubo* tedeschi è iniziazione e superamento nell'affrontarla selvaggiamente, nello sfidarla esponendola senza riserve. Ne risulta una *volontà* temprata nel vitale distruggersi, nella ricerca nichilistica del *limite* “coperta” da giustificazioni ideologiche: la patria, la gloria.

Questi testi “formarono” gran parte della gioventù tedesca in cerca di direzioni, incistando il valore della “morte gloriosa” a livello pubblico. Durante il III Reich costituiranno la letteratura ufficiale; ne dirà Thomas Mann:

- A mio parere, tutti i libri stampati in Germania tra il 1933 e il 1945 sono più che indegni e non sono oggetti che si desideri toccare. Sono impregnati di un fetore di sangue e di infamia. Dovrebbero essere tutti ridotti in polvere. – (Mann in Fischer, 2001).

4.3/ Gioventù senza Dio: i Proscritti.

Introduco il paragrafo fondendo i titoli di due romanzi *fondamentali* per comprendere la costituzione e le basi dei valori del nazionalsocialismo. “Gioventù senza Dio”, pubblicato nel 1937 ad Amsterdam²⁷, e il già citato “I Proscritti”²⁸ di Ernst von Salomon, pubblicato in parti separate fino all'edizione

²⁷ L'autore, il drammaturgo Ödön von Horváth, lascia la Germania non appena i nazisti prendono il governo.

²⁸ Con questo termine l'autore identifica la generazione dei suoi camerati, autoesiliatisi in una ribellione non riconosciuta, ma che porterà i suoi frutti:

completa nel 1939. Gli eventi descritti dal primo sono contingenti alla pubblicazione, il secondo invece narra, sotto gli occhi del sedicenne cadetto prussiano (lo stesso Salomon), i mutamenti caotici del periodo 1918-23²⁹. Entrambi si occupano della fase critica dell'adolescenza, l'uno sotto lo sguardo perplessa del maestro, l'altro dall'interno delle memorie del vecchio "cospiratore". La vulnerabilità delle passioni è al centro dello scenario storico-culturale: da quella del ragazzino che si getta nell'abisso dei *freikorps*, maturando una sorta di cinismo volto all'Assoluto, o semplicemente alla prova della propria sopravvivenza in un mondo in frantumi; a quella di eserciti di scolari indottrinati ai valori di tali esperienze post-belliche. Dio viene definitivamente abbattuto nel 1918, la generazione posteriore sarà la naturale conseguenza di una cultura alla ricerca di nuove, artefatte forme di trascendente, intraviste a livello accademico nella mistica, *vissute* a livello pubblico nell'intrattenimento della guerra e della morte³⁰.

Il giovane cadetto sente l'*unheimliche* alla vista della lugubre sfilata dei reduci dal fronte, chiusi nel cupo silenzio della propria esperienza-limite, alieni al ritorno alla "normalità":

- Patria, Famiglia, Popolo, Nazione: pronunciate dalle nostre bocche le grandi parole avevano un suono falso. Perciò i reduci non volevano mescolarsi a noi: questo esprimeva la loro muta, potente marcia di fantasmi [...]. La nazione era in loro. Le parole che come imbonitori alla fiera avevamo urlato in tutto il mondo, avevano trovato negli uomini del fronte il loro senso più profondo [...]. Non ci avrebbero mai appartenuto interamente; avrebbero sempre portato nel sangue la trincea, la morte, l'orrore, l'ebbrezza, il ferro. – (ibid.)

- Questi Proscritti [nelle saghe islandesi] erano uomini che non volevano sottoporsi alle leggi dei clan e furono perciò espulsi dalla società ordinaria. Ebbero il permesso di conservar le armi, ma chiunque fosse più forte di loro poteva ucciderli. Ma accadeva sempre che proprio i più forti venissero proscritti perchè si rifiutavano di lasciarsi soggiogare, e a poco a poco furono i proscritti a proscrivere, il clan si sgretolò perché privato delle sue energie guerriere e i condannati uscirono dai boschi e diventarono i signori del paese. – (von Salomon, 2001).

²⁹ In realtà la terza parte del libro prosegue fino al 1928, ma si tratta dell'esperienza di prigionia dell'autore.

³⁰ La forza della propaganda nazista sarà il fondere abilmente le due cose.

Di ritorno dal “mondo dei morti” i soldati sono morti anch’essi³¹, non-vivi affascinanti per aver varcato il limite tra i due mondi e a loro modo invincibili, portatori dei valori più alti, oltre l’umano. Ma ciò che fa Salomon è *vedere* (e *far vedere*) e provare un sentimento, che si traduce in desiderio d’azione; l’estetica della morte l’ha turbato: egli corre ad arruolarsi. Da qui l’orrore³², reale, descritto con perizia narcisistica:

- É stato un uomo *questo*? Sulla terra bruna c’è un mucchio di zolle: sangue, ossa, intestini, brandelli di abiti. La testa è in disparte, mozza, con il taglio verso il cielo. Dalla bocca al mento corre un filo asciutto di sangue, gli occhi aperti, srovolti, mostrano solo il bianco. Il terreno intorno a quei poveri resti è sconvolto, calpestato; tra fango e sangue si distinguono dei mucchietti bianchi duri: che cosa sarà? Sale. – (ibid.).

Quando poi la morte diventa più d’una eventualità altrui (egli sta per essere fucilato), l’autocritica vacilla, si sfiora l’esperienza estatica, e viene a galla la (presunta) verità, oltre la patria, oltre la gloria, oltre tutto ciò che possa avere a che fare con la collettività:

- Le bocche dei fucili mi stanno davanti: piccoli, rotondi buchi neri. Nel mondo non ci sono che quelle bocche. Sciocchezze: nel mondo ci sono solo io, nient’altro. Ma i buchi neri s’ingrandiscono sempre più, cominciano a girare, diventano grandi dischi neri. [...] Tutto si solleva ora da una parte e sotto non c’è più niente, e il mondo gira intorno, così, semplicemente, con una grande smorfia bonaria. E io mi sento spaventosamente solo. [...] All’infuori di me non c’è mai stato niente; avrei dovuto saperlo, se ci fosse stato. – (ibid.)

Avrebbe *dovuto* saperlo, perché la “scienza” occidentale non lascia nulla al caso, certifica l’esistenza così come la morte. Eppure:

- Voglio aprire gli occhi, ma mi accorgo di non averli chiusi affatto. Che cosa succede? La mia pancia è una palla di vetro; se qualcuno anche solo la sfiora è la fine

³¹ Nei discorsi dei reduci tedeschi sarà una costanza affermare di essere morti all’alba della sconfitta, come fa dire Salomon a Kern (l’esecutore dell’omicidio Rathenau) nel romanzo:

- Non sono sopravvissuto. Il nove novembre 1918 mi sono sparato, come ordinava l’onore, una pallottola alla testa. Sono morto; quello che vive in me non sono io – (ibid.)

Lo stesso Hitler affermerà una cosa simile in occasione dell’inaugurazione dell’*Arco di trionfo* in memoria ai caduti.

³² Rielaborato in scrittura per intrattenere il lettore degli anni trenta...

4- Una nazione proscritta: la Germania Nazista

del mondo: la pancia scoppierà, come una bolla di sapone. Ma questo è assurdo. Non capisco come io possa aver mai vissuto: erano tutte idiozie. Ho dovuto certo immaginarmelo, la vita è una sciocchezza, e naturalmente la morte non esiste. – (ibid.)

Da questa nuova presa di coscienza, l'arbitrarietà assoluta, si può fondare un sistema *individuale* di valori estremi, l'estasi patologica:

- É bellissimo sapere che si è completamente soli al mondo e che in fondo nemmeno il mondo esiste. Ora so anche che colore ha ogni cosa: tutto è semplicemente lilla. (ibid.)

Quello per cui si combatte, la “Germania”, è solo un'ipotesi: la verità sta nella ricerca dell'Assoluto che l'Occidente ha imposto nell'esperienza come visione individuale, saldata alla comunità tramite supporti esterni, contratti e leggi. L'incertezza è solitudine alla quale si sfugge con la “certezza” dei valori, delle risposte alle domande *costruite* come pezzi combinabili, osservabili; l'ambiguità della morte, punto estremo dell'Io, viene tradotta in immagini protettive, viene allontanata in descrizioni che la dissolvono. L'estasi individuale del punto critico, una volta (e se) *superata* in terra, diventa estetica per il pubblico, la collettività.

Una generazione intera divora testi di questo tipo, si lega insieme dall'ultimo valore rimasto stabile, non essendo più credibile quello di Mercato: è il valore della morte che riflette la vita, rende possibile l'esistenza. Si crede di poterla *attraversare* nella gloria, la si desidera nella *sfida* (cfr. par. 2.9). Ma in Europa l'esperienza estatica è irrimediabilmente individuale: travisarne l'essenza, forzarla al pubblico esteticamente controllandone i “parametri” *a posteriori*, artificialmente, come preparando il set di una scena cinematografica, non riesce nell'intento di far recuperare forme di fruizione della realtà aliene, la tanto ambita *Gemeinschaft*.

Il valore ineffabile del “vitale distruggersi *per*” resta nei canti, nelle adunate, nella mistica ad uso e consumo di *spettatori* disposti a tutto pur di disconoscere il proprio retaggio culturale “recente” ed accoglierne uno antico, puro, “ariano”. Il messaggio forte della propaganda *intrattenitiva* precedente il 1933 convince

milioni di elettori, inconsapevoli di stare per assistere al grande spettacolo di sé stessi, all'oscuro della palese contraddizione verso cui stanno spingendo il proprio futuro. “Nessuno di loro [Mann, Kerényi e tanti altri] aveva osato proporre quelle esperienze estatiche, di cui era *chiaro* il carattere mortale, come norma di esistenza per altri”; così dice Jesi in apertura e così fu in effetti: è attraverso l'intrattenimento, l'esotismo *passato* generalizzato dal malcontento, che il fascino della morte ispirò il vitale distruggersi come norma d'esistenza per il pubblico.

Il romanzo di Salomon prosegue nel “ritorno” del protagonista: in una patria dove non è riconosciuto, e come lui migliaia di soldati, parteciperà alle riunioni degli innumerevoli gruppi *völkish* nella speranza di trovare *finalità* collettive alla dissoluzione permanente:

- La guerra radunò i suoi fedeli in gruppi folti, che continuamente guidava sfracellandoli; dipinse il grande *Perché* sul cielo infiammato, seccò loro le vene e li bollò col suo cenno nel cervello atterrito, sicura che non le sarebbero sfuggiti mai. [...] Ci sentivamo spinti qua e là da una forza oscura che non era l'incertezza del nostro destino e nemmeno l'assurdità della nostra vita, ma qualcosa d'incomprensibile³³. – (ibid.).

Sono questi i semi da cui germoglieranno i gruppi armati, flessibili e senza nome, idealizzati dalla stampa dell'epoca come *oscuri*, occulti, ben organizzati³⁴. Quando verrà assassinato il ministro degli esteri Rathenau (24 giugno 1922), si vociferò di una fantomatica organizzazione occulta, la O.C.³⁵, inesistente, a detta di Salomon che contribuì alla realizzazione dell'attentato. Eppure:

³³ Quest'entusiasmo verso l'*incomprensibile* tipico della mistificazione esoterica finì per uscire fuori dai canoni del “gioco”, come ben nota Jünger (ben integrato nell'ambiente elitario della Germania segreta) in “Sulle scogliere di marmo”, romanzo allegorico del 1939 che denuncia figuratamente le macchie del regime:

- Nondimeno si sa da quali idee vane e un poco fumose simili entusiasmi sorgano di solito, e si sarebbe potuto riderne, se costoro non fossero giunti sino all'aperto sacrilegio, assurdo per ciascuno che non avesse perduta ancora la ragione – (Jünger, 1988).

³⁴ In realtà era l'ordinamento statale, nei primi anni venti, ad essere disorganizzato...

³⁵ Nei testi di storia a mia disposizione è sempre citata l'*Organisation Consul* come mandante dell'assassinio. Salomon, che non avrebbe motivo di mentire in quanto accusato e condannato alla reclusione per aver appoggiato l'agguato, dice chiaramente:

4- Una nazione proscritta: la Germania Nazista

- Appena si diffondeva nel popolo la storia di [...] un complotto delittuoso, tutti subito ne conoscevano la spiegazione: la O.C. Ed era strano e preoccupante insieme, come l'indignazione rovente si mescolasse adesso troppo spesso e troppo presto a una segreta soddisfazione, e la paura meschina a un eccitamento gradevole. C'erano istanti, provocati da gesta fantomatiche della O.C. in cui perfino il più fedele e moderato degli impiegati statali traboccava di entusiasmo come il boccale di birra posato davanti a lui di schiuma – (ibid.)

Quanti fedeli impiegati affascinati dall'*oscurità* e dai valori *mortali* di queste “congreghe” armate daranno il loro voto nel momento in cui si costituiranno come forza politica? La risposta è fin troppo nota.

La “gioventù senza Dio” *vince* grazie al suo maggior alleato, il fascino della morte, e riesce ad instaurare i propri valori a livello istituzionale. Quella cui si riferisce von Horváth nell'omonimo romanzo ne è la seconda generazione, cresciuta nella dittatura di valori del nazionalsocialismo. Il maestro protagonista si trova di fronte una classe già indottrinata, degli adolescenti uniformati alla retorica di regime che apparentemente non hanno più nulla di umano, *vitale*:

- Il sogno della loro pubertà è il nome su un monumento ai caduti.- (von Horváth, 1995).

Ed è egli stesso a riconoscersi colpevole, connivente nel non opporsi allo stato di cose per questioni di opportunità. Il tutto è riassunto in una sequenza di straordinaria potenza allegorica (che può essere letta in *molteplici* sensi): mentre resta di guardia al campo dove gli studenti, per legge, apprendono i primi rudimenti della guerra³⁶, gli ritorna in mente un quadro³⁷ visto in casa del parroco. Ecco la sequenza:

- L'arma più terribile in pugno della O.C., il pericolo più spaventoso che ne derivava, era il fatto che la O.C. non esisteva. – (ibid.)

Parlare di gruppetti disorganizzati di “proscritti” per i giornalisti avrebbe significato scarso richiamo, in questo senso la O.C. contribuì a fortificare e consolidare la *fama* dei gruppi armati costruendone un alone di mistero. È interessante notare come gli storici diano molto credito alla stampa e non alla letteratura, almeno da ciò che si evince in questo episodio specifico. Non si può, anzi, non rilevare anche qui una certa tendenza a mantenere gli “arcani”, a rendere interessante un discorso forse quasi sconcertante nella sua banalità.

³⁶ Siamo nella metà degli anni trenta, le riforme dell'istruzione nazista prevedevano l'obbligo della formazione bellica agli adolescenti tramite campi estivi ed escursioni.

4- Una nazione proscritta: la Germania Nazista

- Le ore passano. Insegno storia e geografia. Devo spiegare la forma della terra e raccontarne la storia. La terra è sempre rotonda, ma le storie sono divenute quadrate. [...] Perché quel quadro mi è ritornato alla memoria? Per il Crocefisso? No. Per la Madre? Neppure. A un tratto capisco: per il guerriero in elmo e corazza, per il centurione romano. Che cosa aveva fatto? Aveva presieduto alla crocifissione di un ebreo. E quando l'ebreo era morto aveva detto: "In verità così non muore nessun uomo". Dunque, aveva riconosciuto Dio. E che cosa fece dopo? Che conseguenze ne trasse? Rimase tranquillamente ai piedi della croce. Un fulmine solcò la notte, la terra tremò, la tenda nel tempio si strappò. Ed egli non si mosse. Riconobbe il nuovo Dio mentre moriva sulla croce, e capì che il mondo al quale egli stesso apparteneva era condannato a morte. – (ibid.)

Una delle letture più "laiche" del passo citato è questa: egli è il centurione che vede nel Nazismo il tentativo, impossibile, di cancellare l'Occidente, sacrificandolo all'altare di un "recupero" delle tradizioni infrante dal *nuovo*, per far valere l'immortalità degli antichi valori. Ma il deicidio non è un sacrificio, è un suicidio. Il centurione, che incarna gran parte della Germania "segreta", ha lasciato fare agli ebrei alfieri della presunta Tradizione, i nazisti, ciò che volevano: l'assassinio della *propria cultura vera* perché attuale, contingente. Ma questa non è sradicabile, non dipende dalla volontà o dal libero arbitrio di una collettività, ma da qualcosa di molto più profondo legato al *modo* di riferirsi alle cose, di comunicarne le qualità. Quando la Germania "segreta" ne prende atto, quando vede la terra tremare, capisce l'errore commesso nell'estremizzarsi delle contraddizioni. E resta a guardare la morte.

4.4/ Propaganda, il "ritorno" del mondo orale.

- Il procedimento iniziale che deve seguire la propaganda deve essere quello di far aderire persone per l'ampliamento dell'organizzazione; il primo procedimento

³⁷ Il quadro è descritto così:

- Dio pende dalla croce. È spirato. Maria piange e Giovanni la consola. Un lampo guizza nel cielo nero. E in primo piano, a destra, c'è un guerriero in elmo e corazza, il centurione romano. – (ibid.)

4- Una nazione proscritta: la Germania Nazista

dell'organizzazione deve essere quello di far aderire persone per l'ampliamento della propaganda. – (Hitler, 1925).

Queste righe dal *Mein Kampf*³⁸ sono estremamente chiare, e sottolineano l'importanza primaria che l'NSDAP attribuiva alla comunicazione. In un primo momento era di tipo brutale: la fama delle SA prima e delle SS³⁹ poi scaturiva direttamente dalle loro "azioni"; in questo modo si rendevano *visibili*, accogliendo in un corpo più organizzato i gruppi armati frammentati. L'operato della diffusione dei *Bulbo* e l'estetica della morte ostentata fin nelle divise delle SS (il teschio d'argento) faceva del nazionalsocialismo un quadro macabro e compatto, uniformato nella forma. La vera forza della propaganda, nella prima fase, fu creare visibilità unitaria ad un numero eterogeneo di elementi, amplificando la diffusione culturale di uno stilema vitale fiero di possedere la morte, almeno nell'aspetto formale. Hitler fu il grande mediatore, capace di gestire le differenze curando l'aspetto estetico di un'idea non sempre chiara, retta sulla "sicurezza del nulla" (Jünger, 1988) che l'esperienza del fronte aveva garantito ai soldati. Per questo si circondò di abili tecnici⁴⁰, Goebbles in primis, il quale comprese subito la potenza di richiamo della morte. Il "mito" del martire Horst Wessel, un giovane SA ucciso nel 1930 dal Fronte Rosso, fu creato da Goebbles con dovizia di particolari: le solenni esequie vennero eseguite sulla pantomima sacrale di un rito pagano, in cui il morto partecipa attivamente indicando la strada ai camerati:

³⁸ Dato il *tabu* che ancor oggi costituisce questo libro, non è impresa semplice trovarne in commercio un'edizione affidabile. Il testo in mio possesso, ad esempio, non ha nessuna notifica editoriale e una pessima traduzione, ma ho motivo di ritenerlo abbastanza attendibile dopo averlo confrontato con una nuova edizione a cura di Giorgio Galli per i tipi della Kaos Edizioni – Milano.

³⁹ SA- *Sturmabteilung* (divisione d'assalto), organizzazione paramilitare del partito costituita nel 1921; SS- *Schutzstaffel* (squadra protettiva), nata nel 1923 come corpo di guardia pretoriana, assunse ben altro ruolo dopo il 1933.

⁴⁰ Abilitati anche dal peso del "sistema della responsabilità personale", che non rendeva piacevole la prospettiva di fallire un compito assegnato...

4- Una nazione proscritta: la Germania Nazista

- Quando la bara venne posata sulla fredda terra, si alzò fuori dal cancello il grido depravato del subumano⁴¹... Il morto, ancora con noi, alzò la stanca mano e fece cenno di addentrarsi nell'orizzonte di luce tremula: avanti oltre le tombe! Alla fine della strada c'è la Germania - (Goebbles in Fischer, 2001).

Questa morte accondiscendente è un manto gettato appositamente su ogni manifestazione del partito. “*Die Fahne Hoch*”, la poesia scritta da Wessel nella rivista di Goebbles, diventerà l'inno ufficiale del NSDAP, cantato fino alla nausea durante il regime.

- Il secondo procedimento della propaganda deve essere quello di scomporre l'attuale stato di cose e infondergli la nuova idea, mentre il secondo procedimento dell'organizzazione deve essere la continua battaglia per il potere, così da garantirsi, con il potere, il trionfo finale dell'ideale. – (Hitler, 1925).

Anche la seconda fase fu compiuta: una volta raggiunto il Reichstag, i nazisti posero le mani sulla radio, il nuovo potentissimo medium ancora non diffuso capillarmente in tutta la nazione. Ciò fu possibile grazie alla statalizzazione della radiofonia del periodo Weimar: la legislazione preesistente ne permise l'assorbimento al ministero della propaganda di Goebbels. Le stazioni regionali vennero espropriate e la raccolta di notizie cadde sotto un'unica agenzia del ministero; lo stesso avvenne per la produzione dei servizi.

Ma la vera innovazione fu ridurre i costi dei ricevitori: divenne impossibile non ascoltare, in ogni momento e ogni luogo⁴², la volontà del pensiero unico e la sua retorica. La novità e l'omnipervasività del medium fu un vero e proprio “ritorno” al mondo orale, almeno per le generazioni più giovani, private dell'ausilio di voci differenti: la riforma scolastica cancellò i vecchi libri di testo, sostituendoli con nuovi, sostanzialmente privi di messaggi che non fossero identici a quelli veicolati dalla radio.

La “Gioventù Hitleriana” non ebbe possibilità tecnica di sfuggire all'indottrinamento, ed in questo senso il Reich riuscì quasi a raggiungere lo

⁴¹ Si riferisce ai comunisti che interferirono con lanci di sassi alla funzione.

⁴² Valga una cifra come esempio: 6000 ricevitori furono installati in tutte le piazze della Germania.

scopo del pensiero unitario: la gioventù “senza Dio” appariva *aliena* al maestro di von Horváth proprio perchè sembrava priva di parole che non fossero le stesse della radio. Il mito della *Volksgemeinschaft* stava per essere ricreato dall’alto, “programmando” i giovani ad un monopensiero che offriva ben poco oltre agli slogan, oltre la *forma* presa in prestito dagli studi solitari della Germania segreta, privati di contenuti.

Quanto furono consapevoli le élite naziste di ciò che stavano creando, una comunità destinata a dissolversi nella contraddizione, non è dato sapere con certezza. Certo è che, affidandosi ai resoconti degli scritti personali degli elementi a capo del regime, ci si credeva veramente, con un’inconsapevolezza quasi innocente frutto di una presunta conoscenza delle “verità assolute”; collettivizzare l’estasi era ritenuto possibile, e i primi riscontri di massa sembravano dare ragione a chi, pochi anni prima (1926), l’aveva dato per assodato:

- [La guerra segna] l’ora della disindividualizzazione, del comune rapimento nell’Intero. L’amore ardente per la comunità spezza i limiti dell’Io. Ognuno diventa un solo sangue e un solo corpo con tutti gli altri, tutti uniti in fratellanza, pronti ad annullare il proprio io nel servizio. – (Weber in Losurdo, 1991).

Nel 1933 non c’era guerra *reale* cui affidare il proprio “istinto comunitario”. Essa rifluiva ridondante nell’iconografia del regime, come valore supremo nel suo evocare e vincere la morte attraverso una finalità. Ma il programma politico chiariva questa finalità? No, se non nella forma, che finì per produrre una guerra vera. Cavallo di battaglia del NSDAP, il richiamo della guerra fu esteso consapevolmente tramite l’apparato di propaganda; ma si limitò al simbolo, perché oltre l’estetica della morte, visione unificante grazie al suo fascino teatrale, intrattenitivo, si annidava l’estasi individuale, impossibile da “trasmettere” artificialmente, ed in maniera uniforme, ad una massa figlia della cultura occidentale. Chi riuscì a capirlo all’interno del regime rimase isolato, o

venne eliminato⁴³. Jünger ne prese atto in un secondo momento, quand'era troppo tardi, e si riconobbe in chi all'inizio aveva creduto nello spettacolo, travisando l'insegnamento dei "saggi":

- Padre Lampo⁴⁴ certamente sorrideva e pensava che vi son sarcofaghi anche per lo spirito e l'ora dell'annientamento dover essere l'ora della vita: così un sacerdote poteva parlare, che dalla morte si sente attratto come da lontane cateratte nei cui vortici risplende l'irraggiante sole. Ma noi eravamo nel pieno della vita e sentivamo necessario un regno che fosse riconoscibile anche a occhio corporeo: a noi mortali l'unica e invisibile luce si manifesta soltanto nella varietà dei colori. – (Jünger, 1988)

Sostituendo a "mortali" il termine "occidentali", si avrà il quadro preciso di ciò che fu realmente tentato dal nazismo: un'estetizzazione uniformante della vita tedesca nel "massimo comun denominatore" della morte, finalizzata al "ritorno" all'unità comunitaria non-occidentale. Ciò non avvenne mai perché strutturalmente *impossibile*.

⁴³ Prima di raggiungere il parlamento, le fazioni dissidenti all'interno del *partei* erano impossibilitate a colpire Hitler e le sue posizioni, conscie del caos in cui sarebbe caduto il partito senza la figura forte d'un mediatore. Dopo il 1933 Hitler conosceva il rischio d'un ammutinamento, visto che ormai l'unico pericolo poteva venire dall'interno, e riuscì a battere sul tempo gli eventuali oppositori prima che questi potessero organizzarsi. La "notte dei lunghi coltelli" fu la prima e più clamorosa purga interna (i vertici delle SA furono spazzati via, facendone ricadere il controllo sotto Himmler) che funse da monito agli ulteriori, isolati avversari. Paradossalmente queste azioni corrisposero esattamente al "secondo procedimento" dell'organizzazione menzionato nel *Mein Kampf*. Le "menti" prima sostenitrici, poi disilluse dallo stato di cose venutosi a creare negli anni del regime, si ritirarono nell'ambito individuale, nuovamente "segreto", della mistica da cui si mossero nell'entusiasmo iniziale. È qui che Jünger, come molti altri, matura l'idea dell'*anarca*, l'individuo solo in una ricerca estatica di tipo personale, avversa alle clamorose sviste del regime e alle nefandezze che ne conseguirono. "Sulle scogliere di marmo" (cfr. nota 33) è il romanzo allegorico della disillusione, lontanissimo dagli scritti degli anni venti dello stesso autore in cui vi si leggeva:

- L'autentica rivoluzione non ha ancora avuto luogo, essa procede marciando inarrestabilmente. Non è una reazione, bensì una reale rivoluzione, con tutte le sue caratteristiche e i suoi contrassegni, la sua idea è quella del popolo, affinata tanto da acquistare un nitore prima d'ora sconosciuto, il suo stendardo la croce uncinata, la sua forma di espressione la concentrazione della volontà in un unico punto, la dittatura!, sostituirà la parola con il gesto, l'inchiostro con il sangue, la retorica con il sacrificio, la penna con la spada – (Jünger, 2003).

Quest'apologia fu scritta nel 1923; sono le parole dell'entusiasmo, della fascinazione per una forma di retorica "comprensibile" da tutti. L'allegoria sarà, invece, lo stile della ricerca personale, dell'allontanamento dall'illusione e della denuncia del tradimento, non solo politico ma etico, di cui si macchierà il nazionalsocialismo nei confronti dei suoi primi sostenitori.

⁴⁴ Jünger copre con pseudonimi tutti i personaggi del romanzo, in realtà personalità reali della Germania segreta, esoterica e politica. Non sono stato in grado, comunque, di riconoscere la figura che egli cela sotto il nome di Padre Lampo.

4.5/ Nazional-estetismo?

- La volontà di forma si tramuta nel dar forma alla *Volksgemeinschaft*. Il nazionalsocialismo si svela essere nazionale *estetismo*. Il suo grandioso progetto sarà, allora: Hitler come artista, la Germania come sua opera d'arte. – (Damiano in Dall'Igna, 2003).

È stato già affermato, quindi, il primato della questione estetica all'interno del Nazismo. Eppure nel brano citato si parla di *volontà* di forma. In realtà dovrebbe dirsi “volontà di propaganda”, che si sviluppa su criteri formali di diffusione di un'idea. Questa è la parte “consapevole” della cura estetica operata dai vertici nazisti. Ma la finalità era ben altra: essa si configurava *davvero* con un ritorno alla comunità organica. Il fatto che il III Reich si sia limitato ad un processo estetico era fuori dalla volontà dei suoi fautori; l'estetica della morte, la decadenza raffigurata per tutto il periodo della Repubblica, aveva tratto a sé consenso di massa, e tale fu tenuto alto durante il regime: la guerra ne fu conseguenza naturale, l'evocazione di ciò cui s'era ambito negli anni precedenti. Certo questo non valse per tutti i tedeschi, ma colpì soprattutto i giovani, gli adolescenti in piena fase di stabilizzazione del sé, presi da quella rappresentazione costante di forza, di superamento della vita.

Hitler fu l'artista *inconsapevole*, convinto di poter evocare l'unità nelle parate, nella classicità austera delle opere di Speer, nella celebrazione dei caduti del 9 novembre 1923 mediante la “sacrificazione” delle reliquie macchiate dal sangue dei “martiri”. Attraverso il sangue, i vivi si ricongiungono ai morti:

- Questi sedici uomini [i caduti del 1923], sono oggi risorti dalla tomba. Chi non sente la *verità* di questa resurrezione? Chi non vede lo scintillio dei loro occhi nella Wehrmacht [...]? E il Reich, costruito a sua volta intorno a questo suolo consacrato, non è forse il loro regno? Il regno della loro volontà, della loro vittoria? – (Dal “*Der Völkische Beobachter*”, 1935 in Conte/Essner, 2000).

Trasformare una rappresentazione in rituale “liturgico”, questa la volontà del *partei*. Ma la rappresentazione rimase sempre tale: enorme ne era il potere

attraattivo ma *estetico*, mai estatico. Riuscire a superare il varco tra queste due logiche, come superare il varco tra morte definitiva ed eterno ritorno; riuscire a farlo superare dalla Germania intera per aggirare l'Occidente sfruttando le sue stesse forme: eccola la vera, sballata utopia. L'intrattenimento riuscì, in parte, ad uniformare le masse, così come nell'Europa del novecento, Germania compresa, i morti "risorgono" al cinema, nella letteratura, nei canti, in tutto ciò che è *produzione* culturale legata ad un sentire estetico, in tutto ciò che è rappresentazione. Solo il singolo, nella sua "patologia", al limite dell'esperienza vitale, *oltre* il perturbante della guerra, può aspirare all'estasi:

- Dentro, dentro, in quei viluppi di corpi; qui è stata innalzata una porta: chi la passa è benedetto. – (von Salomon, 2001).

I nazisti s'inventarono i corpi, tanti corpi che divennero troppi nell'applicazione "pratica", per attraversare quella porta tutt'insieme. L'estetica sfugge di mano quando la pretesa è altro da essa. Hitler mise in piedi un nazionalestetismo inconsapevole, significante puro ad un corpo di idee sfuggenti, eterogenee ed individuali della Germania esoterica. La morte ne fu il grande attrattore.

Anche nella legislazione furono resi possibili "superamenti" contrari a qualsiasi pretesa auocritica: la riforma del diritto matrimoniale, ad esempio, che consentiva alle donne di sposare i cadaveri dei caduti in guerra per

- dimostrare che la Germania fa indietreggiare la frontiera tra la vita e la morte. – (Conte/Essner, 2000).

Un'abile illusione dal richiamo estetico potente, ma di validità nulla in Occidente.

4.6/ Himmler: quel che resta del Nazismo.

Il manto lugubre evocato negli anni trenta nel centro dell'Europa è la patina visibile in cui hanno creduto le masse disilluse, ed è lo stesso che ci resta dal

punto di vista “gestaltico”, totalizzante, come sintesi iconografica. Da qui l’attrazione non tanto verso l’*inspiegabile*, quanto per l’aspetto estetico della Germania nazista. Documentari, film, testi posteriori al 1945 eludono la storia ricercando l’affascinante della morte: il Nazismo nella sua “conseguenza pura”, l’Olocausto.

Milioni di cadaveri ammassati e spettacolarizzazione dei carnefici s’incistano nella memoria come marchio identificativo d’un periodo. L’esortazione di Primo Levi finisce per fermarsi a quella patina, perché il Mercato riesce a venderla e sfruttarla al meglio. Una forma d’etica che condanna i carnefici, e con essi l’intera nazione soggiogata da un grande “spettacolo”, e che allo stesso tempo permette la strumentalizzazione di mucchi di corpi esposti alla vista, desensibilizzanti, immagine pura a coprire un apparente non-senso. Una sorta d’avidità che suscita la vista in differita degli ebrei sopravvissuti, non-vivi dallo sguardo perso nel vuoto all’arrivo dei Russi e degli Alleati, fa chiedere ancora e ancora immagini, documenti inediti, descrizioni nefitiche, eventuali dettagli raccapriccianti sfuggiti. Lo si fa, forse in buona fede, per “non dimenticare”: ma (quando se ne sa poco) cos’è che non si dimentica? Le uniformi delle SS, i nomi dei gerarchi a capo del *partei*, le figure più meschine che assurgono al rango di “geni del male”.

Himmler è uno di questi, il fedelissimo del Führer a capo delle terribili “teste di morto”. La banalità di quest’uomo si trasforma nei commenti in malvagità tale da essere “avvolta nel mistero”. Da qui il fascino, creato artificialmente, e, come conseguenza, la possibile emulazione. Da qui, il cadere dalle nuvole alla presenza di manifestazioni neonaziste, amplificate dai media nel circolo vizioso che questo giochino impone. Perché si continua ad allontanare la morte definitiva nella riera della sua immagine, dell’*Unheimliche* del Sipario. Niente come le “gesta” delle SS possono evocare queste forme, un bacino inesauribile di eventi infami da cui attingere, con il quale coprire dieci anni di storia occidentale reintegrandola nella dinamica dell’intrattenimento.

Il successo di vendite inaugurato da testi come “Il mattino dei maghi” deriva da questo richiamo estetico: la mistificazione operata nel creare un alone d’ombra su figure come Friedrich Hielscher⁴⁵ (cfr. Appendice 2) passa in secondo piano (chi può avere la possibilità di recuperare fonti di prima mano?), l’importante è che ne risalti l’aspetto mortifero di arcano “demiurgo” a capo dell’Ahnenerbe (cfr. nota 12), del quale in effetti si sa ben poco. Eppure Hielscher è colui che al processo Sievers, chiamato a testimoniare in difesa, dirà:

- la dittatura nazista è una macchina di massa in un’era tecnologica. – (Hielscher, 1947)⁴⁶,

⁴⁵ Questo personaggio, quasi del tutto sconosciuto in Italia, è l’esempio concreto di come ad una scarsa conoscenza consegua immediato un congetturare confuso, oscuro e quindi affascinante. Classe 1902, si arruola nel 1919 nei *freikorps*. Studia legge a Berlino per poi dedicarsi alla carriera di scrittore-filosofo. Ostile al NSDAP, non ebbe mai la tessera del partito, ma lavorò per ricerche etnologiche sotto l’ausilio economico dell’Ahnenerbe di Himmler. Hielscher è stato, tra gli altri, amico di Jünger (è citato nei suoi diari sotto pseudonimo) e di Martin Buber (ebreo pacifista, filosofo e storico delle religioni, fautore di un sionismo israeliano in armonia con il popolo palestinese). Certamente legato all’ambiente mistico tedesco come filosofo delle religioni, ha messo in pratica il suo isolamento vivendo in solitudine nella Foresta Nera dove muore nel 1990. Una biografia dovrebbe essere pubblicata in Germania a breve, ad opera di Peter Bahn, lo stesso autore del quale è disponibile una sintesi qui: <http://www.naturreligion.de/texte/hielscher.htm>, da dove ho preso queste informazioni. Esiste un documento (“dossier 598” del 25-26 luglio 1945, conservato alla Wiener Library di Tel-Aviv) in cui si notifica l’esistenza di una cellula cospirativa, il “Gruppo Hielscher”, fautrice di una rete segreta d’informazioni tratte dai vertici del partito nazista onde tentare di proteggere e salvare gli oppositori del regime e gli ebrei (cfr. Appendice 2).

Di Hielscher si parla nel testo di Pauwels in relazione ad un passo estrapolato dai diari di Jünger. Ho notato che la riduzione operata dall’autore è la stessa citata in altri testi relativi al tema: anche Jesi cade in questa “trappola”, forse per problemi di reperibilità dell’originale. Recuperando quelle pagine del diario (scritte a Parigi, 16 ottobre 1943; cfr. Jünger, 1995), ho scoperto che i tagli effettuati nella riduzione stravolgono la figura di “Bogo” (questo lo pseudonimo sotto il quale si cela Hielscher). Dalla lettura completa del passo esce fuori l’aspetto del cospiratore-informatore Hielscher, infiltratosi tra le fila delle SS (descrive a Jünger l’atroce verità e le tecniche dei lager) e pronto ad esporsi per eliminare le élite del *partei*:

- Sulla situazione. A questo proposito [Hielscher] era dell’opinione che non essendo riusciti i *Biedenhörner* a far saltare in aria Kniebolo [si riferisce al fallito attentato ad Hitler (“*Kniebolo*”), cui si fa cenno in “Sulle scogliere di marmo”; cfr. nota 33 e supra], questo compito spettava ormai a determinate cerchie. Ha inoltre lasciato intravedere come, in date circostanze, egli stesso sarebbe costretto a preparare e ordinare ciò, così come il Vecchio della Montagna, che manda i suoi giovani nei palazzi [sembra che Hielscher avesse fondato una sorta di chiesa, o setta, con relativi discepoli da infiltrare nei gradi alti del partito, cfr. nota 46]. Il problema base della politica di oggi, come egli la interpreta e praticamente la prepara, suona all’incirca così: “Come si arriva, per cinque minuti, armati, nella cerchia chiusa n° 1?” – (ibid.).

Se le note di Jünger corrispondono a verità, la deposizione di Hielscher a Norimberga (cfr. nota 46) è da ritenersi sincera (in effetti le due cose combaciano). Ecco che il “demiurgo del male” si trasforma in fautore di una resistenza disperata all’interno di una politica degenerata. Ma ciò lo priverà certamente di fascino.

⁴⁶ La testimonianza è stata resa al tribunale militare di Norimberga e trascritta il 15-16 aprile 1947. La versione inglese da cui ho tratto la citazione è presente all’indirizzo <http://www.mazal.org/NMT-HOME.htm>, un archivio privato di documenti originali e atti dei processi di Norimberga. Il testo della citazione nel contesto originale, comprensivo di domanda, è questo:

- Q. What methods did you think were the right ones? [l’accusa si riferisce ai metodi per prevenire la dittatura contro cui Hielscher afferma d’essersi schierato] A. The fascist dictatorship is a mass machine in a technical age. Therefore it seemed to us to be out of the question, when confronting such a mass

4- Una nazione proscritta: la Germania Nazista

a sottolinearne l'aspetto occidentale "moderno" assolutamente contrastante con la velleità d'una *Volksgemeinschaft* utopica. Sono le parole del "sociologo", probabilmente oberato da una ricerca spirituale *individuale* nell'ambiente della Germania "segreta", impotente di fronte all'intrattenimento delle masse, il quale si rende conto degli errori di valutazione commessi a fronte di un'impossibilità strutturale per il cambiamento, l'inversione di rotta. Le parole di chi si rende conto dell'assurdità di programmare *artificialmente* un mutamento in un sistema chiuso, proprio perché nessun sistema è chiuso al mutamento. I figli proscritti della Germania hanno inseguito il sogno utopico di darle una direzione, la loro personale direzione, violentandone le fondamenta etiche nel cercare di modificare quelle culturali senza averne la possibilità. Quel che resta, oggi come allora, ne è l'aspetto macabro, tenebroso, sfruttabile per il suo fascino, vendibile come prodotto.

body, to act openly. It seemed impossible to carry out propaganda publicly. We were convinced that the only thing possible was to form very small cadres which would not be recognizable to an outsider and which at the proper time could be employed for a *coup d'etat*. [Hielscher afferma d'aver costituito una cellula di resistenza al fine di minare il partito dall'interno (cfr. Appendice 2), inserendo una serie di personaggi a guisa di "cavalli di Troia" per assumere quante più informazioni possibili e colpire con attentati. Wolfram Sievers, l'imputato a difesa del quale è tenuto a testimoniare Hielscher, sarebbe stato uno di questi; un infiltrato nella cerchia di Himmler tenuto a riferirne le mosse]. – (ibid.)

5- La morte nell'industria culturale

5.1/ Paura.

All'indomani della distruzione di Hiroshima, tutto il mondo fu consapevole della capacità umana di apportare, in un unico tempo, lo sterminio di massa di decine di migliaia di vite. Ciò fu possibile grazie alla totale copertura del pianeta da parte dei mezzi d'informazione. La fantasia annientatrice dell'Occidente, partita dalle esperienze belliche della prima metà del secolo ventesimo, giungeva infine a compimento nel *presente*. La novità sostanziale non fu, però, l'utilizzo della nuova, incredibile arma, ma il fatto che *tutti* potessero essere a conoscenza della sua esistenza e della sua portata. L'energia nucleare con cui spazzare via, indiscriminatamente, la vita, non avrebbe avuto senso al di là della possibilità di averne *timore*, generalizzato in equilibrio dopo il luglio 1949, quando si diffuse la notizia della prima esplosione atomica sovietica.

Questo fu il clima che delinè la ricostruzione, un clima di paura della morte, amplificato ed *insegnato*¹ dai media occidentali a tutto il globo ormai inserito nel processo irreversibile dell'economia di mercato. Paradossalmente alcune profezie dei teorici nazisti erano in pieno compimento: lo sfumare del diritto internazionale in diritto commerciale (Schmitt), ad esempio, segno di una sovranità posta al di fuori dei confini nazionali ed inserita nel modello puro delle

¹ La questione dell'*apprendimento* delle emozioni, paura compresa, che contrasta con l'idea d'una base biologica innata e universale, rientra a pieno titolo nel bagaglio di ipotesi portate a sostegno del mio discorso. Si tratta comunque di materiale estremamente delicato che meriterebbe una trattazione esaustiva anche in vista della deriva ultrarelativista cui potrebbe portare. Basti sapere qui che, nelle attuali prospettive antropologiche,

- questo settore di ricerca sta indicando con evidenza che le emozioni sono costruite culturalmente e contestualizzate socialmente e che gli aspetti universali dell'emotività non ci rivelano niente in proposito. – (Appadurai, 2001).

Ma anche la capacità di insegnamento da parte dei media, che in altri tempi sarebbe stato opportuno indicare come *indottrinamento*, è da chiarificare almeno nell'aspetto relativo a quanto il messaggio *volontariamente* diffuso possa combaciare con quello effettivamente recepito. A ben vedere, i mutamenti nei rapporti di potere tra le popolazioni dipendono in larga misura dalle conseguenze di tale scarto "ricettivo".

transazioni monetarie fatte di cifre “intangibili” (cfr. par. 1.1, nota 2). Non a caso la teoria del conflitto si cristallizza sui due modi “diversi” di *gestire* la produzione industriale mascherati da due “sistemi” politici, a sottolineare l'avvenuta globalizzazione culturale delle classi dominanti. L'etichetta “occidentale” viene mantenuta, a titolo identificativo, in quelle zone continentali da dove, presumibilmente, aveva tratto origine la logica dicotomica della cifra.

Il valore della “durata” della vita in terra, della *sopravvivenza*, viene spinto al massimo grado proprio nell'istigare paura di una fine definitiva, la fine della possibilità di consumare. Laddove l'industria culturale è più avanzata da un punto di vista di razionalizzazione produttiva specifica, gli Stati Uniti, la paura della morte viene consapevolmente sfruttata per vendere *di più* e mantenere un regime di controllo sociale ancora poco conosciuto. Ciò avviene non nel mostrare, nel settore intrattenitivo, corpi senza vita come monito, causando una sfiducia generale ingovernabile, ma nel creare, ad esempio, l'immagine di famiglie felici indaffarate all'interno di rifugi antiatomici come nella quotidianità precedente ad un eventuale “dopobomba”. È il trionfo dello stereotipo d'utente americano, immortalato nelle effigi pubblicitarie in pose sorridenti e radiose anche mentre fuori la vita volge al termine. La paura trasmessa dai canali informativi giornalistici viene indirizzata dalla pubblicità e l'intrattenimento nella possibilità di vincere la Sfida acquistando i prodotti che la Scienza, investita di infallibilità al limite del tautologico e quasi sacralizzata in quanto scarsamente accessibile, mette a disposizione per aumentare, o rendere *infinita*, la propria durata: la propria felicità.

Occorre, quindi, distinguere questa precisa scissione tra le tendenze dei mezzi di comunicazione di massa nei primi vent'anni del dopoguerra americano: catastrofismo giornalistico, forte del suo appoggio ai dati della “realtà”, e ottimismo incantato e grottesco nella pubblicità e l'intrattenimento di massa. La

paura della morte ineluttabile istigata dal primo spinge al consumo dei “*survival products*”², paradossalmente inutilizzabili, promossi dai secondi.

Questa prima fase ha una breve durata, il tempo necessario al completo assorbimento della nuova tecnologia di comunicazione, incontrollabile negli effetti come la scrittura alfabetica: la televisione e gli analoghi mezzi d'informazione *immediata* e concentrazionaria.

5.2/ Televisione e necessità di sopravvivenza.

Quando nascono, nel 1939, le trasmissioni televisive regolari statunitensi sono già private, e dal luglio 1941 hanno carattere prettamente commerciale. Questo primato consentirà il raffinamento delle tecniche di produzione televisiva che, a guerra terminata, verranno in larga misura esportate nell'Europa occidentale. Nel momento in cui comincia a diffondersi altrove, su gestione principalmente nazionale, negli USA il medium televisivo ha già tutta l'esperienza sufficiente a generare il proprio apparato critico in grado sì di rivelarne i limiti e le potenzialità, ma in modo da tutelare al meglio gli interessi dei finanziatori privati (e statali) di tali ricerche, con cui accelerare le potenzialità di penetrazione pubblicitaria del mezzo. In quest'humus di ricerca relativa ai media, fu proprio il canadese McLuhan il primo teorico a rilevare le trasformazioni radicali che un'innovazione nelle tecnologie della comunicazione era in grado di apportare non solo sulla “superficie” della cultura, ma nelle sue più intime logiche³. Il suo celeberrimo slogan “il medium è il messaggio” è un mirabile distillato di consapevolezza che pone l'apparato di trasmissione delle informazioni al di sopra dei (presunti) *contenuti* veicolati: il medium, una volta

² Si veda la rassegna di esempi passati al setaccio dall'occhio critico dei Situazionisti all'ombra della crisi di Cuba (cfr. IS, 1962 in AAVV, 1994).

³ De Kerckhove (cfr. par. 1.2) fu allievo di McLuhan, da qui il suo interesse per i “brainframes” come risultato della tecnologia di comunicazione impiegata.

concepito, diventa indipendente dai propri creatori ed incontrollabile negli effetti, nella ricaduta sulla società:

- “Il *medium* è il messaggio”, perché è il medium che controlla e plasma le proporzioni e la forma dell'associazione e dell'azione umana. – (McLuhan, 1999).

I primi passi della televisione rendevano palese, nella rapidità di diffusione e nella capacità del mezzo stesso di rielaborare e modificare i medium precedenti in un tessuto omogeneo e spesso autoreferenziale, la necessità (e i benefici) da parte degli apparati statali “vincitori” di una forma di controllo serrato⁴ onde garantire l'uniformità di valori a tutti gli strati della società: nessun controllo è migliore della *ridondanza* di alcune informazioni scelte a scapito di tutte le altre; le informazioni necessarie al mantenimento dello *status quo* del valore del “progresso scientifico”, ad esempio, contro qualsiasi residuo di pensiero “tradizionale”, verificabile esclusivamente all'interno della categoria del *superstizioso*⁵. In questa prima fase, ciò che non rientra all'interno del circuito di

⁴ La scarsità di informazioni relative alle motivazioni interne al nazismo (cfr. par. 4.1) ne sono una diretta conseguenza; Sempre a proposito delle prime forme di “controllo” a monte della produzione televisiva, è interessante notare come negli Stati Uniti

- tra il 1948 ed il 1952, furono le stesse istituzioni ad ordinare il blocco totale delle licenze e a sospendere l'assegnazione delle frequenze – (Miconi in Abbruzzese/Miconi, 1998); esattamente il periodo delle prove atomiche sovietiche nonché “ufficializzazione” della guerra fredda.

⁵ Fin quando il “superstizioso” non diventa categoria consumabile come moda. Ciò avviene dopo il quasi totale annullamento delle “culture tradizionali”, scomparsa che evoca quella dinamica del *rimpianto-recupero* descritta in precedenza (cfr. par. 3.3); ma all'interno di un'apposita industria culturale preposta alla riproduzione del non-più-presente. La classica indagine di De Martino sul tarantismo pugliese (l'ultima risale al 1961), messa a confronto con il resoconto di un reportage posteriore (condotto, tra gli altri, anche da Annabella Rossi, ricercatrice che accompagnò l'etnologo all'epoca de “La terra del rimorso”, cfr. Barbati/Mingozzi/Rossi, 1978), si offre come valido esempio per svelare le dimensioni di questo processo. Alla fine degli anni cinquanta, mentre cominciava a diffondersi su tutto il territorio italiano la voce omologatrice della televisione, De Martino notava, nel numero limitato di casi osservabili, come il tarantismo pugliese fosse in via d'estinzione. Quando vent'anni dopo un'équipe finanziata dalla RAI tornò sugli stessi luoghi, ebbe modo di verificare, non senza un pizzico d'amarrezza, come in realtà il fenomeno sembrasse aumentato. Ma aveva le stesse caratteristiche, la stessa presunta “genuinità”, dell'apparato salvifico frutto di accorgimenti culturali sedimentati in un sistema pressochè isolato come il Salento degli anni cinquanta? I ricercatori vengono accolti a Vibo Valentia dal “I Festival Internazionale Folk”, frutto del mutamento di valore in cui, inesorabilmente, era incappata la tradizione: da risoluzione “organica” di patologie culturali, la musica rituale passava ad *intrattenimento* di richiamo (e forse fu proprio grazie alla notorietà extralocale garantita dalla precedente indagine di De Martino). I ricercatori ne sono, in parte, consapevoli, come lasciano intendere le parole dello Speaker:

- Questo modo di travisare il mondo popolare, presentandolo in forme addolcite, aggraziate, riducendolo a spettacolo o a passatempo, risponde a un disegno preciso: rendere accettabile, manipolandola, una realtà che nel corso della storia non è mai stata piacevole e anzi veniva volentieri occultata. Il mondo popolare autentico non ha nulla in comune con le immagini che ne vengono offerte. È qualcosa di vero, di sensato, che rispecchia una concezione della vita diversa in parte dalla nostra, ma non per questo inferiore. – (ibid.)

produzione viene *scartato* dalla visibilità, diventa *eccezione*, l'anomalia attraverso la quale i media certificano la propria sovranità.

In effetti ciò che si viene a creare nei primi due decenni del secondo dopoguerra è l'irrobustirsi di una rete informativa globale che, perdendo l'ambito della località, finisce per sganciarsi dalle possibilità di controllo dei singoli stati-nazione, diventando non solo indipendente da questi, ma anche dai privati⁶: la ricaduta delle informazioni sulla popolazione non ottiene solo gli effetti desiderati, ma ingenera, attraverso l'esposizione delle "notizie" da una località all'altra, da una *verità* ad un'altra, un processo di continuo e rapido mutamento incontrollabile su scala globale. Inconsapevolmente la sovranità degli stati-nazione⁷ viene delegata all'apparato di produzione delle informazioni: il processo di "globalizzazione" non è funzione della sola dimensione economica, ma soprattutto della possibilità tecnica di utilizzare gli stessi mezzi,

C'è da dire che l'"occultamento" di tale realtà, che a detta dello Speaker non è *mai* stata "piacevole", probabilmente era sentito come necessario all'epoca della "Terra del rimorso", quando s'imponeva come necessità lo standard del benessere garantito dal *progresso*, ma non è dato sapere se sia *sempre* stato così.

⁶ Nonostante la concentrazione monopolistica che vedrà il sistema media "gestito" da pochi colossi del settore, rendendo più facile la selezione di indirizzi di consumo da imporre al pubblico, resta comunque imprevedibile nel lungo periodo e nelle singole località l'effettiva, *volontaria*, ricezione della ricaduta informativa. Il controllo continuativo è tecnicamente impossibile perché le singole esperienze individuali sono tessuti di relazioni che comunque esulano, nella loro intima complessità, dalla programmazione. Parlare di sovranità dei media non significa vedere nelle mani di chi fattualmente li gestisca il potere assoluto; è un potere senza volontà, un'indipendenza dei segni dominanti nell'essere, forse per la prima volta, dello *stesso* valore in tutto il mondo.

⁷ Con il termine stato-nazione si definiscono quegli involucri delimitati da una regolamentazione interna basata sul diritto, regolamentazione che semplifica il riconoscimento del potere, della sovranità, nelle mani di chi mantiene valida la legittimità di un sistema di codici in grado di stabilire il confine tra norma ed eccezione, come indica la celebre "formula" di Carl Schmitt:

- Sovrano è chi decide sullo stato d'eccezione – (Schmitt, 1972).

Ma che cos'è il diritto, attraverso il quale lo stato-nazione si tiene in piedi come entità sovrana? A questa domanda di non facile risposta sarebbe interessante far seguire una provocazione di Pierre Bourdieu:

- Benveniste notava che le parole, che nelle lingue indoeuropee servono a indicare il diritto, si rifanno alla radice *dire*. Il *dire* diritto, formalmente conforme, pretende con ciò stesso, e con possibilità non trascurabili di successo, di *dire* il diritto, cioè il dover essere. Coloro che, come Max Weber, hanno contrapposto al diritto magico o carismatico del giuramento collettivo o dell'ordalia un diritto razionale fondato su quel che è calcolabile e prevedibile, dimenticano che il diritto più rigorosamente razionalizzato non è altro che un atto di magia ben riuscito. – (Bourdieu, 1988).

Cosa accade allora quando non solo, o non più, i singoli stati-nazione "dicano" diritto, ma anche la rete informativa transnazionale, con la "marcia in più" della continuità e dell'extralocalità? Un atto di magia superiore nell'estensione e nella penetrazione individuale che rende, in un'ipotetica gerarchia delle fonti, il diritto "detto" dai *media* alla base di quello "ufficiale" degli stati-nazione. Chi detiene, quindi, la sovranità?

in ogni luogo, per veicolare notizie (apparentemente) differenti, in genere frutto della medesima selezione a monte attraverso tecniche omogeneizzate:

- La globalizzazione della cultura non è la stessa cosa che la sua omogeneizzazione, ma la globalizzazione implica l'uso di una varietà di strumenti di omogeneizzazione ([...] tecniche pubblicitarie, egemonie linguistiche e stili di vestiario) che sono assorbiti nelle locali economie politiche e culturali, solo per essere rimpatriati in forma di dialoghi eterogenei – (Appadurai, 2001)

Questi “dialoghi eterogenei” definiscono una mitopoiesi mutante ed accelerata in cui l'intrattenimento si fonde con i dati di una realtà selezionata in ambiti extralocali ed extratemporali, trasformando ogni presente culturale, ogni presunta identità, in un artificio del quale non è più rilevante riconoscere l'arbitrarietà, in quanto ogni critica possibile, nel momento in cui riesca a diffondersi nel circuito informativo, ne diventa parte integrante. A fronte di quest'impossibilità d'analisi critica superficiale, il riferirsi a quei valori-base⁸ da cui s'è irradiata la sovranità dei media non sembra un'ipotesi del tutto scartabile, ed è in continuità con l'approccio (relativamente) storicistico⁹ portato avanti

⁸ Oltre alla logica, la dicotomia della cifra, l'impostazione culturale dell'Occidente (rappresentato dagli Stati Uniti *in primis* per quanto riguarda le tecniche di produzione televisiva) porta con sé la morte come definitiva (cfr. cap. 3). Un valore-base perché su di esso si edifica tutta la “visione del mondo”: l'estasi come patologia individuale e la fruizione estetica come unico, distaccato, “rapimento” collettivo consentito.

⁹ È una metodologia che appoggia la lezione di Foucault (cfr. Foucault, 1999) in merito alla ricerca storica; ricerca da condursi nell'approfondimento delle discontinuità, “l'istante di irregolarità in una causalità circolare” (ibid.) rilevabile nel confronto di una serie di documenti sequenziali. Di volta in volta queste discontinuità mi sono risultate decisive in concomitanza con l'introduzione e l'assorbimento di un nuovo strumento di distribuzione delle informazioni; certamente non si tratta dell'unico vettore sul quale è possibile dipanare coerentemente l'analisi della matassa storica tutta (operazione sempre impossibile, a partire dall'arbitrarietà e dei documenti e degli occhi di chi li studi), eppure nel caso dell'analisi del valore di un concetto (come la morte), è il mutamento del medium, nella sua peculiarità e diffusione, a mostrare come cambi o si estenda questo valore, a volte sostituendosi al suo corrispettivo in una data località (cfr. par. 3.3), a volte sparendo del tutto. Alcuni valori della “cultura Nazista”, ad esempio, sembrano intraducibili nei nostri termini, apparendo spesso grotteschi o, peggio, scontati: sono valori cancellati dalla copertura di un potentissimo medium generato laddove il “vitale distruggersi” (cfr. par. 4.1) non aveva *sensu*. La discontinuità del valore legato alla morte ha mostrato non solo la non universalità della negatività attribuibile al morire, problematica attraverso la quale sarebbe stato possibile impostare una “storia globale” dell'estetica della morte, ma soprattutto il fatto che, da *un certo punto* in poi, esso sembri essere diventato *universalmente* negativo.

- Una descrizione globale racchiude tutti i fenomeni attorno ad un unico centro, principio, significato, spirito, visione del mondo, forma d'insieme; una storia generale dovrebbe invece mostrare tutto lo spazio di una dispersione. – (ibid.)

Non seguire l'approccio “classico”, ad esempio, d'un Thomas (cfr. 1.7, nota 32), in cui per parlare di rapporto con la morte essa stessa viene usata come fulcro dal valore immutato nel tempo ed immutabile, mi ha permesso l'inseguimento di una morte “negativizzata” dalla scrittura alfabetica in ambito locale (l'Occidente) che,

lungo l'arco della presente trattazione. Il limite dell'aggettivo "occidentale", se inserito in un discorso che nel contingente è vincolato dalla costante artificializzazione del presente, appare palese nella sua veste di concetto/contenitore privo di effettività, ma reificato e sbandierato come categoria d'una unità politica in grado di proteggere le due sponde dell'Atlantico dalle proprie contraddizioni interne. Ma non è questo il caso: utilizzando fin qui il termine "occidentale" si è inteso mettere in relazione la "sorgente" dei valori intrinsecamente¹⁰ legati alla produzione dei media, produzione le cui tecniche standardizzate sono le stesse in tutto il globo.

Questa apparente semplificazione è convalidata proprio dalla presenza planetaria del valore "morte *definitiva*" (cfr. par. 3.2/3) come *negativo*, e della sopravvivenza a tutti i costi come massimo grado dell'umana necessità. È un miraggio partendo dal quale oggi, in uno sguardo retrospettivo, si è indotti alle ipotesi della centralità del problema morte, nel senso di dramma della finitezza, come costante culturale se non tema fondamentale delle culture¹¹. Ma questa cristallizzazione è deficitaria nel momento in cui si tenti di spiegare mondi culturali che, anche se mai esistiti effettivamente se non nell'immaginazione di storici e ricercatori, sfuggono alla presa speculativa e nel sembrare *privi* della categoria di giudizio di valore per quanto riguarda la morte come passaggio (cfr. par. 1.5/6 e 3.1), e quando abbiano categorie di valori differenti da quelli di cui la rete mediatica è custode (in un certo senso anche un fenomeno come il Nazismo rientra in questa tipologia). E se la morte definitiva, il male oltre il male, può essere vinta nella progettualità della Scienza, nell'acquisto di prodotti che

attraverso il medium televisivo, raggiunge a fine anni sessanta un'estensione globale, fino a disperdersi in un'*inversione* di valore (cfr. par. 5.3/4).

¹⁰ Qui si presuppone, assumendo la produzione come processo di materializzazione di una logica culturale (cfr. Sahlins, 1992), che il medium porti con sé il "marchio" culturale degli ambiti da cui è nato, e che solo in seguito alla diffusione e l'assorbimento se ne alieni: è nei termini di tempo impiegato per raggiungere l'indipendenza che diventa possibile analizzare il mutamento di cui è fautore. La televisione impiega vent'anni circa per coprire lo spazio mondiale e diffondere i valori-base nati in seno all'Occidente. I veri mutamenti sociali attribuibili ad essa sono visibili a partire dalle esperienze degli ultimi anni sessanta.

¹¹ A riguardo si veda il confronto con le tesi così portate avanti da Assmann, Di Nola e Thomas in 1.7, nota 32.

segnano gradini in più sulla scala del benessere come sopravvivenza, la Sfida (cfr. par. 2.9) può essere accettata e ritenuta vincibile laddove è possibile acquistare benessere in maggior *quantità*.

La chiave della sovranità deterritorializzata potrebbe essere in quest'illusione della morte definitiva come stato d'eccezione: dove essa non è *eccezionale*, dove la durata media della vita è statisticamente inferiore in rapporto a quella dove il "quantitativo di benessere" la renda *standard* ottimale, lì si rivendica la presenza di un dominio brutale da parte di qualche forza sfruttatrice esterna, personificata in uno o più elementi tangibili ed accusabili. Ma questa sovranità dominante esce fuori dalle possibilità d'intervento e conseguente detronizzazione, in quanto non è localizzabile se non fuori dalla "realtà". La sovranità "inconsapevole" della rete omogenea degli strumenti di diffusione delle informazioni, che rielaborando esteticamente¹² un numero limitato e controllato di dati della realtà ne aumentano infinitamente il potenziale nella redistribuzione e ricaduta, scalpella il presente in maniera imprevedibile a livello locale riuscendo però a garantire una certa stabilità nei valori-base a livello globale. Quei valori da cui, storicamente, sono scaturiti gli stessi mass-media.

La televisione s'è inserita in un sistema di produzione industriale delle informazioni già maturo e transnazionale, basti pensare ai monopoli delle agenzie di stampa¹³ affermatasi nei primi anni del '900; ma lo ha fatto come

¹² Perché qualsiasi esperienza riprodotta dallo schermo è fruibile solo come *rappresentazione*: un racconto di vita, un evento, un'intervista deposta in buona fede diventa giocoforza finzione, passa attraverso filtri e criteri formali codificati che omogeneizzano il messaggio pubblicitario al prodotto d'intrattenimento puro e alla notizia. Inoltre il medium rende impossibile qualsiasi scambio, qualsiasi risposta che non sia costretta a passare attraverso di esso: impone l'ascolto forzato senza contraddittorio, in quanto travalica i limiti della località alla quale è costretta l'utenza. La televisione rende gli individui pubblico del proprio spettacolo, appagandoli della propria rappresentazione, motivandone le scelte e le discussioni, stabilendone le identificazioni e le differenziazioni con l'arma dell'estetica totale, che allontana nel dubbio della verità la stessa domanda intorno al dubbio. Domanda non consentita, nelle culture orali, per l'assenza della possibilità d'una riflessione metalinguistica (cfr. cap. 2): la differenza fondamentale dell'oralità televisiva è la partecipazione in differita e passiva di un'utenza la cui unica *performance* è il consumo estetico.

¹³ Già dalla seconda metà dell'ottocento era attiva la Associated Press, costituita nel 1848 in Inghilterra ed in seguito dislocata negli Stati Uniti, che con la United Press (dal 1907) fornirà circa l'80% della copertura giornalistica mondiale. Queste agenzie transnazionali hanno comunque una sede, localizzabile negli USA, che dimostra uno stravagante sbilanciamento nel rapporto informatori/informati: ci sono paesi interi in cui non una sola notizia venga "prodotta" sul proprio territorio. Come fa notare Furio Colombo:

espressione sintetica di questa maturità, omologando in sé tutte le esperienze precedenti con una peculiarità dirompente: l'apparente *immediatezza* orale di questa tecnologia ha riportato non una comunità isolata, ma il mondo intero all'interno di un tessuto di voci e immagini in cui l'invisibile, l'*immaginabile*, convive ed integra il visibile in uno spazio che sfuma nella propria rappresentazione per *eccesso*. La possibilità di avere memorie collettive di *fiction* prodotte a migliaia di chilometri di distanza, inserite nel proprio bagaglio culturale come ricordo d'infanzia, e di parlarne come parte integrante dell'esperienza *vissuta*, è l'indice di un eccesso informativo che accomuna nell'eterogeneità le masse di tutto il pianeta. Lo schermo a flusso continuo ha certificato l'incertezza nel far sparire, per eccessiva complessità diluita nella fruizione *immediata*, la domanda sull'"*a cosa*" si riferiscano parole e immagini (cfr. par. 2.5), in quanto ogni manifestazione mostrata come differenza *diventa* differenza e viceversa, ma sullo stesso sfondo monoculturale¹⁴: la cultura della sopravvivenza nella durata, nella ripetibilità continua della vita dentro e fuori lo schermo, sempre nel visibile. E per continuare a vedere la propria vita in ogni replica possibile è necessario *durare*. La "necessità di sopravvivenza", paradossalmente, confina la vita, anche di chi sembra detenere il potere, al

- [...] consumo della sopravvivenza che arriva fino ad adottare preferibilmente la morte socialmente prevista, pianificata e garantita. L'avanguardia del capitalismo specula già sul consumo nella morte stessa ed incita a costituirsi delle rendite per godersi finalmente l'assoluto della sopravvivenza – (IS, 1964 in AAVV, 1994).

- Secondo un documento Unesco, il 75 per cento delle notizie che attraversano il mondo nascono negli USA e dall'industria delle notizie degli USA, anche se riguardano il resto del mondo. – (Colombo, 1998).

Appare chiaro come fosse già in atto un'irradiazione dei valori propri dei produttori di notizie *fuori* dai relativi contesti; un'impalcatura sulla quale la televisione si è innestata, amplificandone la potenza.

¹⁴ Uso questo termine, probabilmente inadeguato nella sua presa di posizione *eccessiva*, alla luce dell'universalità della necessità di sopravvivenza come valore. È una "spia" accesa e lampeggiante di congedo da alcune esperienze culturali "estinte", legate alle religioni estatiche, alla collettività dei riti sacrificali, agli ordini di valori spazzati via dalla globalizzazione della logica occidentale. Esperienze ricreate a tavolino per una "nuova" funzione culturale, il consumo, sul quale gravita il sistema desiderante dello spettatore.

Nel gergo militante dei Situazionisti s'individua il termometro di una società monoculturale il cui unico timore è allo stesso tempo donato ed esorcizzato dal suo portavoce: le differenze sono mode e solo la sopravvivenza è il valore al quale si sacrifica la morte stessa, la più radicale tra le eccezioni. Quindi, la più *esotica* (cfr. par. 3.3).

5.3/ Televisione e desiderio di morte.

È a partire dalle esperienze mediatiche degli ultimi anni sessanta, periodo in cui la sfumatura informazione/intrattenimento crolla definitivamente, che matura una spettacolarizzazione della morte senza pari a livello pubblico. Le immagini della testa di Kennedy nell'istante in cui esplode e i reportage necrovori dal Vietnam coprono l'intero pianeta per mesi: l'apoteosi dello spettacolo è raggiunta in una apparente desensibilizzazione di massa. Ma non è il problema etico in sé, scaturito da tali manifestazioni, ad appassionare il pubblico: è l'evento *esotizzato* nella dimensione eccezionale della morte ad ingenerare l'ultima attrattiva disponibile, lo scempio dei corpi come cifra estetica senza ritorno, simulacro finale dell'irripetibile e per questo *ripetuto*. Il grande successo di un film non hollywoodiano girato nel 1967, "*Night of the living dead*" di George A. Romero, garantisce all'estetica della morte *eccezionale* il suo pilastro cinematografico: senza apparente motivazione (se non la cultura del pericolo radiattivo come sfondo ufficiale) i morti non "muoiono" più. Eccoli strisciare tra i vivi allo scopo di zombificarne la carne, unica deperibilità in un mondo dove è vietato morire. La sensibilità di Romero¹⁵ inverte i termini del post-moderno in

¹⁵ Sensibilità confermata dal *sequel* del film, "*Dawn of the dead*" (si noti come la specifica "living" sia stata eliminata fin dal titolo, sorta di evoluzione del non-morto a quintessenza della morte) del 1978. Girato in technicolor, l'alba dei morti rappresenta la fase matura del post-moderno, il passaggio dalla notte al giorno della società globale in pieno compimento. Stavolta la distinzione *zombie*-vivi viene a cadere definitivamente: i primi sono inesorabilmente attratti da un grande magazzino, che raggiungono per inerzia e senza scopo apparente se non il ricordo del consumo, mentre i secondi vi si nascondono ritenendolo sicuro, ma la sicurezza del consumo si rivelerà mortale. Ancora una volta Romero mette al servizio dell'immaginario un'allegoria disincantata che supera i limiti del cinema di nicchia, reinventandolo nell'apparente riciclo di genere codificato in una sorta di "esercizio di stile" non sempre compreso dagli esperti del settore.

un'allucinazione affascinante ed oppressiva volutamente girata in bianco e nero, dove i protagonisti continuano ad insistere sulla propria sopravvivenza senza crollare di fronte all'impossibile, proprio perché già abituati alla routine delle possibilità offerte dal consumo. Basti pensare alla *nonchalance* con cui, nelle scene finali, la Guardia Nazionale abbatte i morti viventi in uno scialbo scenario mattutino; leggerezza che risulterà fatale all'ultimo protagonista sopravvissuto.

Ma non è il contenuto "critico" del film ad incidere nelle memorie culturali del grande pubblico: da questo successo la "macchina mitologica" dell'intrattenimento trae la superficie estetica, lo *zombie*, universalmente riconosciuto non solo come summa di un genere di nicchia, l'horror, che verrà codificato proprio in seguito alla diffusione di questa pellicola, ma come parte integrante di *tutto* l'immaginario collettivo. Lo zombie è l'indicatore privilegiato del mutamento avvenuto nel gusto estetico della società, non più frutto di riflessione relativa all'onnipotenza presunta che la Tecnica imponeva alla creatura romantica della Shelley (cfr. par. 3.5), aberrazione della "nuova magia" comportante il domandarsi intorno alla legittimità umana di *violazione* della natura, ma grado zero dell'esposizione spettacolare, carne morta "rianimata" artificialmente da una sovrastruttura di segni *fuori controllo*. Non a caso la spinta che muove l'esercito dei non-morti, riprodotti fino alla nausea in migliaia di epigoni nell'intrattenimento più o meno "colto"¹⁶, è l'antropofagia: da involucri privi di contenuto, la vita, gli zombie ne sono affamati; è l'allegoria decisiva della sovranità del significante, che insegue e divora nella rappresentazione continuativa qualsiasi significato. Sovranità incarnata dallo spettacolo della morte.

¹⁶ Non si contano romanzi, fumetti, film con lo "zombie" in qualità di tema centrale, un filone che ha attraversato tutti gli anni settanta come iconografia privilegiata di generi disparati, l'heavy metal ad esempio, solitamente dedicati ad un'utenza adolescente (cfr. par. 5.4, nota 23). Negli anni ottanta, quando il non-morto sembrava inabissarsi nel riciclo più bieco e *kitch*, un'ondata autoironica riuscì a rinverdirlo: l'assorbimento culturale fece dello zombie un codice talmente noto da poter essere riutilizzato come *sfondo* a storie in cui l'orrore si focalizza sulle apparenti "normalità" dei protagonisti. Questa tendenza all'inversione tematica della morte è contemporanea all'eccesso di sfoggio mortifero reso norma attraverso un fenomeno come il punk (cfr. par. 5.4).

Nell'esperienza della visibilità dei cadaveri, delle violenze più o meno efferate apparentemente mediate dall'artificialità del mezzo che le propaghi, si rafforza culturalmente l'idea che la *realtà* della fine sia sempre dell'Altro, anch'esso immaginato, in un processo che all'aumentare dell'eccesso necrofilo dell'iconografia di massa riduce la morte della realtà ad una finzione intollerabile nel momento in cui si manifesti come prossima, *vera*. Ma qual è la linea di confine tra una verità tangibile nel presente ed una verità artificiale presentificata nel momento in cui se ne può fare esperienza, anche se mediata? E quando la mediazione non sia più riconoscibile come tale in quanto di là dalla possibilità d'intervento dei singoli utenti se non nel consumo passivo, è lecito parlare di momento della finzione, del prodotto *confezionato per*, e momento della verità, dell'avvenimento casuale o *naturale* che dir si voglia?

Un Autore che fa di queste domande il perno del suo sviluppo teorico, Jean Baudrillard¹⁷, ne prepara il discorso nel 1976 con un testo intitolato, non a caso, "Lo scambio simbolico e la morte", intuendo la stretta relazione che intercorre tra le due principali ossessioni della cultura globale, monocultura caratterizzata dalla fusione informazione/intrattenimento: il binomio finzione/verità e la morte. Ed il testo è introdotto proprio da queste parole:

- Non c'è più scambio simbolico al livello delle formazioni sociali moderne; non più come forma organizzatrice. Certamente, il simbolico le assilla come la loro morte; ma, proprio perché non ne regola più la forma sociale, esse non ne conoscono più che l'assillo, l'esigenza continuamente preclusa dalla legge del valore – (Baudrillard, 2002).

L'arbitrarietà del valore, resa palese dall'inconoscibilità del "momento" morte sulla quale più s'è investito in termine di valorizzazioni, di spiegazioni, di giustificazioni da quando è stata possibile la domanda sull'"*a cosa*" si leghino le

¹⁷ Baudrillard arriva a formulare una sintesi radicale della (post)modernità, identificata con la sostituzione di qualsiasi realtà attraverso la sua riproduzione artificiale a livello globale, in un bellissimo testo del 1995: "Il delitto perfetto". Nel libro è proprio la televisione, per le sue proprietà *estensive*, ad essere messa in causa come motore di un simile mutamento prospettico che rende tecnicamente impossibile ogni pretesa di "estrazione" di verità anche dalle esperienze individuali.

parole (cfr. cap. 2), è smascherata nell'epoca della riproducibilità di ogni realtà a tutti i livelli di verità e/o finzione. L'assillo nasce da quest'incertezza senza domande, senza possibilità di domanda per eccesso di risposte; una "oralità di ritorno" che permette di scegliere i propri dubbi sullo sfondo del *diktat* televisivo, senza possibilità di scambio, che non riflette il reale ma lo genera giorno per giorno in una continuità artificiale spezzata solo dalla morte, dall'uscita di scena in qualità di spettatori. La morte, accomunata ormai alla vita (intesa come "possibilità di esperire la realtà"), dalla stessa arbitrarietà di *segno*, possiede una caratteristica in più: permette la fuga dal dubbio. L'ultima fuga possibile nella trappola monoculturale della durata ad oltranza della sopravvivenza.

Ciò che appare, in una prospettiva "moralizzata", come un'ossessione è in realtà un desiderio inappagabile, destinato a restare tale nelle possibilità effettive degli utenti. Ed è nella forma specifica di fruizione delle esperienze dello spettatore, il rapimento estetico, che questo desiderio trova sfogo investendosi famelicamente su tutto ciò che rimandi al segno chiuso della morte, laddove il valore si frantuma mettendo temporaneamente in "pausa" la sovranità del *proprio* spettacolo.

5.4/ Estetica della morte nell'epoca della cultura globale.

Eccoci infine giunti ai lidi senza ritorno del teatrino dell'Ade, dove ci si aspetterebbe una lunga rassegna dei modi e delle tipologie di esposizione macabra consumata voracemente da tutti gli strati sociali e le fasce d'età, a cominciare dalle notizie di cronaca nera e di guerra, che attraverso la minuzia morbosa dei dettagli garantiscono sempre e "inspiegabilmente" un elevato tasso di vendibilità, passando per la cultura della critica d'arte contemporanea¹⁸,

¹⁸ La decontestualizzazione "consapevole", cardine del post-moderno, sembra si concentri nell'arte contemporanea intorno al corpo dell'artista, tramutato in performer di sé stesso: *incarnato* nell'opera; opera che,

fiaccamente ridotta al parolame incancrenito sui limiti del corpo come macchina *fastidiosamente* sanguinante ed attraente in quanto tale, per arrivare al visibilio *splatter* dei videogiochi dal successo direttamente proporzionale al realismo della violenza perpetrata sulla carne delle sfortunate creature ivi rappresentate. Da un punto di vista strettamente personale, non nascondo di essere stato tentato nel proseguire con un lungo elenco di ciò che di mortifero ha caratterizzato l'intrattenimento negli ultimi trenta anni del novecento; ma non è solo per l'irrimediabile incompletezza di tale operazione, certamente fallimentare e negli intenti e nella velleità d'una valida selezione, che mi sono lasciato scoraggiare dal farlo¹⁹; è stata invece determinante la consapevolezza del *mio* stesso "stato di cattura", una fascinazione che per certi versi odora di cattività²⁰, che un simile

di conseguenza, diventa *azione* o *installazione*. L'ossessione finale che ne ricava sul proprio corpo, e su quello della critica specializzata che lo alimenti, è oscenamente ridotta intorno alla vulnerabilità della carne, al confine dell'organico un istante prima che diventi inerte anatomia. È comunque grazie a questa fissa, portata avanti dalla sensibilità degli artisti a partire dagli ultimi anni sessanta in gradazioni via via più estreme, che si è accesa la lampadina d'una necessità, quella di comprendere perché proprio il corpo morto, o al limite della morte, sia un'assillo sociale tanto più pungente in quanto sempre maggiormente visibile e *rappresentato*: è da queste esperienze che Mario Perniola muove le sue teorie sul fascino dell'inorganico (cfr. Perniola, 1994 e 1998). Per un'esauriente rassegna dei protagonisti della body art e della performance art, si veda il testo di Teresa Macri (cfr. 1996).

Ma non solo l'arte performativa è intrisa di necromania: anche la pittura, a partire dalle classiche tele di Francis Bacon nelle quali oltre al *contenuto* la stessa "composizione" sembra *decomporsi*, ne fa tema centrale. Ed alcune opere raggiungono una notorietà che va oltre il mercato "specializzato", raggiungendo la serializzazione: è il caso delle visioni apocalittiche dell'austriaco Giger, entrate a far parte delle memorie collettive attraverso le scenografie del film *Alien* (1978). Sono paesaggi costituiti da neonati morti e penetrazioni meccaniche in cui domina il grigio-metallo, e il dettaglio dell'organico affetto da virulenze o decomposto fa bella mostra di sé tra protesi e scarti industriali. L'effetto di realtà che il tratto nitido e pulito dell'aerografo imprime sulle figure fredde e rigide, spesso disposte in pose "esplicite", consente a Giger di fare della morte uno stimolo erotico, se non pornografico, tanto caro agli ambienti sado-maso dell'ultima ora e continuamente imitato.

¹⁹ Per questo tipo di informazioni esiste una letteratura pressochè *infinita*, più o meno specifica, che rende l'idea di quanto sia sentita come *urgente* la collocazione di tale problematica in pratici compendi. L'interesse verso la materia ne mostra l'estensione capillare e allo stesso tempo il suo assorbimento a "norma". Per dare comunque una rapida occhiata alla dimensione della "necrocultura", si rimanda all'omonimo testo di Fabio Giovannini (cfr. 1998).

²⁰ La proprietà incantatrice, paralizzante della morte, la stessa suadente voce unica del terminale dominante che incatena, ammalia e intrappola alla vita come statue rese mute da troppe parole, mette in nuova luce la proprietà purificatrice del sacro, il rapimento estatico che fu turbamento per Artaud, fuga dal teatro nell'azione istintiva contro la ripetizione premeditata. Il corpo, da ricettacolo delle esperienze di vita, è l'unica porta attraverso la quale si renda possibile quel balzo dall'estetico all'estatico; ma questo balzo richiede uno scarto di sincerità, di purezza, talmente spietata ed incommunicabile, perché totalmente fuori dal dominio delle parole *comprensibili*, da risultare patologico alle facoltà ricettrici della stessa società da cui s'è appreso il comunicare. Ed è solo nell'innocenza estatica che sembra profilarsi un'uscita dall'incertezza, la grazia del cedimento all'*oltre* che fu dogmatizzata dalle scritture religiose per renderla norma collettiva, e in quanto tale stuprata nella possibilità di riflessione ed analisi. La follia potrebbe essere l'indice d'una vera fede che la medicina occidentale deve

sfoggio necrodescrittivo avrebbe portato a galla in tutta la sua autocompiaciuta sterilità ai miei occhi *in primis*. Comprendere che, non più l'*Unheimliche*, ma un disperato desiderio di fuga dallo spettacolo, che rende questo desiderio prossimo alla *necessità*, sembri essere oggi il vero richiamo del volto della Gorgone, è stato sia demoralizzante, in vista del labirinto di specchi in cui l'appagamento dell'estetica della morte paia confinare, sia chiarificatore riguardo la “questione monoculturale” (cfr. par. 5.2); questione che un valore-base *negativo* come la morte definitiva, esteso a tutto il globo, ha lasciato rilevare nell'*obbligo* di sopravvivenza. È proprio questa dimensione di “massa” del fenomeno che mi porta a ritenere più utile circoscrivere gli esempi possibili a qualcosa di estremamente visibile, di vasta scala e popolare come un fenomeno di costume. Il *punk* è probabilmente il primo movimento globale a fare dell'estetica della morte qualcosa in più della manifestazione di un sentire *di nicchia*: basti pensare all'estensione nel tempo, nello spazio e nei generi che ha avuto dalla fine degli anni settanta ad oggi; per questo credo rappresenti la corsia preferenziale da percorrere sulla strada dell'analisi.

Tecnicamente nato come moda sfruttabile all'interno degli stessi canali di distribuzione pubblicitaria dell'industria culturale, basti pensare alla facilità d'identificazione attraverso una sola etichetta precodificata, un *nome*-marchio, il *punk*²¹ trova subito terreno fertile tra i teen-agers del blocco occidentale, il target

aprioristicamente scartare per non delegittimare l'etica, mentre altrove meritava il rispetto dovuto alla *diversità* creatrice... ma crederlo davvero porterebbe a non scriverlo.

²¹ Uso questo termine per comodità (peccando, sia chiaro, di scarsa specificità), in quanto racchiude la parte più nota, superficiale, di un'ondata da cui hanno tratto origine una serie di generi, soprattutto nell'ambito della musica *pop*, che fanno della morte un vero e proprio standard: la *darkwave*, dalle atmosfere decisamente più lugubri; l'*industrial*, decomposizione sonora delle macchine al collasso (si rimanda, in proposito, all'interessante testo di “cultura industriale” della Shake, cfr. AVVV, 1998) fino ad arrivare al nichilismo puro, ma sempre *consumabile*, di sottogeneri che attraverso lo sfondo mortifero tentano di riportare in auge una certa mistica (a riguardo è recentemente uscito un volume, “*England Hidden Reverse*”, di non facile reperibilità, abbastanza ricco di informazioni sui maggiori esponenti del “folk apocalittico”) con piglio, a volte, volutamente autoironico. In comune queste produzioni hanno l'estetica, un certo gusto per il make-up fatto di contrasti netti nero/bianco, di indumenti di pelle, vera o sintetica, (non a caso il *manager* dei Sex Pistols, il gruppo attraverso il quale il termine “punk” è entrato a far parte del nostro vocabolario, ha usato la band come pubblicità “vivente” per il suo negozio di articoli BDSM in lattice e cuoio, “*Sex*”), e di perforazioni cutanee o scarificazioni cari agli ambienti della performance art e il teatro estremo. In alcuni prodotti d'intrattenimento è la morte stessa a vestirsi “dark”, come nella splendida serie a fumetti di Neil Gaiman, “*Sandman*”, in cui la “sorella” dell'immortale (*endless*)

di consumatori maggiormente bersagliato in quanto anch'esso costituito artificialmente²². L'eterogeneità del fenomeno, che lambisce tutto il tessuto dello spettacolo (televisione, cinema, letteratura, musica, vestiario), è accomunato dal medesimo stile, l'estetica del logoro, del decadente, del "no future" che diventa inno generazionale attraverso la voce di Johnny Rotten (= *decomposto*), il più noto tra i tanti cantori dell'Apocalisse raggiunta nell'intrappolamento mediatico del Tempo²³. Sapere in quale misura si fondano le componenti "spontanee" e "programmate" del movimento appare riduttivo a fronte della presa rapida che in pochi anni ha dato compattezza al disagio generalizzato; l'estensione dello *stile* tra i giovani dei paesi est-europei fino alle periferie di Pechino e dell'America Latina ne risaltano l'aspetto globale: all'ombra di ogni cartellone della Coca-Cola Company c'è sempre una svastica²⁴, rimando a segno di un'epoca buia e indistinta svuotata del suo contenuto ideologico. A differenza

protagonista, Death, è un'esile teenager nerovestita, l'incarnazione perfetta del *necroglamour*. Negli anni novanta questo tipo di sentire estetico ha avuto la sua collocazione specifica sotto il tema "goth" (da *gotico*), dalle pretese più romantiche e meno radicali in quanto già assorbito nel *mainstream* dei generi detti impropriamente "culturali". Un brevissimo excursus, che tralascia un analogo sottobosco produttivo sia nel cinema che nella *fiction*, per dare giusto un'idea della vastità e complessità del fenomeno, legato insieme dalla stessa utenza globale.

²² Il termine "teenager" ha una storia estremamente recente, nonostante il fatto che la fascia d'età tra i 12-19 anni sia *sempre* esistita, e prende forma quando nasce l'esigenza di racchiudere in categoria i maggiori consumatori d'intrattenimento, coloro che attraverso lo strumento dell'obbligo scolastico, esclusi dal circuito della produzione, hanno una maggior disposizione di tempo da investire in "cultura". Il teenager è un esempio dei ruoli preimpostati che la società dello spettacolo genera come struttura organizzativa incapitata ad acquisire coscienza critica sotto il giogo del presunto benessere. Anche se fuori luogo in un simile contesto, questo genere di considerazioni apparentemente "militanti" sono corroborate proprio dall'analisi genealogica dei concetti, che dimostrano ancora una volta l'inaudita potenza autoidentificativa in essi contenuta nel momento in cui si inseriscano nel linguaggio corrente. È quando travalica i confini locali che questa terminologia smaschera l'egemonia globale del "sistema media" e dei valori da questi veicolati.

²³ Il sentimento "apocalittico" evocato dall'immaginario post-atomico, dalla possibilità tangibile di avere sulla terra una distruzione totale al di fuori d'una volontà divina, fu talmente enfatizzato dall'intrattenimento da far risultare la "fine" come *già avvenuta*. Eventualità plausibile nell'orizzonte della previsione, trovava conferma nella fine del Tempo, essendo questo predeterminato dalla progettualità dei media o comunque reso "precario" dall'arbitrio umano in grado di porgli termine in ogni momento. Il punk fa di questa precarietà virtù, giocandoci e sfoggiando nella morte un *oltre* già superato, reso esteriormente in una tensione continua: si vive ogni giorno come fosse l'ultimo, invertendo l'ottimismo verso il futuro tipico del progresso.

²⁴ L'iconografia punk tende al riciclo e il rimpatrio di simboli precedentemente stigmatizzati in qualità di *mortiferi*; è questo il senso delle svastiche cucite e stampate sulle maniche dei giubbotti: l'offesa e la visibilità priva di qualsiasi significato che non sia l'archetipo collettivo, croce uncinata stesa su campi di cadaveri. La svastica sintetizza in sé, per le generazioni nate all'ombra di una guerra sfruttata come *intrattenimento* (cfr. par. 4.6), gli "affascinanti" orrori del novecento.

del nichilismo dei movimenti artistici del primo novecento (cfr. par. 4.1), il punk non ha manifesto “ufficiale”; è totalmente privo di ideologia che non sia *immagine*: è scarto del consumo, materia rovinata, marcia, come le pellicole utilizzate dai filmmaker underground; ma è anche (e soprattutto) sfoggio dell'*errore programmato*, cura meticolosa nell'ottenere il tale effetto sgranato, il rumore di fondo sulla chitarra, la lacerazione più arditata dell'abito e della carne stessa. L'effetto di morte, il consumato, non è ingenuo: è specificatamente *voluto* e prodotto, nonché venduto e collezionato. Il *negativo*, la cui summa estetica è la morte, pubblicizzato ad arte nella voce “critica” dei media, è il vero plusvalore desiderato, ciò che apparentemente possa rendere *differenti* dal grosso pubblico e che esso stesso richiede. Differenziarsi dalla necromania degli spettatori significa recitare il segno *eccezionale*, diventarne attori, per garantirsi una temporanea indipendenza dallo spettacolo assumendo la massima visibilità vestendosi delle sue ossessioni. Una soglia di esposizione della differenza che oppone al colore le gradazioni di grigio fino al nero più cupo, al nitido lo sfumato, alle bibite l'eroina, al sano il malaticcio ma nello stesso ordine di consumo e produzione, lo stesso sistema di visibilità. Il culmine d'interpretazione mortifera si raggiunge nella *vera* morte dell'eroe maledetto, meglio se avvenuta mentre ancora racchiudeva in sé, nello *stile*, l'idea della dissoluzione: l'esempio più recente è quello di Kurt Cobain, leader dei Nirvana. A seguito del suicidio, nell'aprile del 1994, la casa discografica Geffen aveva già pronte centinaia di migliaia di ristampe dei dischi del gruppo, non solo consapevole del richiamo pubblicitario che l'evento spettacolare costituiva in sé, ma del fatto che, nel caso specifico della morte di un'icona “negativa”, quelle copie sarebbero certamente andate esaurite in breve tempo. E risultò essere un'ottima, nel senso di proficua, valutazione.

Esiste un attore punk grazie alla necessità che ha lo spettatore di vederlo, di consumarlo nel medesimo contesto di partecipazione estetica; ma nel lungo periodo che determina la saturazione dello stile, allo stesso modo della fase

discendente delle curve di produzione, i ruoli perdono di definibilità: bastano, ad esempio, meno di dieci anni per vedere integrata alla “norma” la cultura del piercing, della compenetrazione carne/materia inerte, della modificazione corporale fruibile alla bottega sotto casa.

Il pieno assorbimento dello stile mette in luce un salto qualitativo al consumo del macabro: l'effetto di realtà. Lo sfoggio non vale più, la valorizzazione negativa s'è omologata al circuito del precotto e l'eccezione *esotica* va ricercata altrove.

Il dogma dello spettacolo richiede di più ai performer della morte, non un copione diverso ma un eccesso che solo la “realtà”, il non artificio sembra garantire: il pubblico deve vedere cosa c'è fuori dalla sala, oltre le porte d'ingresso. E, naturalmente, è disposto a pagare per farlo.

5.5/ La morte iperreale.

L'*Arbeiter* Jüngeriano²⁵, desacralizzato ed insensibile eroe della forma, non ne arriva mai al dominio ma ne è dominato, attante passivo dello stesso spettacolo globale individuato da Debord (cfr. 1997) con disincantata lucidità. La passione per la notte, generalizzata a norma grazie ad un prodotto culturale come il *punk*, gli ha donato l'illusione del controllo temporaneo nel recitare la più grande ossessione dello spettatore, la morte come possibilità di fuga. E quando Antigone, infinitamente serializzata e riprodotta, non funziona più come archetipo *eccezionale* nell'essere condotta a norma, lo stesso teatro dove si consuma la rappresentazione mostra le sue spoglie artificiali come sbarre di

²⁵ In un testo profetico del 1932, tradotto in Italia come “L'operaio” (1991), Jünger delinea la figura di un nuovo attore sociale in grado di ergersi, nel riconoscimento di un mondo fatto di “forme”, a fautore della *propria* forma, rendendosi indipendente nella possibilità di controllo attraverso la quale esercita il dominio di sé. Quest'idea si avvicina al tentativo di alienazione dallo spettacolo portato avanti nel rivestirsi della sua ossessione principale, la morte, tipica delle controculture di fine anni settanta. Ma la presenza d'un attore è connaturata alla necessità dello spettatore in un rapporto dialettico che si sfalda nella saturazione, nell'indefinibilità dei ruoli, che svela nella costanza della forma il teatro da cui è impossibile uscire. È *dietro* la forma stessa che si nasconde la via fuga, nel “contenuto” della morte, il termine *a quo* di ogni significante vuoto (cfr. Lacan, 1991).

contenimento e clausura. Com'è, quindi, quella *realtà* della morte che sembra si celi oltre la possibilità di consumo e produzione, oltre il valore cangiante del mutamento programmato? È la realtà nitida di chi non può più rappresentarsi, è l'inerzia del cadavere, punto di fuga del valore in quanto non può più esserne partecipe.

L'industria culturale è riuscita ad appropriarsi anche di questo, l'immagine della morte senza artificio, senza apparente mediazione in quanto realizzata *come* reale; ma in questo “come” sono contenuti i metodi e le tecniche di produzione di realtà che, per garantire un massimo di fruizione, richiedono un criterio formale di qualità “maggiore” rispetto a quello che la realtà stessa possa garantire. La morte viene *iperrealizzata* per esigenze di consumo sempre più raffinate. L'introduzione di un nuovo medium, internet, ha permesso subito di appagare questa recente ossessione di massa: basta sfogliare un qualsiasi motore di ricerca attraverso parole-chiave adeguate per essere sommersi da valanghe di foto e immagini da obitori, ospedali, campi di battaglia e set di finti (o veri) *snuff*²⁶ in cui i protagonisti sono sempre cadaveri senza distinzione d'età o sesso, ma differenti fra loro solo per l'entità delle ferite mortali, per il grado di decomposizione o il dettaglio maggiormente incisivo che possa ricondurre alla non-umanità della morte. Non c'è velleità artistica, nessuno studio su qualità che non siano la nitidezza dell'immagine, l'impressione di verità. Tra i siti più noti, rotten.com offre una serie di archivi indicati per generi: personaggi famosi, morti spettacolari, il “cadavere della settimanana”..., nel modo della diversificazione del prodotto tipico del miglior marketing aziendale. Perché, ovviamente, questi archivi sono a pagamento; e il fatto che aumentino vertiginosamente di numero nel tempo indica uno sviluppo florido del settore ed un aumento nella fascia dei consumatori.

²⁶ Gli snuff-movie sono pellicole “illegali” nelle quali la vittima (umana) viene uccisa *davvero*. Legati al circuito della pornografia estrema, dove alle sevizie sull’“attrice/attore” si passa a filmarne la morte, sono balzati alla notorietà quando è trapelata la notizia di snuff appositamente commissionati e realizzati dai teatri di guerra della ex-Jugoslavia, usanza più volte ripetuta in altre zone “calde” del pianeta.

C'è da dire che possa trattarsi di un interesse di nicchia, in quanto occorre *cercare* appositamente questo tipo di produzione per fruirne. Ma la tendenza a mostrare i cadaveri come non-persone, e quindi legittimamente vendibili, si è estesa a tutti i media non più come evento sporadico ma come norma. Ed è attraverso questa norma che comincia a realizzarsi un'inversione, un subdolo sfruttamento dell'immagine della morte in grado di rafforzare presunte identità e differenze a seconda della selezione, operata a monte della distribuzione locale, dei cadaveri *visibili* da quelli *da non vedere*.

6- Per un'etica all'immagine della morte

6.1/ La vivificazione dell'Altro nel *postumo*.

Se attraverso la scrittura alfabetica è stato reso possibile un distacco dall'Altro nell'autocritica (cfr. par. 2.5), con la televisione, nata sullo stesso presupposto logico e maturata nell'estensione planetaria, è proprio l'autocritica, immersa in una realtà monoculturale *sfumante*¹ nella sua finzione (cfr. cap. 5), a perdere la legittimità di cercare l'alterità nella differenza, essendo quest'ultima frutto dello stesso meccanismo mitopoietico della moda: un *prodotto*.

Eppure le differenze continuano ad essere proposte e sentite come tali, a volte radicali, contribuendo ad una mistificazione che fa della separazione, della disgregazione, della contraddizione a fronte di principi etici veicolati come universali ma continuamente smentiti, la miglior difesa all'egemonia sovranazionale dei media.

Ci sono diversi meccanismi preposti al consolidamento dell'idea dell'Altro, ma è l'esposizione della morte lo strumento più potente, quello in grado di confermarne la *lontananza* attraverso una forma morbosa d'esotismo: l'Altro è colui che può offrirsi alla vista come morto, che assurge al grado di *postumo* nella dittatura della sopravvivenza.

Per converso, si stabilizzano le roccaforti dell'Identità nell'occultamento di quei cadaveri che vanno sentiti come *propri*: in una bramosa richiesta di morte visibile, il taglio e la censura delle immagini tronca alla base qualsiasi stimolo che possa rendere lo spettatore attratto dal cambio di status, *la* differenza, che un

¹ In questa sfumatura s'intravede il possibile allentarsi del giogo dicotomico della logica, un mutamento del quale è tecnicamente impossibile definirne i parametri. Ad esempio, sarebbe sbagliato in tale prospettiva mantenere intatta la coppia estatico/estetico (cfr. par. 3.3, nota 14), in quanto attraverso lo sguardo che vede l'"odierno" come monoculturale è insensato cifrare i termini d'una differenza. È possibile però intuire quali proprietà dei due estremi identificati si porti dietro la "globalizzazione": la partecipazione collettiva alle stesse esperienze garantita dallo spettacolo, come in un rapimento estatico, e l'entità di tale partecipazione, *passivizzata* nello strumento dell'autocritica, da attuarsi nella modalità di fruizione estetica figlia dell'Occidente.

suo “simile” varcherebbe da morto, e dalla distanza che separi quest'ultimo dallo spettacolo nella possibilità che ha avuto di morire. La censura sposta il fuoco su altri lidi, come la gravità mortifera dell'evento, la riflessione etico-politica del caso; essa *frena* l'esotismo della morte ed *avvicina* i defunti, attraverso la loro invisibilità/*scomparsa* nella condizione di “corpi”, all'uguaglianza identitaria, al deficit di alterità di cui sono *ancora* portatori. Ed i rapporti di potere finiscono per misurarsi nella possibilità che ha un ambito locale di difendere i “propri” morti al rischio di esposizione globale: il modo migliore per denotare e confermare l'Identità più forte, l'Identità dominante, sta nel non cedere i propri morti allo spettacolo e nel farvi rientrare quelli degli Altri. L'Identità trova nella spettacolarizzazione dei cadaveri i termini dell'Alterità, manifestando allo stesso tempo il proprio rafforzamento e intima “superiorità” in un'ostentazione di sopravvivenza certificata dalla *morte invisibile*.

Un evento come l'attentato a New York del settembre 2001, ripetuto nel tempo un numero di volte incredibile, sicuramente non quantificabile, da tutti i media del pianeta, non ha “colpito” per la sua *ambiguità* più clamorosa: delle oltre duemila persone coinvolte, e presumibilmente defunte, non un cadavere è stato reso visibile. *Neanche uno*, a fronte dello sfoggio quotidiano, che riguarda sempre situazioni liminari, criminali o “altre”, confermate *differenti* proprio nella cifra rivelatrice dell'immagine della morte. Basti pensare ad un altro evento dall'estensione globale: l'eliminazione dei terroristi ceceni che presero in ostaggio, nell'ottobre 2002, centinaia di spettatori in un teatro di Mosca. I corpi asfissati dei terroristi furono esposti al pubblico, per diversi giorni, da tutti i notiziari e i quotidiani, senza limiti d'orario alla visibilità: le pose grottesche dei cadaveri dominarono la scena mediatica a testimoniare la loro alterità rispetto all'egemonia del governo russo, “legittimo” anche e soprattutto nella provincia cecena. Legittimità che quest'esercizio formale rende veridica anche a livello internazionale, essendo il tappeto di valori, su cui si viene a posare la ricezione

dell'evento, omogeneizzato da quelle che sono le aspettative legate all'estetica della morte (cfr. cap. 5). In Italia, ad esempio, a conferma dell'estrazione sociale *deviante* da cui provenivano i terroristi, si ritiene opportuno non tralasciare, tra i tanti, il dettaglio del “[...] cadavere di Mosvar Barayev, leader del gruppo, con una bottiglia di cognac in mano [...]” (dal “Corriere della sera *online*”, 27/10/2002)... una tendenza al “barocchismo” informativo che non può non strappare qualche sorriso, amaro, in vista della passività con la quale si lascino assorbire queste informazioni. O, meglio, ci si lasci assorbire da tale modo di fare informazione.

Riconoscere l'Altro montando ad arte la visibilità della sua morte è un esercizio di potere dalla penetrazione sociale potentissima: sfruttando la portata spettacolare della morte iperreale, riconducendola nuovamente ad eccezione da norma quale ci si è abituati a vederla *realizzata* negli ultimi trent'anni del novecento, la sovranità locale è riuscita, nell'*inversione* del segno eccezionale, ad artificializzare una presunta differenza di comodo attraverso la sovranità planetaria delle tecniche di distribuzione delle informazioni. Quest'operazione *funziona* perché va a toccare i nervi scoperti dell'autoidentificazione impossibile, della *necessità* identitaria privata di confini “fisici” e per questo subita con l'urgenza del bisogno. Ma è un fenomeno che mostra il fianco all'assurdità patetica della contraddizione: c'è un altro evento, estremamente recente, che rivela questa falla lasciando prevedere le sue tragiche conseguenze nel lungo periodo. Il 23 marzo 2003, durante l'azione di guerra mossa dagli Stati Uniti ai danni della dittatura irachena, la televisione satellitare Al-Jazeera, con sede nel Qatar, mostrò le immagini dei corpi senza vita di cinque marines uccisi in un combattimento a Nassiriya. Grazie alla diffusione extralocale consentita dal satellite ed internet, queste immagini fecero il giro del mondo bypassando la censura dei network “occidentali” e provocando inusitato sconcerto nei ranghi dell'utenza, disabituata dalla prassi a vedere i “propri” morti, una merce di scambio vendibile solo a danno dell'identità tanto accuratamente mantenuta

come credibile. Ne ebbe a dire il segretario alla difesa USA, Donald Rumsfeld: “É inopportuno che i network trasmettano quelle immagini”, come se in guerra la presenza di vittime militari fosse eccessiva al circuito della visibilità. Una visibilità, però, mai preclusa alle vittime dell'*altro*. L'entità della contraddizione fu tale da far “morire” la notizia in un tempo relativamente breve, anche in vista del ricambio accelerato richiesto dall'informazione di guerra, un *must* sempreverde dell'intrattenimento dai tempi del Vietnam. Ma questi sfoghi cutanei sulla superficie monolitica dei media sono segni premonitori delle increspature² imprevedibili che il virus del controllo lascia come traccia in un organismo dalle difese immunitarie provate dall'attacco continuo del mutamento. Un attacco serrato, senza tregua, storicamente vincente nel lungo periodo.

Questa breve sequenza di eventi, selezionati sempre in base al criterio di “larga diffusione” che li accomuna, non è che una tra le innumerevoli, e quotidiane, possibili. Il gioco dialettico Alterità/Identità si intavola sulla gestione dell'immagine della morte: l'una trova la sua ragion d'essere nel *postumo*, l'altra nella possibilità di esperirlo come tale attraverso immagini e descrizioni. Ma un “esempio” più raffinato ci aiuterà a trovare, all'interno di questa polarità, delle sfumature inedite grazie anche alla sua peculiarità di “esperimento” premeditato, di positiva verifica d'una ipotesi (apparentemente) estrema, di sfida vinta nella prospettiva delle dinamiche da smascherare; un esempio che, attraverso la pur sempre geniale tattica del “Cavallo di Troia”, va oltre i compiti consapevolmente portati a termine: il caso Darko Maver.

² Increspature che, nel passaggio dalla soglia dell'uniformità alla discontinuità informativa, sorprendono lo spettacolo come uno sfregamento da cui osservare scintille. Quelle della critica: quanto maggiore sarà l'entità dell'attrito, lo sviluppo spaziale, la possibilità di eludere le ridondanze principali, tanto grande sarà la ricaduta critica, la spinta al contrasto istigata dalla rottura dell'utilizzabile che mostra la sua non-utilizzabilità nel modo dell'importunità (cfr. par.2.2), del medium che si manifesti come *strumento* inopportuno nella sua *cattiva* fruizione.

6.2/ La morte come sfida al mondo dell'Arte³.

Un gruppo (?) di studenti legati alla cerchia Luther Blisset, etichetta collettiva⁴ sotto la cui egida si riparano elementi della “controcultura” italiana e non, prepara quella che verrà proposta come “truffa” al circuito specializzato dell'arte. A partire dal 1998, stando alle notizie scarsamente verificabili diffuse in seguito (cfr. App.1 B), gli “0100101110101101”⁵ intraprendono la genesi artificiale di una “creatura mitica”, un misconosciuto artista serbo le cui opere sono affette da una necromania senza pari. Attraverso due siti internet, e qualche conoscenza nell'ambito della critica d'arte⁶, cominciano a diffondere notizie relative a presunte simulazioni di assassinii violenti, installazioni estemporanee che l'artista paia allestire fuori dai contesti canonici di mostre e musei (cfr. App.1 A-3§b), attirandosi in tal modo le già scarse simpatie delle forze dell'ordine in quei Balcani da cartolina della tensione etnica. Tanto sono accurati i dettagli relativi ai “problemi”⁷ del personaggio, quanto praticamente *nulla* la documentazione verificabile del suo operato, causa millantate censure e sequestri di materiale da parte delle autorità. L'esposizione che avrebbe avuto luogo a Lubiana nell'agosto 1998, e poi a Bologna il 18 febbraio 1999, metteva

³ Ho ritenuto opportuno allegare parte della documentazione relativa al “caso Darko Maver” in Appendice 1 (App.1), per l'indubbio interesse “culturale” dell'esempio e per l'eventuale stimolo alla valorizzazione che un esperimento simile meriterebbe. Le informazioni complete si trovano a quest'indirizzo: www.0100101110101101.org, la fonte di tutta la documentazione qui presentata.

⁴ La trovata dell'etichetta “spersonalizzante”, partita presumibilmente dall'area accademica di Bologna, è balzata alle lusinghe della notorietà grazie ad una serie di pubblicazioni di grande successo. Tra le tematiche legate al proteiforme Blissett (vero nome di un calciatore di colore), la più pragmatica sta nell'ambizione al “no-copyright” come rottura al sistema del diritto d'autore (ambizione puramente teorica: molti dei testi a nome Luther Blissett sono comunque pubblicati e distribuiti da grandi case editrici quali l'Einaudi...). Da qualche anno, comunque, il gruppo si è sciolto (dopo un “seppuku” simbolico) per lasciare il posto, oltre agli 0100101110101101, ad un'altra cellula a nome Wu-Ming.

⁵ Questa sequenza binaria è il nome “ufficiale” delle menti fautrici del progetto.

⁶ “Conoscenze” palesate dall'implicazione *attiva* di riviste quali “Flash Out” (cfr. App.1 A-3§b e C§c/§d) nella costituzione del caso Maver.

⁷ La “trama alla Liala” (cfr. App.1 C§b), edificata intorno al personaggio, non ha suscitato nessun sospetto da parte degli operatori del settore, proprio in quanto corrispondente all'aspettativa tipica nei confronti dell'Altro idealizzato, creatura tanto prossima all'immaginario quanto lontana dall'effettività.

in mostra foto raccapriccianti di cadaveri violati, spacciati per manichini e plastici in PVC. Il titolo dell'istallazione, "*Tanz der Spinne*", è stata la prima manifestazione d'esistenza dell'*inesistente* Darko Maver⁸, archetipo dell'artista maledetto, a cui fu dato un volto fotografico (Roberto Capelli), e svariate notizie biografiche. La finzione resse, ma la notorietà crebbe solo dopo il primo vero "evento" montato: la diffusione della notizia della cattura dell'artista (cfr. App.1 A-3§a), sorpreso in zona Kosovo⁹, con conseguente detenzione in cella d'isolamento, senza regolare processo, nel carcere di Podgorica (Montenegro). La notizia viene riportata, senza alcuna verifica delle fonti, da un'importante rivista italiana del settore nell'Aprile 1999, a poco più d'un mese dalla fantomatica cattura, seguita dall'articolo di Antonio Caronia apparso su *Flesh Out* (cfr. App.1 A-3§b), in realtà parte integrante del progetto. Nel Maggio 1999 due bollettini (cfr App.1 A-1§c/§d) informano dell'avvenuta morte di Maver, facilmente credibile all'ombra della guerra: che siano bombardamenti NATO fuori bersaglio o esecuzioni sommarie da parte della polizia serba (la cui versione "ufficiale" sarà il suicidio) non ha importanza; nella *routine* dello

⁸ Il nome dovrebbe essere quello reale di un "noto criminologo sloveno" (cfr. App.1 B).

⁹ Alla morte di Tito, è proprio in quest'area che cominciano le prime rivendicazioni autonomistiche (fomentate dalle nazioni occidentali) che, in una reazione a catena, coinvolgeranno tutta la Jugoslavia. Le tensioni sfociarono in disordini nel marzo 1981 tra l'etnia albanese, la "maggioranza" nella regione del Kosovo, e la Serbia, stato del quale la regione farebbe parte, interessato al rafforzamento (nel *suo* centro) del governo nazionale di tutta l'area (la "Grande Serbia" di Milosevic). Quasi vent'anni di caos politico e massacri sono passati sotto i riflettori dello spettacolo solo dopo le prime immagini delle operazioni di "pulizia etnica" (altrove chiamata "igiene razziale", cfr. par. 4.1, nota 17) con relativi campi di concentramento, e la decisione dei paesi del Patto Nord-Atlantico di "difendere" la regione, parte centrale (e praticamente "zona franca") dell'agglomerato Serbia-Montenegro, nel Marzo 1999. Questo corridoio dai confini indefinibili, essenziale per l'edificazione di oleodotti finanziati da privati stranieri, cominciò ad "esistere" extralocalmente solo dopo che il richiamo delle immagini di morte venisse sfruttato per legittimare l'intervento armato della NATO. Far terminare la "parabola" di Darko Maver in questa zona dalla visibilità eccessiva e la "conoscibilità" preclusa da un'*iperrealizzazione* (cfr. par. 6.3) fu l'ovvia conclusione d'una genesi maledetta. La non specificità relativa alle località dove si sarebbe svolto l'*evento* dell'arresto è speculare all'indefinibilità delle linee di demarcazione: Podgorica viene situata nel Kosovo anziché Montenegro (cfr. App.1 A-1§d), ad esempio, a sottolineare una cura del dettaglio quasi fine a sé stessa, e in realtà funzionale alla mera credibilità della storiella. La *quantità* di dati, l'effetto di realtà che induce lo spettatore ad accettarne l'insieme come *verità*, sottende un'indifferenza al contenuto, un'insignificanza per eccesso:

- La ridondanza, in effetti, si interpreta in due modi: essa è l'assenza di informazione e, per questo, riduzione della vita interiore dell'individuo al silenzio; ma è anche un messaggio ossessivo dei contenuti che, in quanto strutturabili, si mettono talvolta ad eseguire una piccola sonata. – (Greimas, 1988).

Una "sonata" che rischia l'assorbimento acritico non appena diventi spettacolare.

spettacolo simili circostanze richiedono la prassi della morte. Una tappa doppiamente obbligata da due aspettative complementari: quella della “vittima innocente” e del “martire rivoluzionario”. E il giro mitopoietico si completa: Darko Maver è una calamita pronta ad attirare a sé l'interesse della critica d'arte. La prima rivista a gettarsi sull'*evento* Maver (cfr. App.1 A-3§c), lo fa non senza sospetti sulla verificabilità delle fonti relativamente al *dubbio* suscitato dall'estrema verosimiglianza dei cadaveri-manichini a morti reali. Ma il “botto” vero e proprio viene ottenuto, dopo una serie di retrospettive e tributi, con la presentazione di un finto documentario sull'artista alla 48^a Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, il 23 settembre 1999. La proiezione del film, un patchwork di immagini realizzato sulla falsariga del canone *maveriano* (cfr. App. c§e), è corredata dalla lettura di due scritti dell'artista (cfr. App.1 A-2§a/§b) appositamente redatti in delirante “*critichese*”¹⁰. Solo diversi mesi dopo, nel febbraio 2000, viene svelata la “truffa” (cfr. App.1 B) attraverso una rivendicazione nella forma di comunicato stampa, dove si notifica anche la verità intorno ai “manichini” di Maver: sono immagini di cadaveri reali “trafugate” da banche dati di siti del calibro di rotten.com (cfr. par. 5.5); questa doppia menzogna, che suona come una doppia verità, avrà il suo apposito slogan:

- La verità delle immagini credute simulazioni compensa l'inesistenza di un artista creduto reale.- (cfr. App.1 B.).

Il seguito della storia è documentato da una serie di articoli¹¹ che tra sfiducia reciproche, ricerche di gloria, sfoggio di competenza e velato risentimento svelano esattamente la dinamica “corrotta” di un'Arte perfettamente integrata al discorso del consumo e prevedibilità di vendita, della valorizzazione di mercato che viaggia su transazioni di parole *precodificate*, dello *stesso* segno, verso e direzione dello spettacolo. Quest'aspetto dell'arte, già noto alla coscienza critica

¹⁰ Anche se contengono degli spunti meno banali di quanto sembri.

¹¹ Riportati in Appendice 1 C.

dei suoi cospiratori, è paradossalmente proprio quello per il quale vi si sono voluti inserire nel diventarne parte integrante rendendosi visibili attraverso la *performance* spettacolare¹². Ma senza entrare oltre nel merito della *genuinità* dell'operazione, è opportuno soffermarsi su quelle caratteristiche che rendono l'*exemplum* valido in questo contesto: perché “Darko Maver” come scelta, come *forma* del Cavallo? Perché gli autori *sapevano bene* che avrebbe funzionato a dovere? Il finto artista è costruito come la quintessenza dell'Altro, dell'*esotico* da manuale: la biografia posticcia è tenuta in piedi da dettagli inconfondibili da parte del grosso dell'utenza locale (italiana), ed impronunciabili come i nomi dei luoghi annoverati nei comunicati stampa. La scelta di Krupanj come città natale di Maver (cfr. App.1 A-1§a), un paesino serbo al confine bosniaco, non serve solo a rendere ostica, sotto l'ombra oscurante della guerra *anche* civile, l'eventuale ricerca di fonti verificabili; essa è tesa a creare quel senso di *lontananza* prospettica che solo un approfondimento può, parzialmente, eliminare. Ma lo spettacolo fa in modo da rendere impossibile ogni approfondimento in quanto sembra garantirlo attraverso le *proprie* informazioni, date per certe appena vengano assorbite insieme ad una massa “eccessiva” di altri dati. Maver è *tutto* nella finzione del dettaglio biografico, nella sua iperrealità come iperreali sono le sue opere, talmente da *sembrare* vere ed affascinare per questo. E scoprire che si tratti di cadaveri reali sposta semplicemente il fuoco dell'interesse dalla “creatura” ai “creatori”, non scalfendo il valore esotico di quei corpi smembrati ma *aumentandolo*: probabilmente senza rivendicazione Maver sarebbe scomparso nel limbo immaginario dal quale è uscito, e non se ne sarebbe scritto qui. L'interesse verso il macabro delle installazioni dell'artista si traduce in disinteresse verso una sua possibile storia “reale” al di là dello spettacolo; le fonti non vengono verificate perché sono *automaticamente* date per scontate: si

¹² Il Cavallo di Troia serve per conquistare, appropriarsi di un ambiente desiderato, fosse anche “solo” per la vittoria *come* ambiente. Non serve per allontanarsene: la forma del “tributo”, quella attraverso la quale i troiani furono persuasi a trascinare l'opera di Ulisse all'interno delle mura cittadine, si dimostra specchio per le allodole quando disveli, ad una più attenta lettura, il carattere d'una “*finzione* di disinteresse”. Che sia inconsapevole, poi, è indice di un'ingenuità tanto profonda quanto candida.

noti come l'artista passi da serbo a sloveno (cfr. App.1 A-1§d) senza che la cosa susciti il minimo sospetto da parte di chi in seguito ne analizzerà l'opera. "Tema Celeste" (cfr. App.1 A-3§a) non ha nessuna esitazione a pubblicare un testo in cui è scritto "l'artista sloveno nato a Krupanj", l'importante è il suo essere depositario di quella scia mortifera che si conclude nel Kosovo, giacimento tra i più ricchi di immagini atroci, impensabile alle porte d'Europa eppure spettacolare per questo. Una frazione di mondo comincia ad esistere extralocalmente nel momento in cui abbia dei morti da esporre: quanti italiani erano a conoscenza di una zona chiamata Kosovo prima dello spettacolo della guerra? Ed è un discorso che vale per tutte le località esibite come "altre" attraverso le loro catastrofi fotografabili da agenzie di stampa esterne. Nell'apparente valorizzazione di problematiche che la non-esposizione lascerebbe sotto silenzio, si cela in realtà un'assenza di valore, di "definizione": il problema dell'"Altro" è tanto più indeterminabile quanto più nitide sembrano essere le immagini che lo "contengono"; ciò accade perché il desiderio dell'utente è appagato da una cura per il dettaglio "spettacolare" che viene digerito così com'è, mero riflesso estetico di storie venute a galla attraverso la loro componente "necrologica", storie precluse all'approfondimento perché concluse nei bordi d'una immagine o di una sequenza che ne mostri la rilevanza intrattenitiva. Dal bombardamento di corpi prostrati all'assurdità di una violenza *locale* indecifrabile scaturisce un'indifferenza *globale* sistematica fatta di commenti, dibattiti, opinioni che alimentano le fila dei burocrati dello spettacolo, dei mercanti d'arte, degli opinionisti. Coloro che, inconsapevolmente o meno, si rendono co-autori delle differenze nello scoperchiare le tombe dell'"Altro" tenendo chiuse le proprie.

6.3/ E alla fine?

- Non si muore perché bisogna morire: si muore perché è un'abitudine alla quale un tempo, non tanto remoto, ci ha costretto la coscienza. – (Vaneghem in Baudrillard, 2002).

Il “giro lungo” (cfr. par. 1.1, nota 9) volge al termine; e, com'è noto, è servito a mettere in rilievo molti più dubbi, esitazioni ed incertezze rispetto ad eventuali punti d'arrivo. È ancora lecito oggi, ad esempio, aggiungere l'aggettivo “Occidentale” ad una ricerca con ambizioni antropologiche? Continuando a ritenere valida l'ipotesi d'una logica modellata sulle tecnologie di comunicazione utilizzate, la questione d'un “Occidente” da contrapporre ad un'Alterità perde di senso, essendo l'intero pianeta coperto da un'informazione *standardizzata* nella produzione e distribuzione. Ma allora è lecito pretendere di riconoscere, in una logica monoculturale, un *solo* approccio “estetico” alla morte “alla quale un tempo, non tanto remoto, ci ha costretto la coscienza”? Come a dire provare l'esistenza di qualche sentimento “immediato” alla morte, comunque *inconoscibile* nel presente perché situato dietro o *a lato* di quel “remoto”, appartenuto ad esseri umani talmente diversi da poter essere solo immaginati; come a dire, aver fatto d'una possibilità *immaginata* la base di una ricerca spacciata per valida. Eppure è in questa possibilità che si giustifica un mondo *estatico* del quale ci giunge voce da più fonti, in cui la norma collettiva era garantita dalla ripetizione, di là dal *formale*, del rituale. Un mondo che solo alcuni stati patologici individuali sembrano poter raggiungere oggi, eccezioni radicali “fuori” dalla necessità di sopravvivenza. Se si muore perché la morte è *definitiva* per tutti, forse per qualcuno non lo è stata, qualcuno che non ha potuto subirne il fascino.

Un fascino che viene strumentalizzato dai media per segnare la distanza dall'Altro: dalla sua esposizione postuma è possibile trarre il vantaggio della

speculazione intrattenitiva che, dispensando la “massa” dall'approfondimento nella pura e semplice “notificazione” *spettacolare*, ne diluisce le “reali” problematiche interne aumentandone il grado di mistificazione, lontananza e quindi *differenza*. Ma senza l'interesse suscitato dalle immagini di morte, ad esempio, di un remoto teatro di guerra, sarebbe possibile porsi la domanda “etica”, base per un tentativo di risoluzione *esterna* al plot contorto di quel teatro? Probabilmente no, però sarebbe opportuno chiedersi: è giusto vedere e *far* vedere così remoto un paese da relegare anche la propria responsabilità di spettatori come *esterna* al problema di quel paese? Non è una contraddizione in un mondo che si lasci definire come *globalizzato*?

Mettere sulla copertina la foto di un uomo crivellato di proiettili non è un monito sensibilizzante: è una formula spettacolare tanto attraente quanto deresponsabilizzante. “Succede *altrove...*” come una rappresentazione immaginaria sulla quale attardarsi in critiche che contestualizzano la Storia in sezioni illustrate e collezionabili, in rapporti di causalità ben definiti dei quali si è osservatori (im)parziali, appagati dalla *forma* di questa visione. *Parzializzati* dal lavoro sulle forme. L'estetica della morte è un'arma quando una “realtà”, una non-finzione locale, passi attraverso di essa uscendone iperrealizzata, artefatta, *plausibile* e non mai *vera*. Spuntarne la lama, il potere di delega della propria responsabilità, l'indifferenza, significa agire per *sottrazione* sull'*eccesso* di immagine. Significa privare lo spettacolo della morte di quanto c'è di spettacolare.

Appendice 1: il caso Darko Maver

[da www.0100101110101101.org; tutti i corsivi sono miei]

A/ Documentazione relativa alla “vita” dell’artista.

-1/ Testi resi pubblici dagli ideatori del progetto.

[Attraverso la diffusione di queste informazioni biografiche artefatte è partita la creazione mitica del finto artista sloveno, consolidata dall’articolo pubblicato da una rivista specializzata (cfr. A-3§b)]

§a **Fonte:** “Darko Maver Tribute: Exhibition of writings, installations and juvenile works by the Slovenian artist Darko Maver, who was recently found dead in the prison of Podgorica. Forte Prenestino, Roma, 25 Settembre 1999”. [segue la cronologia completa di Maver, fino alla notizia del decesso]

CONDANNATI A VITA

- 1962

Darko Maver nasce a Krupanj, piccolo paese di montagna a un centinaio di chilometri da Belgrado.

- 1966

Maver incomincia a disegnare in orfanotrofio.

- 1981

Frequenta l’accademia d’arte belgradese per tre anni.

- 1982

Entra in contatto con il network della mail-art. Conosce i bolognesi Edoardo Sprizzi, Alberto Bertolazzi e Simone Rondelet, con i quali stringerà amicizia.

- 1983

Si reca per la prima volta in Italia. Visita Venezia, Firenze, L’Aquila e Roma. Realizza alcuni disegni e sculture, alcuni insieme a Rondelet.

- 1984

Senza aver terminato gli studi, lascia Belgrado per stabilirsi a Ljubljana dove entrerà in contatto con il gruppo IRWIN. Contribuisce con alcuni membri dei Laibach alla stesura di “Nekrolud(d)ism”.

- 1987

Partecipa al progetto Trax (0487) con lo pseudonimo di “Jaroslav Supek”. Realizza alcune copertine per l’etichetta indipendente Indubbia Polystil.

- 1990

Inizia il progetto di eliminazione-scomparsa del Corpo/Ruolo dell’artista: “Tanz der Spinne, 1990-1999” Darko Maver decide di partire da Ljubljana per spostarsi lungo il territorio jugoslavo: Umag, Novigrad, Porec, Rovinj, Paklenica, Biograd, Blato, Cavtat, Budva, Bar, dove realizza delle simulazioni di Omicidi Violenti.

- 1992

Prosegue il progetto girando la Bosna, la Krajina, la Slavonija e la Hercegovina.

- 1995

Iniziano a circolare anonimamente su Internet le foto di alcune installazioni, una di esse viene persino utilizzata come copertina da un gruppo grind spagnolo.

- 1997

Si stabilisce nel Kosovo, viene arrestato perché sospettato di una serie di omicidi. Viene scarcerato nel mese di dicembre per insufficienza di prove.

- 1999

Viene nuovamente arrestato in gennaio nell’area del Kosovo. In Italia inizia la campagna di solidarietà in suo favore, tra cui una mostra fotografica al centro sociale bolognese Livello 57 e una performance del gruppo SCIATTO produzie alla Biennale dei Giovani Artisti del Mediterraneo. Muore nel mese di maggio nel carcere di Podgorica, in circostanze tuttora non chiarite. La versione ufficiale della polizia serba parla di “suicidio”.

§b **Fonte:** “Free Art Campaign, 12 Febbraio 1999” [la prima notizia del presunto arresto di Maver, diffusa in forma di appello e pubblicata da Tema Celeste (cfr. A-3§a), si conclude con queste note]

APPELLO

Inviemo questo appello ai principali quotidiani nazionali e a tutte le riviste di settore. Invitiamo tutti coloro che credono nella libertà d’espressione a diffondere questo appello per sensibilizzare l’opinione pubblica. È nostra convinzione che l’arte non debba essere relegata entro gallerie e musei, o necessariamente piegata al mercato,

ma possa svolgere un ruolo sociale e politico, anche a costo di risultare sconveniente. Che il fantasma dell'“arte degenerata” non venga risuscitato.

§c Fonte: “Free Art Campaign, 15 Maggio 1999”. [*questo è il primo bollettino, reso pubblico dagli ideatori del progetto, relativo alla tragica scomparsa di Maver*]

DARKO MAVER É MORTO!

É di oggi la notizia della morte, avvenuta pare in circostanze dubbie. Le autorità giudiziarie hanno rinvenuto il cadavere di Maver intorno al 30/4/1999, nella sua cella di isolamento. Imprigionato senza un regolare processo il 13/1/1999 fu accusato di aver progettato omicidi motivati da ostilità nei confronti dello stato. Dal giorno dell'arresto le possibilità di ottenere informazioni sulle condizioni di Darko Maver si sono fatte sempre più difficili, svanendo completamente dall'inizio dei bombardamenti NATO. Un'immagine arrivata dalla rete, l'unica testimonianza attendibile, mostra con evidenza che Darko Maver è deceduto di morte violenta. La versione ufficiale sarebbe quella del suicidio; il sospetto che Maver sia stato ucciso in un'esecuzione sommaria è destinato a rimanere tale. Siamo testimoni oculari dell'ennesimo crimine.

§d Fonte: “Free Art Campaign, 21 Maggio 1999”. [*a distanza di sei giorni dal primo comunicato, ne viene diffuso un secondo più dettagliato*]

L'ARTISTA SLOVENO DARKO MAVER É MORTO NEL CARCERE DI PODGORICA

Il 21-5-1999 è stato colpito il carcere di Pristina, quattro detenuti sono morti; forse sono molti di più, difficilmente si potrà sapere chi erano veramente. In due mesi di guerra è letteralmente impensabile stabilire la quantità di bombe sganciate sui Balcani. É successo troppe volte che gli obbiettivi colpiti non fossero quelli dichiarati, troppe le persone che hanno perso la vita per “errore”. Si è parlato nei giorni scorsi di un'esecuzione di massa che sarebbe avvenuta nel carcere di Podgorica, Kosovo. Non possiamo in fede essere sicuri di quanto è accaduto realmente. In tempo di guerra ogni crimine si può facilmente nascondere, magari dando la colpa al nemico; anche questo fa parte della strategia di un conflitto, si sa. Quello di cui possiamo essere certi è che in quel carcere qualcosa è successo. Abbiamo visto su internet la foto che mostra il cadavere di Darko Maver, non è molto chiara, ma è difficile avere dubbi. Maver era in Kosovo già mesi prima che scoppiasse la guerra, era stato arrestato a Gennaio e per quanto si sapeva era detenuto a Podgorica. Non sappiamo quale sia la causa ma resta il fatto sconcertante che atterrisce quanti lo conoscevano: **DARKO MAVER É MORTO!** L'omicidio è il punto in cui la storia e il crimine s'incrociano. La notizia della morte è giunta a noi dopo mesi di silenzio insieme ad una fotografia che testimonia inequivocabilmente che Darko Maver è stato assassinato. Ha il sapore della beffa che un artista come Maver sia finito così, lui che era solito giocare con la morte. Darko Maver si è dato come colui che pone la questione del giusto e dell'ingiusto, del vero e del falso. Come un esempio. I giochi di Darko Maver, la sua immaginazione, il suo “teatro”, ciò che egli chiamava “extracorpo”, le sue idee si sono un giorno trasformati in macchine per combattere l'establishment culturale dominante. La sua lotta ci rende sensibili dei termini meschini nei quali si è presentato il conflitto odierno e dell'evidenza che c'è da qualche parte qualcosa di falsato. “In tempi così difficili è inammissibile creare la parodia della paura e del sangue”... “l'enfatizzazione della morte e del poter trarre piacere dal commettere omicidi è induzione alla violenza e ostilità all'operato dello Stato”: così procedeva l'opera mistificatoria e repressiva da parte dei giornali. Fantocci di plastica massacrati, simboli coerenti del conflitto nell'ordine sociale, che si scoprono sullo sfondo di questa oscura guerra dove Darko Maver è stato condannato per le sue opinioni; dalla censura all'assassinio il filo è continuo. Le sue performances sono state interpretate come dei crimini proprio perchè miravano in modo preciso i centri dell'oppressione e l'ordine del potere. Maschere mostruose, inganni perfetti, simulazioni in grado di creare occasioni di riflessione, di operare un disvelamento della costante necessità d'innalzare forche, troppo perchè restasse “impunito”. Poi ancora gli scritti: storie di mostri in cui nessuno potrà più fare a meno di riconoscere se stesso. Una “festa della morte” dove si è appreso, e non si potrà più smettere di ricordarsene in seguito, che la morte, se la si rischia, sposta qualcosa. Un giorno sarà necessario fare l'analisi di queste “operazioni criminose” e indicare il loro posto nel sapere senza conformismi e moralizzazioni. Il loro potenziale farà crescere il desiderio di sapere, di raccontare come degli uomini abbiano potuto levarsi contro il potere, infrangere la legge, esporsi alla morte anche attraverso la morte stessa. Per ora resta solo la paura per questo agghiacciante silenzio in cui restano congelate le vittime di un'assurda carneficina. Sarebbe auspicabile che si riflettessero su quanto sta accadendo, che qualcuno traesse un senso dagli eventi, anche a partire da piccoli e isolati casi come potrebbe sembrare la morte di Darko Maver. Qualcuno in grado di farlo probabilmente c'è già ma una singola mente illuminata non avrà mai la stessa efficacia persuasiva degli organi d'informazione ufficiali, e questo Maver lo sapeva bene.

-2/ Testi “originali”, accreditati a Darko Maver.

[L'esistenza di un'esposizione scritta della sensibilità dell'artista è servita a renderne più credibile la figura “maledetta”, a maturare il rimpianto per la tragica perdita, l'insofferenza verso l'indifferenza

immeritata, l'interesse verso l'opera. Nel delirio delle frasi ad effetto, tipiche del mercato della critica d'arte, il kitch è frutto di una ricerca formale consapevole del richiamo affascinante che una certa terminologia estrema esercita sul pubblico. I due testi qui riportati sono stati diffusi nell'ambito delle false retrospettive organizzate (non solo) dagli ideatori del progetto.]

§a Fonte: LA DIMENSIONE DEGLI EXTRACORPI

L'umano è morto da 2000 anni.

La Sopravvivenza è garantita dagli Extracorpi: elementi in-organici, smembrati, lacerati, disfatti. Nasce la Storia della Carne nella carne scritta dalla ferita, dal dolore. La gratuità delle immagini si offre allo Sguardo Sadico di un Morto che cattura ciò che pulsava, viveva, fino a un momento fa! Il sangue Secco sazia il vampiro che raggiunge l'estasi suprema che è propria dell'idillio dell'Amore con coaguli eccitanti. Un'orgia di Palpebre Assuefatte.

Si determina un passaggio obbligatorio di sublimazione alchemica dalla meccanica del Sadismo Antropologico Post-Moderno alla pratica della necromimesi; la dimensione dell'Extracorpo si offre al pasto delle Fauci del Ventre, deposito Ancestrale di magmatico Desiderio di Piacere, informa di una morte apparente.

Tu prenderai degli attrezzi chirurgici, bisturi, pinze, flebo e comodamente sdraiato sul tuo letto comincerai improvvisamente a mappare il tuo corpo secondo schemi Preacquisiti, linee d'incisione precise. Taglierai in profondità per estrarre tutti i tuoi oramai inutili organi in decomposizione e li appoggerai sul tavolo accanto e ballerai con loro. Si aprono le danze, Conoscenza e Concupiscenza danzano uno splendido tango Eleusino.

L'immagine attraversa i filtri/difesa della coscienza per realizzarsi nell'impalpabilità dell'Extracorpo/Protettore, principio fondamentale della meccanica dell'aggressività Umana, l'unico antidoto alla paranoidogenica separazione tra vita e morte.

Ho navigato negli "edifici" che ci circondano a dorso di un'enorme invertebrato scavando tunnel nel Deserto dell'Esperienza Umana e là sotto in una stanza rossa, viscida, alle pareti ricoperta di plasmociti giganti ho trovato un'Embrione completamente rovesciato con tutti gli organi esposti allo sguardo che riassembleva le sue parti nella Dimensione dell'Extracorpo.

Scomparsa del corpo-gioco, comparsa dell'extracorpo. La Presunta Realtà oggettiva si fonda sulla scomparsa dell'illusione, la Verità/Realtà è l'Assassinio del gioco, l'occultamento del suo cadavere.

Ad un corpo-fantasma, spossato della vita, aggiungo un'ammasso di carne e organi inutilizzabili, farruginosi resti in decomposizione. Estispicio improbabile di viscere senza parola, cinismo catartico e, forse, Ultima Ratio.

Extracorpo mi fa pensare (?). Il suo peso è enorme, le sue spietate categorie di giudizio sono inammissibili ora che comincia la Festa, davvero non posso credere ai miei occhi quando vedo la maggior parte della gente riuscire addirittura a scopare in compagnia del suo extracorpo.

§b Fonte: ANAFORAGENETICA

L'Oscurità prima della nascita, la sensazione di sudicio e infame furto; astinenza Di Vita.

Il Corpo trabocca dalla legge, sotto il suo sguardo è il corpo stesso che diventa corpo del Reato.

Il delitto si perpetua secondo rituali sanguinari nel nome di Nessuno. L'occultamento del cadavere si rovescia nel suo contrario: il corpo esposto.

L'esteta scopre la vittima dal velo che la riduceva ad un fantasma, l'assassino si sveglia e porta sulle labbra i coaguli di un sangue rugginoso, immemore del morso fatale.

Il genio scompare, i suoi passi inseguono l'esistenza dell'oggetto corporeo in un labirinto d'impressioni allucinate, illusioni. Un varietà mentale dove concetti e sensi animano un palcoscenico Vuoto. Sì! Rifiuto di blandire i favori degli spettatori, rinuncio a dissetarmi con il loro Sudore.

Il progetto si realizza nel nostro pensiero causale, che è sempre istradato a produrre senso.

Oh! meraviglioso momento espansione del Sacro dolore

Momento in cui si accetta la via d'uscita dalla propria esistenza.

Nel pieno della festa adesso mi faccio trascinare fintantoché non mi spuntano le ali, da qualche giorno io so volare.

Dissimula la tua follia simulando un'altra pazzia.

Hai paura di morire? Lo so, e per questo ho creato l'Extracorpo. Svuotato dei tuoi organi sopravvivi, ripeto sopravvivi. Legame con Satana, firmato sangue della tua Carne. Dormi la vita, renditi immortale, insensibile.

L'Omicidio del Pericolo Immaginario.

-3/ Testi apparsi sulle riviste d'arte a seguito delle informazioni diffuse.

[Cominciano a vedersi i frutti della spettacolarizzazione: due riviste specializzate, talmente accecate dalla rilevanza di richiamo del fenomeno da non assicurarsi della veridicità delle fonti, cadono nella

trappola accelerando quel processo che porterà il postumo Maver fin dentro le mura della 48^a Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia.]

§a Fonte: “Tema Celeste n.73, Marzo-Aprile 1999” [la rivista riporta integralmente la notizia diffusa da *Free Art Campaign*, 12 Febbraio 1999, seguita da un appello (cfr. A-1§b)]

DARKO MAVER É STATO INCARCERATO PER AVER ESERCITATO IL DIRITTO ALLA LIBERTÁ D'ESPRESSIONE

Darko Maver è stato arrestato dalla polizia militare il 13/1/1999, nell'area del Kosovo, attualmente è detenuto nel carcere di Podgorica (ex Titograd). L'artista sloveno nato a Krupanj nel 1962, dà vita nel 1990 all'opera mai conclusa “Tanz der Spinne”: una serie di installazioni ambientali a simulare assassinii violenti con manichini grandguignoleschi che hanno scandalizzato l'opinione pubblica, creando attorno alla sua immagine la perfetta parodia dei famosi serial killer. L'ordine di carcerazione immediata è dovuto allo javni tuzilac (l'equivalente slavo di un p.m.) Slobodan Stankovic, non nuovo del resto a simili sconcertanti operazioni. Detenuto tuttora senza un regolare processo Maver è imputato di usare una “propaganda ostile”, di “favorire atti violenti”, di “aver scritto testi di contenuto sovversivo e diffamante” e di “aver progettato e glorificato di commettere atti violenti e armati”. Darko Maver è accusato di aver progettato omicidi motivati da ostilità allo Stato (dall'ottobre 1998 è entrata in vigore in Jugoslavia una nuova legge che dovrebbe punire, anche con il carcere, qualunque azione o dichiarazione ritenuta “antipatriottica”). Le simulazioni di assassinii violenti, una dozzina di rappresentazioni perfette di omicidi collocate in luoghi pubblici, vengono giudicati osceni, raccapriccianti; perverso è il contenuto delle sue dichiarazioni, morboso il compiacimento che egli attira su di sé con la rappresentazione della violenza. “In tempi così difficili è inammissibile creare la parodia della paura e del sangue” sentenza il settimanale Zona Sunraka e il quotidiano Glas Javnosti non è meno sagace nel suo commento: “l'enfaticizzazione della morte e del poter trarre piacere dal commettere omicidi è induzione alla violenza e ostilità all'operato dello Stato”. Nell'opera di Darko Maver è evidente la piena consapevolezza del ruolo fondamentale rappresentato dall'opinione pubblica, legata ai meccanismi dell'informazione, nella società contemporanea; la sua importanza deriva proprio dall'aver fatto in qualche modo “scuola di sospetto”. Le performance di Darko Maver sono immediate nella misura in cui nessun critico potrebbe mai tradurre con la sua ridondante dialettica l'esperienza traumatica, in termini di shock, di chi le ha vissute. Ciononostante esiste una documentazione per ogni sua azione, spesso solo una fotografia, i cui originali sono stati sequestrati e distrutti al momento dell'arresto. L'ultima esposizione di questo materiale risale all'agosto '98 alla galleria Kapelica di Ljubljana, dopo che all'artista era stata impedita la partecipazione alla mostra collettiva “Body and the East” tenuta nello stesso periodo alla Moderna Galerija sempre di Ljubljana.

§b Fonte: “Flesh Out n.3, Aprile-Maggio 1999” [n.b. anche quest'articolo dovrebbe far parte “attiva” del progetto: si tratta di informazioni posticce pubblicate “consapevolmente” dalla rivista (cfr. C§d)]

DARKO MAVER - di Antonio Caronia

Il mondo dell'arte è rimasto indifferente. Lui stesso, forse, non saprebbe che farsene della solidarietà di un ambiente che ha sempre apertamente disprezzato fin da quando, a 22 anni, abbandonò gli studi all'Accademia di Belle Arti di Belgrado per cominciare la sua esistenza nomade e segreta nei territori della ex Jugoslavia. Le agenzie di stampa internazionali (riprese, qui da noi, dall'ANSA) si sono limitate a battere laconicamente la notizia, forse temendo la sua ennesima beffa. Ma i suoi amici ed estimatori di Lubiana, di Belgrado, di Bologna, si sono mobilitati immediatamente, organizzando iniziative di protesta contro l'arresto di Darko Maver, artista belgradese di 36 anni, uno dei personaggi più inquietanti e misteriosi della scena artistica underground di questi anni. L'arresto è avvenuto il 13 gennaio di quest'anno in una località del Kosovo, ad opera della polizia militare. È stato emesso un ordine di cattura per “propaganda antipatriottica”, una nuova fattispecie di reato introdotta nella federazione serbo-montenegrina da una legge dell'ottobre 1998. Maver è accusato di “aver favorito atti di violenza”, di “aver scritto testi di contenuto sovversivo e diffamante”, e di “aver progettato di commettere azioni armate”. Nel momento in cui scrivo questo articolo (fine febbraio 1999) Maver è detenuto nel carcere di Podgorica (ex Titograd), e la data del processo non è ancora stata fissata. Ma chi è Darko Maver? È difficile rispondere a questa domanda. Come Thomas Pynchon e Jerome D. Salinger (ma forse non per le stesse ragioni), l'artista iugoslavo sembra fare di tutto per mantenere nell'ombra la sua vita e le sue attività. Questo è ciò che siamo riusciti a ricostruire. Nato nel 1962 a Krupanj, piccolo paese di montagna a un centinaio di chilometri da Belgrado, Maver viene abbandonato dai genitori all'età di otto anni. Dopo qualche anno trascorso in un brefotrofo, viene adottato dalla famiglia di un commerciante d'armi. Si iscrive nel 1981 all'Accademia di Belle Arti di Belgrado, e qui comincia una bizzarra e oscura teorizzazione sulla “dimensione degli extracorpi”, realizzando sculture in PVC e vetroresina. Ma l'ambiente accademico degli anni immediatamente successivi alla morte di Tito non soddisfa il giovane inquieto e introverso che, dopo alcuni scontri con le autorità scolastiche, abbandona l'Accademia senza concludere gli studi e si sposta a Lubiana, dove entra in contatto con gli ambienti dell'avanguardia musicale e artistica della città, gruppi come l'NSK e i Borghesia. A partire dal 1990 Maver abbandona anche Lubiana, e qui le sue tracce cominciano a diventare confuse, coincidendo con le tappe di un

suo nuovo progetto artistico, “Tanz der Spinne” (Danza del ragno), che lo porta a vagabondare dapprima in Istria e sulle coste meridionali della Croazia, poi in Bosnia, Krajina, Slavonia ed Erzegovina: tocca più di una ventina di città, e in ognuna di esse realizza delle macabre installazioni/performance che, anche se non firmate, attirano su di lui le attenzioni della polizia. Darko Maver pare sia giunto in Kosovo nel corso del 1997. Nel 1998 aveva tentato senza successo di partecipare alla mostra collettiva “Body and the East”, alla Moderna Gallerija di Lubiana, e aveva organizzato nell’agosto dello stesso anno una mostra personale alla galleria Kapelica, sempre a Lubiana. È molto difficile anche parlare delle operazioni che fanno parte del progetto “Tanz der Spinne”. Installazioni? Performance? L’una e l’altra cosa, ma di un tipo molto particolare. Dopo il 1990, l’attività di Maver consiste quasi esclusivamente nel simulare morti violente, assassini tra i più efferati e granguignoleschi. La documentazione di queste operazioni non si trova nelle gallerie d’arte o in luoghi dedicati allo spettacolo, ma negli articoli di cronaca nera dei giornali iugoslavi e nei rapporti di polizia. Qualcuno avvisa quest’ultima della presenza di un cadavere in una casa, spesso disabitata o diroccata, o in un albergo, e al loro arrivo le forze dell’ordine si trovano davanti a una scena raccapricciante: sangue dappertutto, cadaveri orrendamente mutilati o completamente eviscerati, con gli organi sparpagliati nella stanza. Il colpo d’occhio è violentissimo e disgustoso. Poi, basta un esame più ravvicinato per scoprire che si tratta di manichini, imitazioni perfette di corpi, o di veri organi, ma di animali. Maver scatta delle foto e le fa girare negli ambienti underground, dando a ogni operazione un titolo: Skinned Rembrandt, Deposition, Ecce homo. La polizia ha impiegato molto tempo a collegare i macabri scherzi al nome di Maver, e per qualche tempo, fra il 1990 e il 1993, qualcuno ha avanzato l’ipotesi che Darko Maver non esistesse, che fosse lo pseudonimo di un gruppo di artisti devianti o di terroristi intenzionati a creare panico tra la popolazione. Intanto le foto delle azioni girano fra gli studenti d’arte di Lubiana, e gira anche uno scritto abbastanza delirante sulla “Dimensione degli extracorpi” [cfr. A-2§a], del 1990. Poi, l’arresto. Dare un giudizio sull’opera di Maver è complicato. Nel suo lavoro si può trovare qualche influenza della body art più radicale degli ultimi quarant’anni (l’azionismo viennese, Stelarc), ma questi riferimenti sono quasi irrilevanti e sbeffeggiati. Quello che è evidente è che Maver gioca sul ruolo dei mezzi di informazione, con le sue beffe insinua sospetto e depistaggio, e intende forse formulare una critica pratica delle ideologie dominanti e dei meccanismi di creazione della “opinione pubblica”. Certo le sue operazioni (come le sue teorizzazioni) sono più che discutibili. Ma di fronte alla reazione della magistratura serba, del governo e degli organi di informazione, nessuno spirito libero può tacere. L’arresto di Maver non è certo la principale tra le colpe del governo della federazione iugoslava, ma chiunque abbia a cuore la libertà di espressione deve insorgere. Di quali colpe si è macchiato Darko Maver, se non della fedeltà a un progetto coerente e radicale, discutibile lo ripeto, ma del tutto legittimo?

§c Fonte: “Modus Vivendi, Luglio-Agosto 1999” [a conti fatti, questo è l’unico operatore del settore che sembri essere incappato veramente nella truffa prima della “rivelazione”]

MANICHINI DI GUERRA - di Andrea Natella

“Il delitto si perpetua secondo rituali sanguinari nel nome di Nessuno.

L’occultamento del cadavere si rovescia nel suo contrario: il corpo esposto”.

Darko Maver

La guerra contro la Serbia sarà ricordata mediaticamente come una guerra di ipervisibilità dei corpi. Quelli dei profughi kossovari in fuga, quelli trucidati dalle milizie serbe, quelli bombardati dei cittadini iugoslavi.

La guerra del Golfo da questo punto di vista era stata ben più avara, giusto l’immagine di qualche pilota catturato e un po’ emaciato. Per il resto, oltre ai fisici dei soldati e dei politici, un videogame verdastrò illuminato dal biancore dei missili intelligenti e della contraerea irakena. A quelle immagini da playstation sgangherata e alla distanza geografica del Medio Oriente era imputata la colpa di una certa irrealtà del conflitto. L’ultimo conflitto sembra aver dimostrato che non è così: né la distanza ridotta, né la qualità “fisica” delle immagini catodiche, sono elementi capaci di restituire la drammaticità di un evento che mette in gioco i corpi nella propria integralità. La rappresentazione visiva della morte non riesce a colmare la distanza che ci separa da essa, i corpi violentati nella guerra si perdono nel mondo movie ininterrotto della televisione. Da questo punto di vista la recente storia dei balcani, dopo la caduta di Tito, è stata l’occasione per un crash violento fra telepresenza e presenza della carne che solo chi ha vissuto in prima persona ha potuto cogliere nella sua drammaticità. Non poteva allora che nascere da quelle parti Darko Maver, artista belgradese underground: eversivo, inquietante e discutibile. La documentazione delle sue opere non trova spazio nelle gallerie d’arte, ma finisce quasi sempre nello schedario fotografico della polizia iugoslava. Dal 1990, con il progetto “Tanz der Spinne, 1990-...”, l’attività di Maver consisteva quasi esclusivamente nella simulazione di assassini efferati, morti sanguinolente, cadaveri mutilati o in putrefazione, tutti ricostruiti attraverso manichini iperrealistici e materiali da film splatter. Il set di queste installazioni sono camere d’albergo o case abbandonate, che attendono solo la visita di un primo inconsapevole visitatore. Uno spettatore da shockare e che, si renda conto subito o meno del falso, avvisa immediatamente la polizia. Così il 13 Gennaio di quest’anno, dopo una decina di queste performance, pare che Darko Maver sia stato arrestato dalla polizia militare serba con l’accusa di “propaganda antipatriottica”. Subito si è attivata la mobilitazione di solidarietà di estimatori ed amici attraverso iniziative di sensibilizzazione e protesta, fra cui una

mostra fotografica in Italia presso il centro sociale bolognese Livello 57. Dal giorno del suo arresto non si sono avute più notizie dell'artista "provocatore", fino al 14 Maggio quando in rete ha iniziato a viaggiare l'immagine dell'ultima tragica performance: la sua morte in prigione in circostanze che forse non saranno mai chiarite. Un'immagine che sembra integrarsi perfettamente al suo discorso poetico come al piano simulativo di una guerra cui ha assistito dalle sbarre. Oggi più che mai, le sue performance non solo gettano un dubbio atroce sulla realtà di quelle immagini belliche - spesso provenienti da fonti di difficile verifica - ma soprattutto provocano un'interrogazione radicale sull'utilizzo propagandistico dei corpi sofferenti. I manichini di Darko Maver sono forse stati sostituiti da corpi reali dei profughi albanesi, dei kossovani massacrati, dei serbi sotto le macerie? Forse la guerra contemporanea ha scoperto una nuova invisibile crudeltà in cui le vittime sono colpite da un fuoco incrociato: quello che una parte uccide, l'altra lo deve immediatamente rappresentare, colpire di nuovo e consegnare al fluido mortale tele-visivo. La morte di Maver sembra dimostrare che il secondo delitto è poca cosa rispetto al primo, ma questo è probabilmente l'orizzonte della quotidianità mediale anche in tempo di pace, ed è la vita dell'artista "serbo" a ricordarcelo.

B/ Il testo della rivendicazione ufficiale della "truffa".

[Dopo circa un anno dalla messa in atto della montatura terminata con l'esposizione a Venezia, i fautori del progetto svelano pubblicamente la finzione, e il "successo" dell'esperimento, mediante il comunicato stampa qui riportato.]

§ **Fonte:** "Comunicato Stampa, 6 Febbraio 2000"

LA GRANDE TRUFFA DELL'ARTE - Avete mai la sensazione di essere imbrogliati?

Una rivendicazione di 0100101110101101.ORG e Luther Blissett

Dichiaro di aver inventato la vita e le opere dell'artista serbo Darko Maver, nato a Krupanj nel 1962 e morto nel Carcere di Podgorica il 13 gennaio 1999.

Darko Maver era nato e vissuto nell'area balcana, la stessa oggi spolpata viva dagli interessi economici e geopolitici dei potenti, dalle milizie delle diverse etnie e dalla macchina-avvoltoio dei media. Darko Maver era un artista politicamente scomodo, le sue performance difficili da digerire; ciononostante era ormai pronto per essere assimilato dal sistema dell'arte. Debitamente omogeneizzata, privata della sua forza espressiva la sua opera era già pronta al viatico canonico che attraverso le gallerie, le mostre, il mercato porta alla pace eterna del museo, apice di un processo anestetico, sterilizzante, disarmante. Il museo: vero e proprio tempio dove si cerimonia l'arte, è un luogo che falsifica, avvillendola, l'arte che contiene, così come il carcere falsifica rendendola irricognoscibile la vita che nega. E il teorema, una volta ancora, si dimostra esatto: un artista (un'identità), una poetica, le opere e il sistema è pronto a fagocitare tutto, a tradurre in merce quanto era vita.

... tutto questo per Darko Maver non accadrà.

Perchè Darko Maver non esiste! Perchè le sue opere non esistono!

PARTE I: BIOGRAFIA/LA CREAZIONE DEL PERSONAGGIO

Darko Maver, vero nome di un noto criminologo sloveno, è una creatura mediatica. Costruito nei dettagli per penetrare le difese immunitarie del sistema artistico, novello cavallo di Troia, Darko Maver non ha fallito. Nel momento del suo recupero - inevitabile sorte di ogni pensiero/azione per quanto estremo e radicale - nel momento in cui il cappio si serrava, è svanito, rivelando tutto il suo potenziale.

PARTE II: LE OPERE/LA MITOPOIESI

La diffusione del nome e dell'opera di Darko Maver è una rivolta attiva ad ogni forma artistica dominante. Dove i confini tra realtà e falsificazione, se esistono, sono talmente sottili che spesso i ruoli si invertono ed è la realtà che si trova a copiare l'imitazione, Darko Maver è un saggio di purissima mitopoiesi. Le agghiaccianti foto, presunta testimonianza della sua attività all'accademia di Belgrado, ritraevano autentici feti e aborti che sono stati creduti senza fatica sculture in PVC e vetroresina di proporzioni giganti e persino indossabili! L'ormai famosa opera "Tanz der Spinne" è composta di immagini reali di omicidi, stupri e violenze di vario genere; nessun manichino è mai esistito e nessun giornale serbo ha mai recensito le performance di Maver. Tutto questo repertorio di immagini raccapriccianti è reperibile nel sito Internet rotten.com e in altri simili, a disposizione di chiunque abbia lo stomaco per vederle.

La verità delle immagini credute simulazioni compensa l'inesistenza di un artista creduto reale.

Ma un'artista, per essere tale, necessita di una poetica, di una teorizzazione del suo lavoro. Ecco "La Dimensione degli Extracorpi" [cfr. A-2§a] e altri testi deliranti e assolutamente illeggibili - parodia di tutta una serie di teorie nauseabonde sulla mutazione/contaminazione - in cui è impossibile trovare un senso qualsiasi ma di cui un grosso critico, durante l'ultima esposizione del "caso Darko Maver" il 9-9-'99 a Roma, ha attribuito indignato la paternità a niente meno che Francis Bacon! In principio erano due siti Internet, l'unica testimonianza dell'esistenza di Maver. Ma Internet come medium non fornisce alcuna garanzia anzi, la facilità di confondere le identità è parte della sua natura; l'essere presente in rete era per l'artista serbo decisamente troppo poco perchè

qualcuno si interessasse alla sua opera. Darko Maver, o almeno le sue opere, dovevano concretizzarsi materialmente per essere notate, e così è stato.

PARTE III: IL CARCERE/LE MOSTRE

Nell'agosto '98 una rinomata galleria di Lubiana, Kapelica Gallery, espone la documentazione di "Tanz der Spinne", costituendo un prezioso precedente per le successive mostre dedicate al fantomatico artista. Presto segue infatti quella di Bologna, il 18-19-20 febbraio 1999, nel contesto di una manifestazione per la libertà d'espressione che espone opere di diversi disegnatori tra i quali Liberatore, Martin e Manara. Centinaia di attenti visitatori si accalcano nello spazio dedicato a Maver. Scioccati dalle immagini delle performance, i cui originali sono stati censurati e distrutti, cercano spiegazione-conforto nei testi la cui irrazionalità li lascia letteralmente a bocca aperta, definitivamente disorientati. Risultato: dal febbraio di quest'anno, dopo pochi mesi di vita, Darko Maver è già un mito; perlomeno nel mondo underground. L'opera di propaganda continua su più fronti: in rete gli sviluppi sulla vicenda: la censura delle opere, la distruzione delle stesse e l'arresto per propaganda anti-patriottica sono riportati a centinaia di iscritti dal periodico 'EntarteteKunst' fruttando numerose citazioni e link da altri siti; contemporaneamente escono alcuni articoli: *Flesh Art [anche se quell'articolo, qui riportato, è stato sempre accreditato a Flesh Out (cfr. A-3§b)... questo tipo di incongruenze, anche se dovute probabilmente a sviste, inducono sempre al maneggiare con circospezione qualsiasi fonte prelevata da internet, senza possibilità di verifica (non che i documenti cartacei siano attendibili per default, sia chiaro); nel caso specifico poi, la soglia d'attenzione deve essere maggiormente incrementata.]* (n°3, aprile '99) dedica due pagine alla vita e alle opere di Maver mentre Tema Celeste [cfr. A-3§a] pubblica il comunicato stampa dell'incarcerazione, avvenuta il 13/1/1999 nell'area del Kosovo, e a questi ne seguiranno altri. Maver sarà più volte preso ad esempio per la censura subita, altrove semplicemente citato. È in questo periodo che la situazione in Kosovo, già da tempo intollerabile, esplose con l'intervento delle truppe NATO nei balcani.

PARTE IV: LA MORTE/IL MITO

Al 30/4/1999 risale la notizia della morte di Darko Maver. L'immagine del corpo, verosimilmente pervenuta via Internet, si diffonde rapidamente insieme all'interrogativo inquietante: omicidio o il suicidio come ultima tragica performance? Quest'ultimo atto della "vita" di Maver ha trovato eco in un lucido e pungente articolo, "Manichini di guerra", apparso su "Modus Vivendi" [cfr. A-3§c] che illustra puntualmente come Darko Maver, le sue opere e la sua storia, potessero essere lette come una critica alla realtà mediatica e alla strumentalizzazione delle immagini delle vittime del conflitto bellico. Dalla morte al mito il passo è breve. È il momento della celebrazione dell'artista serbo morto sotto i bombardamenti NATO. Il 12-6-99 alla Biennale dei Giovani Artisti, a Roma, il gruppo teatrale Sciattoproduzie dedica all'artista serbo il suo spettacolo-performance intitolato appunto "Awakening, a tribute to Darko Maver" ed espone nuovamente il materiale documentario sulla sua opera. Il 23 settembre, alla 48° Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia, viene presentato il documentario "Darko Maver - L'arte della guerra". Il 25 dello stesso mese il Centro di Produzioni Multimediali Forte Prenestino di Roma ospita una retrospettiva dedicata all'opera di Maver. In mostra, oltre alla documentazione delle performance di "Tanz der Spinne", le opere giovanili fino ad ora inedite, per lo più sculture e collage, realizzate nei primi anni '80. La presenza di Maver alla biennale veneziana rappresenta senz'altro il massimo obiettivo perseguibile nel lungo processo dimostrativo della permeabilità di un sistema come quello dell'arte.

C/ Rassegna di articoli posteriori al 6/2/2000 in merito alla finzione Maver.

§a **Fonte:** "la Repubblica, 9 Febbraio 2000"

TUTTI PAZZI PER MAVER, PECCATO, NON ESISTE - di Loredana Lipperini

L'invenzione e il lancio di un artista ribelle. Ecco l'ultima beffa di Luther Blissett

Darko Maver era un ribelle, creava raccapriccianti opere d'arte, abbandonava in luoghi pubblici manichini orribilmente sfigurati. Darko Maver era politicamente scomodo, invisibile al potere e per di più sloveno, e proprio per questo pronto per diventare una star internazionale. Darko Maver era stato arrestato in gennaio con l'accusa di propaganda antipatriottica. Darko Maver, trentasette anni, morendo sotto i bombardamenti della Nato nel carcere militare di Podgorica, ha creato attenzione e allarme, fino ad assurgere agli onori della Biennale di Venezia. Darko Maver, peccato, non esiste. L'ultima beffa in ordine di tempo di Luther Blissett è lievemente diversa dalle precedenti: questa volta il sabotatore mediatico non mira a sbugiardare le testate che negli ultimi dieci mesi hanno parlato di Maver (Flesh Out, Tema Celeste e altre), né a sbeffeggiare il pubblico che si è fermato sorpreso a guardare le riproduzioni delle opere o il video dedicato all'artista. L'intento è semmai quello di dimostrare come manovrando i media vecchi e nuovi, e con la complicità dell'eccitazione collettiva per la guerra in Kosovo, sia stato possibile creare un artista di successo: da zero alla Biennale in meno di un anno. Di più: scrive Blissett nel comunicato di rivendicazione, "come Darko Maver fu un'operazione pensata a tavolino, allora anche tutti gli altri cosiddetti artisti sono potenzialmente lo stesso: frutto delle menti e della scaltrezza di critici, curatori e galleristi". L'operazione Darko Maver (nome vero di un conosciuto criminologo sloveno, faccia

reale e simpatica di un ragazzo bolognese) culmina proprio con la morte presunta. Ovvero con la diffusione via Internet di un'Ansa (ovviamente fasulla) del 30 aprile, con l'annuncio del decesso, forse per un'esecuzione di massa, forse per un suicidio come ultima, tragica performance. Degna fine per una finta esistenza esemplare: la nascita in un paesino di montagna a cento chilometri da Belgrado, l'infanzia in orfanotrofio, l'abbandono dell'Accademia d'arte, le opere scandalose. Poi, l'incarcerazione e la campagna di solidarietà condotta via Internet e amplificata con una mostra fotografica al Centro sociale bolognese Livello 57, dove il pubblico resta sbigottito davanti alla crudezza delle fotografie (particolare non irrilevante: quegli stupri, omicidi ed efferatezze non sono la simulazione di un artista, ma immagini vere, recuperate da uno dei siti spazzatura della rete). Dopo la notizia della morte, segue una lunga celebrazione: una performance alla Biennale dei Giovani Artisti di Roma e soprattutto l'approdo alla 48 Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia, con il documentario "Darko Maver, l'arte della guerra" presentato all'interno del padiglione italiano dalla fantomatica "Free Art Campaign" nella suggestione di un buio totale e di un pavimento completamente ricoperto da manifesti a lutto. Non è finita: durante un ulteriore tributo a Maver proposto in settembre al Centro sociale Forte Prenestino di Roma, spunta anche un testo delirante dell'artista, La dimensione degli Extracorpi [cfr. A-2§a], nel quale un critico indignato crede di riconoscere non la parodia del critichese che effettivamente è, ma un'opera di Francis Bacon. Capita. Non è la prima volta che Blissett mena staffilate anche all'interno dell'underground, o quanto meno alla parte di esso che celebra con facilità la nascita di nuove stelle dell'arte, e preferisce credere allo scandalo di un feto in Pvc come opera di finzione piuttosto che alla crudezza di un'immagine vera (come in questo caso). [...]

§b Fonte: "La Stampa, 12 Febbraio 2000"

L'ARTISTA INESISTENTE - di Marco Vallora

Arriva con grande strepito la notizia che uno degli artisti di cui recentemente si è parlato con moderazione in occasione dell'ultima Biennale, ma con una certa particolare attenzione "militante" da parte di certe riviste di critiche d'arte presunte impegnate e chic, arriva la notizia-bomba che non esiste, che era tutto un bluff. Il solito, imprevedibile, proteiforme, spiritoso Luther Blissett, dissacrante cerbero dalle mille teste telematiche. Che ovviamente accusa il mondo della critica e dell'arte di non capire nulla, di essere facile preda di trabocchetti, di vivere di finzioni: se un artista inesistente può diventare famoso nel giro di un anno, che serietà può pretendere ancora il trionfo circuito critici-organizzatori-musei? Ha ragione, non c'è dubbio. E allora ti dicono: ma tu come critico non ti senti coinvolto? Il problema non è il fatto che quest'immaginario Darko Maver (creato a tavolino con tutti i suoi appetibili attributi giusti: sloveno, orfano, sfuggito all'Accademia, bombardato dalla Nato o forse suicida... sembra una trama alla Liala) non esista, perchè comunque qualcuno dietro questa "finzione" o "appearance" esiste pur sempre. Il problema è più generale: non bisogna cedere di principio a questo sistema ridicolo e mafioso, che accetta ed esalta e organizza seminari su un presunto artista, che ha per unico "valore" il fatto di essere ex jugoslavo, ribelle, coinvolto dalla guerra, mentre nessun'importanza ha più se esista una sua opera oppure no. E dunque diventa "artista" soltanto grazie a quegli "charmes" mediatici: fa "notizia" e basta. Non è un caso che la notizia della sua inesistenza arrivi il giorno in cui si teorizza a stampa sull'inesistente tatuaggio falce&martello della nipotina di Bertinotti. Anche il mondo dell'arte, oggi, procede così: e lo teorizzò anni fa David Ross, direttore del Whitney, in un allarmante testo in cui difendeva l'eteronomia dell'arte e la caduta delle barriere tra arte e vita: insomma, basta essere portoricani, o lesbiche, o minoranza etnica per meritarsi un posto nel museo. Del resto si scopre oggi che le immagini terribili spacciate per "arte" di Maver erano foto vere reperite nei siti Internet: appunto, nessuna differenza tra la vita e l'arte, come voleva D'Annunzio. Forse Szemann, il direttore della Biennale, di quest'equivoco, si diventerà un mondo, perchè questa notizia rafforza la sua visione ludica. Anni fa, del resto, un geniale artista brasiliano espose alla Biennale un fregio di tutti i biglietti da visita che gli avevano permesso di giungere in quel Sacro Recinto. L'opera non era altro che quel vuoto cammino.

§c Fonte: "l'Unità, 14 Febbraio 2000" [l'autore è lo stesso dell'articolo apparso su *Flash Out*, cfr. A-3§b]

VITA E MORTE DELL'INESISTENTE ARTISTA SERBO DARKO MAVER - di Antonio Caronia

Uno dei protagonisti racconta l'ennesimo scherzo del gruppo bolognese ideato per mettere alla berlina il mondo dell'arte. La verità è stata dunque svelata. Darko Maver, l'artista serbo che aveva fatto parlare di sé l'anno scorso in Italia e in Europa per la cupezza, la radicalità, ma anche la stramberia delle sue operazioni artistiche, è un personaggio inesistente, frutto della fantasia fervida (secondo alcuni), malata (secondo altri) di un gruppo di giovani che operano a Bologna e che si fanno conoscere con l'ostico nome del sito Internet da essi creato [...] e che è uno dei centri delle loro attività. Nel 1998 circola in rete un periodico elettronico, "EntarteteKunst" (Arte Degenerata), redatto da alcuni giovani bolognesi vicino al Luther Blissett Project. È qui che iniziano a girare le prime notizie su un misterioso artista-performer che percorre i territori della ex Jugoslavia lasciando in camere d'albergo e vecchie case disabitate macabre messe in scena di assassinii realizzate con manichini (ma che a prima vista appaiono reali agli occhi degli sconcertati vicini e della polizia accorsa sui luoghi). Vengono diffuse anche alcune scarse notizie biografiche (nascita nel 1962 vicino a Belgrado, studi interrotti all'Accademia di Belle Arti di quella città, trasferimento a Ljubljana, viaggi in Italia, inizio nel 1990 del progetto itinerante "Tanz

der Spinne”, “Danza del ragno”), e alcuni brevi testi, chiaramente deliranti, sulla “scomparsa del corpo” e una improbabile “anaforagenetica”. Nell’agosto del 1998 la Kapelica Gallery di Lubiana organizza una prima mostra con materiali di “Tanz der Spinne”, che nel febbraio dell’anno seguente verrà replicata al Livello 57 di Bologna. Darko Maver intanto, in Serbia e nel Kosovo, viene più volte arrestato e rilasciato, con l’accusa di propaganda antipatriottica, ed è rinchiuso nel carcere di Podgorica dall’inizio del 1999. I sostenitori di Maver in Italia diffondono la notizia in comunicati firmati “Free Art Campaign”. Due riviste italiane parlano di Maver nel marzo del 1999, Tema Celeste [cfr. A-3§a] riprendendo semplicemente il comunicato, e Flesh Out [cfr. A-3§b] con un articolo più ampio a firma di chi scrive, corredato di immagini. In maggio viene diffusa la notizia della morte dell’artista in carcere, in circostanze misteriose. Un articolo su Modus Vivendi [cfr. A-3§c], nel luglio dello stesso anno, mette in relazione la morte di Maver con la guerra della Nato contro la Serbia. E con la morte arriva la “consacrazione”: Maver approda alla 48° Biennale di Venezia, nel settembre scorso, mentre al Forte Prenestino di Roma viene organizzata una retrospettiva completa dell’artista. Alla Biennale dei giovani artisti di Roma, in giugno, era stato presentato uno spettacolo teatrale dedicato a Maver. Adesso la rivendicazione della beffa. Ma qual è il significato di questa operazione? Su questa stessa pagina rispondono a questa domanda i principali responsabili, gli esponenti di 0100101110101101.org. Ma qualche parola è doverosa anche da parte dell’autore di questo articolo, che scrisse su Darko Maver, come abbiamo detto, sulla rivista Flesh Out nel marzo scorso. Io ero infatti a conoscenza dell’inesistenza del personaggio, e se decisi (insieme alla direzione della rivista) di non rivelare allora quello che sapevo, anzi di appoggiare l’iniziativa, fu perchè credevo nella sua utilità: sapevo bene che, presto o tardi, la beffa sarebbe stata rivendicata, perchè era stata concepita proprio a questo scopo. Operazioni del genere non sono nuove, nel mondo dell’arte. Basti ricordare il gigantesco fallo eruttante fuochi d’artificio (“La Vittoria”), costruito da Jean Tinguely, che comparve agli occhi attoniti delle migliaia di persone radunate in Piazza del Duomo, a Milano, il 28 novembre del 1970, in occasione di una manifestazione sul Nouveau Realisme (una stampa imbarazzatissima, il giorno dopo, decise di glissare bellamente sulla provocazione). O l’identità femminile di Rose Selavy con la quale Marcel Duchamp, negli anni Venti, firmò alcuni ready made, costruendo attorno all’inesistente personaggio tutta una rete di misteriose allusioni e di divertenti e arcani reperti, compresa una foto di Man Ray che in realtà ritraeva l’artista in abiti femminili. Queste, e molte altre operazioni del genere, sono stati dei veri e propri interventi critici, oltre che espressioni artistiche, da parte di figure ben radicate nel mondo dell’arte ma al contempo consapevoli del carattere fittizio, in qualche modo “inautentico” delle opere. L’operazione Darko Maver, in buona parte, condivide questa tensione a ricongiungere (attraverso il paradosso) l’arte con la vita, ma ha un significato ancora più specifico. Che non è tanto quello, come può sembrare a prima vista, di ingannare critici e giornalisti (spesso complici, come abbiamo visto, dell’iniziativa), per gettare discredito sul mondo dell’arte. Nelle intenzioni degli autori della beffa c’era anche, naturalmente, la volontà di mettere in luce il carattere artificioso di questo mondo, il ruolo che hanno critici e galleristi nel determinare il successo e l’insuccesso degli artisti, ben più della misteriosa “ispirazione” di questi ultimi. E, sullo sfondo, come sempre, il ruolo fondamentale del mondo dei media, che contribuiscono sempre più a certificare, agli occhi del cittadino-consumatore, la “realtà”. Ma tutto ciò, in qualche modo, è ben noto anche al di fuori dei confini dell’underground, anche se spesso non ci si riflette abbastanza. La cosa più interessante di tutta questa vicenda, per me, è che essa porta allo scoperto, con la forza dello sberleffo, il carattere sociale della produzione artistica. Se non ci sono specifiche istituzioni sociali (i musei, le gallerie, le riviste specializzate, ma adesso anche i centri sociali, anche i gruppi di opposizione radicale) che “garantiscono” l’opera, l’arte non esiste. Se qualcuno di cui in qualche modo mi fido (il critico, il commentatore) non certifica l’esistenza e il valore dell’artista, l’artista non esiste. Ma il patto che delegava a queste istituzioni culturali specializzate il compito di “gestire” l’arte (e la cultura in genere) adesso scricchiola, sotto la spinta delle nuove tecnologie, di Internet, ma non solo, sotto la spinta della gigantesca scomposizione e ricomposizione sociale che scuote il capitalismo finalmente globalizzato. E allora, tra le pieghe di questi processi, chiunque può riprendere la parola, non per sbeffeggiare l’arte, non per decretarne la “morte” in nome di un’avanguardia, ma per mostrarne la possibile scomparsa, riassorbita nel flusso della creatività sociale. Darko Maver non è ancora tutto questo, s’intende, è solo un indizio che, se si vuole, questo può essere fatto.

§d Fonte: “l’Unità, 14 Febbraio 2000” [a corredo dell’articolo precedente, il quotidiano presenta un’intervista ai “tecnici” del progetto Maver]

“ABBIAMO SVELATO I TRUCCHI DEI CRITICI” - a cura di A.C.

Gli 0100101110101101.ORG raccontano qui come “intervengono” nelle loro operazioni “beffarde”.

D.: In che cosa si differenziano le vostre operazioni dall’arte “tradizionale”?

R.: 0100101110101101.ORG cerca di “mostrare il meccanismo”. Invece che produrre un oggetto materiale (dipinto, scultura o video che sia) organizza le informazioni e decostruisce i processi, con lo scopo di sovvertire dall’interno - usando le sue stesse armi - il sistema di produzione, distribuzione e fruizione dell’arte. Duchamp, tramite i readymade, ha dimostrato che, nel moderno sistema culturale, il contenitore è di gran lunga più importante del contenuto: nel momento in cui un orinatoio viene esposto in un museo diviene automaticamente un’opera d’arte, pur trattandosi dello stesso oggetto che nel resto del mondo viene usato quotidianamente.

0100101110101101.ORG non ha fatto altro che estremizzare questo assunto, al punto da rendere arte qualcosa di inesistente: nel momento in cui Darko Maver esiste come essere mediatico (articoli, mostre, manifesti ecc.), allora esiste tout court.

D.: Ma esiste solo nella finzione dei media, è in qualche modo “virtuale”.

R.: L’universo dei media è sempre più indipendente dalla realtà. Per quanto distorta, la finzione televisiva dipende comunque dalla realtà. Nel sistema mediatico contemporaneo, e in particolare con l’evolversi di Internet, sta venendo meno questa condizione: l’esistenza virtuale è vincolata sempre meno all’esistenza reale, la “realtà mediatica” è sempre più indipendente dalla “realtà reale”. Se 0100101110101101.ORG non avesse svelato la beffa, Darko Maver avrebbe continuato ad esistere, a far parlare di se attraverso mostre, documentari, cataloghi e via dicendo.

D.: Cosa avete cercato di dimostrare con questa operazione?

R.: 0100101110101101.ORG ha cercato di svelare i meccanismi che soggiacciono all’arte contemporanea, di mostrare palesemente che sono i critici ed i galleristi che hanno il potere di creare un’artista, indipendentemente dal valore del suo lavoro; questo fenomeno è comunemente accettato o dato per scontato e ne viene sottovalutata la portata. Nel caso di Darko Maver 0100101110101101.ORG ha semplicemente saltato gli intermediari ottenendo il risultato di attirare l’attenzione sui processi piuttosto che sulle opere. Paradossalmente, nella sua dichiarata inesistenza, è più autentico Darko Maver che decine di altri presunti artisti. L’arte è una forma di alchimia che, invece che trasformare il metallo in pietra preziosa, trasforma la merda in oro (Piero Manzoni vendeva i suoi escrementi letteralmente “a peso d’oro”). Potenzialmente ogni cosa può divenire arte, si tratta solamente di conoscere le regole del gioco, trucchi compresi.

D.: Si è trattato quindi di una provocazione contro l’arte condotta dall’interno del sistema stesso?

R.: Non un’azione contro determinate istituzioni o testate - la rivista *Flesh Out*, tanto per fare un esempio, ha collaborato attivamente fin dall’inizio [*cf. A-3§b*] - ma una pura azione dimostrativa. Le opere d’arte, anche le più radicali, finiscono per rafforzare lo status quo perché rafforzano la predisposizione del pubblico a ingerire passivamente codici rigidi e stereotipi visivi e comportamentali. È solo smontando tali meccanismi che li si può comprendere e rifiutare; non abbiamo bisogno di altri “oggetti d’arte”, quanto di opere in grado di rendere il pubblico più consapevole.

D.: Come pensate di riuscire a risvegliare nel pubblico un senso critico?

R.: Ad esempio insinuando il dubbio: come Darko Maver è stato creato a tavolino, allora anche tutti gli altri artisti potrebbero esserlo. Secondariamente smitizzando la figura dell’artista come genio creatore, isolato dal mondo e ispirato dalla musa, idee nefaste che si trascinano dal romanticismo.

D.: E ritenete di aver raggiunto il vostro scopo?

R.: Da zero alla Biennale di Venezia in un anno, nemmeno Peggy Guggenheim avrebbe saputo fare di meglio. Un’ultima cosa, 0100101110101101.ORG dedica questa operazione a Piero Cannata, il più grande e sottovalutato artista contemporaneo che, nonostante l’avversione del mondo, continua la sua incredibile opera.

§e Fonte: “Musica!”, supplemento di la Repubblica, 24 Febbraio 2000”

L’ATROCE BEFFA DI DARKO MAVER, QUEL CADAVERE TRUCCATO DA ARTE - di Anna Petroni

Un artista mai esistito, foto di corpi mascherati da manichini... parlano gli autori della trappola

“La beffa di Darko Maver è nata come azione dimostrativa: provare come sia possibile creare un artista di successo dal nulla e portarlo alla Biennale di Venezia nell’arco di un anno. Il momento era propizio anche grazie a certa arte contemporanea, più che mai superficiale ed esibizionista, sempre alla disperata ricerca dell’artista maledetto da immolare, volente o nolente, sull’altare dei media; noi glielo abbiamo dato in pasto, e nessuno si è accorto che era completamente inventato: un pugno nello stomaco al mondo dell’arte”. Così parlano gli 0100101110101101.ORG, i creatori di Darko Maver, che abbiamo incontrato in una casa di Bologna: un gruppo di studenti, celati dietro una sigla, che hanno messo alla berlina istituzioni prestigiose come la Biennale di Venezia: qui è stato proiettato un video sulla vita e le opere di Darko in occasione della sua “morte”. Secondo la beffa era stato ucciso nel carcere di Podgorica in Montenegro dove era detenuto per “propaganda antipatriottica”. Nel video anche le cosiddette opere dell’artista: vere foto di cadaveri o di malformazioni trattate per sembrare manichini. Un amico del gruppo si è prestato anche ad impersonare Maver vivo e anche morto. In preparazione del colpo finale erano state organizzate alcune mostre tra Roma e Bologna. “L’azione è nata da Internet: da siti come www.rotten.com abbiamo tratto le immagini truculente ed agghiaccianti che sono poi diventate le opere di Darko. Abbiamo spacciato per manichini di vetroresina o poliestere immagini che invece sono tratte dalla realtà, e nessuno lo ha messo in dubbio, credendo che fosse “arte”. Abbiamo allestito due siti, ancora accessibili, che sono serviti per convogliare tutte le notizie che inventavamo e da dove sono partiti gli appelli ed i comunicati... Internet come medium non forniva alcuna garanzia, anzi, la facilità di confondere le identità è parte della sua natura; l’esser presente in rete era troppo poco perché qualcuno notasse Darko Maver: le sue opere dovevano concretizzarsi”. Sono bastati ingrandimenti, un pò ritoccati e qualche realizzazione che simulasse le “opere giovanili” a rendere il tutto più verosimile: “L’arte si fonda sul principio dell’illusione, della falsificazione e dell’appropriazione indebita. L’opera di Darko, opportunamente omogeneizzata, era pronta per il viatico

canonico che attraverso le gallerie, le mostre, il mercato porta alla pace eterna del museo, vero e proprio luogo di falsificazione e avvilitamento dell'arte che contiene". La beffa trova il suo climax nell'allestimento di uno spazio, all'interno della Biennale di Venezia, dedicato al prematuramente scomparso Darko Maver. "Per l'occasione ci voleva qualcosa che celebrasse e storicizzasse allo stesso tempo l'artista, così abbiamo creato un video: "L'arte della guerra", un falso documentario sulla vita e le opere di Darko Maver. Si tratta perlopiù di foto, montate con pezzi di b-movies giapponesi e coreani e con immagini tratte da telegiornali. Tra le altre cose contiene una scena girata realmente, una simulazione di omicidio filmata in quei giorni: un amico si è fatto riprendere appeso per le mani ad una trave con il corpo pesto e sanguinante. Il risultato è molto ambiguo, effettivamente non si capisce se sia vero o la ripresa di un'ennesima opera maveriana. Il tutto condito da una voce fuori campo che legge i deliranti testi poetici scritti dallo stesso Maver – "La Dimensione degli Extracorpi" [cfr. A-2§a] e "Anafora Genetica" [cfr. A-2§b] - anche quelli puramente inventati, tant'è che vi si trovano mescolate frasi di Elio e le Storie Tese. È stata una parodia di tutta una serie di teorie demenziali sulla mutazione/contaminazione, che troppo spesso assomigliano, involontariamente, a poesie dadaiste". L'aspetto forse più interessante dell'intera operazione è che le azioni di Darko Maver, la sua poetica, sono nella finzione quello che 0100101110101101.ORG ha fatto nella realtà: "l'utilizzo consapevole del potere mediatico col fine di inserire un cavallo di Troia all'interno del sistema dell'arte ufficiale, svelare i meccanismi di produzione, diffusione e fruizione sovvertendoli dall'interno. Ciò che faceva Darko Maver è assolutamente demenziale, nonostante ciò è stato sufficiente intrattenere i contatti giusti (gallerie, critici, giornalisti) perché un'identità di pura invenzione diventasse un artista di successo. Non si è trattato infatti di una beffa "contro" determinate istituzioni, ma della creazione di un mito "attraverso" queste stesse istituzioni".

§f **Fonte:** "Erewhon, Maggio 2000"

ACCADE NELLA RETE: NASCITA SPLENDORE E MORTE DI DARKO MAVER

Darko Maver è nato a Krupanj nel 1962 e morto nel Carcere di Podgorica il 13 gennaio 1999. Le prime testimonianze della sua opera si ritrovano su Internet, ma poi, nell'agosto '98, una galleria di Lubiana, Kapelica Gallery, espone la documentazione di Tanz der Spinne, una delle performance fondamentali dell'artista. Segue una mostra a Bologna, nel contesto di una manifestazione per la libertà d'espressione che espone opere di diversi disegnatori. Centinaia di attenti visitatori si accalcano nello spazio dedicato a Maver, colpiti dalle immagini delle performance, i cui originali sono stati censurati e distrutti. Dell'opera di Maver comincia ad occuparsi la stampa specializzata, che segue anche le vicende personali dell'artista, fino all'incarcerazione, avvenuta il 13/1/1999 nell'area del Kosovo. Al 30/4/1999 risale la notizia della morte di Darko Maver. Nasce un mito, che troverà spazio nelle retrospettive della Biennale dei Giovani a Venezia, e ancora alla 48° Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia, e poi al Centro di Produzioni Multimediali del Forte Prenestino di Roma. Ma Darko Maver non esiste. Ha un volto, che è quello di Roberto Capelli, storico membro del Luther Blissett Project bolognese. Le sue opere sono reali, perché sono immagini di feti, ma non sono mai esistite le sculture in PVC e vetroresina che avrebbero dovuto riprodurre i feti. Le foto erano quindi di campioni anatomici reali, foto prese chissà dove. Tanz der Spinne è composta di immagini di omicidi, stupri e violenze di vario genere, ma nessuna performance è mai avvenuta nella realtà, e nessun giornale serbo l'ha mai recensita. Perché Darko Maver?

Scrive Loredana Lipperini [cfr. C§a]: "L'ultima beffa in ordine di tempo di Luther Blissett è lievemente diversa dalle precedenti: questa volta il sabotatore mediatico non mira a sbugiardare le testate che negli ultimi dieci mesi hanno parlato di Maver (Flesh Out, Tema Celeste e altre), né a sbeffeggiare il pubblico che si è fermato sorpreso a guardare le riproduzioni delle opere o il video dedicato all'artista. L'intento è semmai quello di dimostrare come manovrando i media vecchi e nuovi, e con la complicità dell'eccitazione collettiva per la guerra in Kosovo, sia stato possibile creare un artista di successo: da zero alla Biennale in meno di un anno. Di più: scrive Blissett nel comunicato di rivendicazione [cfr. B], "come Darko Maver fu un'operazione pensata a tavolino, allora anche tutti gli altri cosiddetti artisti sono potenzialmente lo stesso: frutto delle menti e della scaltrezza di critici, curatori e galleristi" [...]

§g **Fonte:** "Tema Celeste n.78, Marzo-Aprile 2000"

DARKO MAVER NON ESISTE, MA LA GUERRA E LE TORTURE IN BOSNIA SONO VERITÀ DA NON IGNORARE

Marco Vallora ha denunciato sul quotidiano La Stampa del 12 febbraio che una buona operazione di marketing è sufficiente a rendere importante addirittura un artista inesistente. Ecco cosa scrive Vallora: [cfr. C§b]. E non solo. A leggere l'Unità del 14 febbraio 2000 [cfr. 3§c], in un articolo a firma Antonio Caronia, "uno dei protagonisti racconta l'ennesimo scherzo del gruppo bolognese ideato per mettere alla berlina il mondo dell'arte", evidenziando tra l'altro che "Tema Celeste, riproducendo semplicemente il comunicato", è caduta nella rete dei burloni. Che abbia ragione Vallora? Geniali ragazzi questi bolognesi che hanno trovato il modo per far parlare i giornali di una situazione drammaticamente vera. C'è un nazismo reale, concreto, diverso - ma poi non tanto - da quello di ieri, c'è un nazismo il cui alito è sul collo di noi tutti. Tema celeste non ha espresso un giudizio di merito sul lavoro del presunto artista ex-jugoslavo Darko Maver, ha soltanto riportato una lettera

nell'apposita rubrica - rubrica fra le più importanti della rivista proprio perchè è voce di tutti in piena libertà. Siamo contenti di aver pubblicato quella lettera, non foss'altro perchè ci ha consentito di far riflettere su un argomento scottante: non le strategie di marketing adottate da molti artisti d'oggi, ma la tortura come pratica di persuasione ancora in atto anche in Europa. Ai bolognesi autori della truffa proporremmo di provarci ancora, magari centrando la loro attenzione sull'avvento al potere, in Austria, di politici che sul nazismo di ieri si sono espressi non certo a sfavore.

§h Fonte: "A n. 263, Maggio 2000"

L'ARTISTA DARKO MAVER E IL VATICANO - di Maria Mesch

E se il falso fosse un falso falso? Cioè se alla fine risultasse vero? Avete mai la sensazione di essere imbrogliati? [...] Il progetto Darko Maver è un'opera collettiva, un'opera che critica il sistema dell'arte, ne utilizza i meccanismi per renderli evidenti. Ma è un peccato che l'approccio ingenuo da parte degli autori abbia focalizzato tutta l'attenzione sui riconoscimenti ufficiali ottenuti da quest'artista inesistente. Il lavoro presentato, per quanto composto da immagini raccolte un po' dovunque e con il preciso intento da parte degli autori di ingannare il pubblico, è stato capace di trovare riscontro utilizzando al meglio i parametri di comunicazione dell'arte e facendo leva sull'attualità della situazione in Ex-Yugoslavia. Da questo punto di vista è stato comunque in grado di far riflettere. [...] 0100101110101101.ORG gioca con quest'inerzia ricettiva che porta persone a considerare informazioni, fatti o cose passivamente in base alla loro collocazione, al loro contesto, senza applicare uno spirito critico proprio. Il potenziale di sovversione è in questo punto, non tanto nella semplice (e scontata) accusa al sistema dell'arte, che anzi va troppo nella direzione della critica populista contro la supposta mancanza di serietà della stessa. Una serietà che rilegherebbe l'arte nuovamente alla creazione di capolavori generalmente riconoscibili come tali, con artisti/artigiani impiegati diligentemente nella produzione. Produzione rigorosamente propria, come se le opere collettive anonime di Luther Blissett non fossero mai esistite e come se le intenzioni dell'artista non potessero essere né ironiche né portatrici di dubbi. "La presenza di Maver alla biennale veneziana rappresenta senz'altro il massimo obiettivo perseguibile nel lungo processo dimostrativo della permeabilità di un sistema come quello dell'arte" [cfr. B]. 0100101110101101.ORG sbaglia a confondere il sistema dell'arte con altri sistemi di potere. Può aver senso cercare di dimostrare che si possa accedere alle banche dati della NASA, ma non è tanto il caso dell'arte contemporanea che almeno a parole è alla ricerca di novità. In fondo proprio Darko Maver dimostra come chi riesce ad incontrare interesse, a coinvolgere altri artisti e critici, possa riuscire a dare visibilità al proprio lavoro senza essere necessariamente legato ad una galleria, cosa che invece viene spesso portata in accusa ad istituzioni come la Biennale. È un peccato che letture superficiali abbiano limitato il tutto alla semplice dimostrazione di supposta incapacità di esperti senza considerare in alcun modo che proprio questa considerazione dell'evidente apertura del mondo dell'arte ne qualifica i rappresentanti. Darko Maver ha riconfermato l'esistenza di un luogo di libertà dove per quanto esistano ingombranti strutture economiche e di potere è ancora possibile giocare e farsene gioco. E come dietro ad una risata si possano nascondere angosce profonde, anche questo gioco può essere serio.

Appendice 2: il “Gruppo Hielscher”

[da: <http://membres.lycos.fr/widerstand/hist2.htm>]

Friedrich Hielscher (cfr. par. 4.6) fu la “mente” dietro una cospirazione ai danni del regime nazista. Nel ritenere che l’unica forma possibile di resistenza fosse l’infiltrarsi all’interno del partito per carpirne i punti deboli, costituì una cellula ristretta di fedelissimi, ex combattenti dei freikorps e personaggi prima coinvolti nel NSDAP e poi disillusi, già inseriti o da inserire ai vertici dell’amministrazione del Reich. Di seguito è riportata la storia del misconosciuto “Gruppo Hielscher”, estratta integralmente dal sito di “Resistance Europeenne” del PCN (Parti Communiste National-Européen). Il sito, in lingua francese, contiene una breve storia di tutti i gruppi tedeschi di resistenza al nazionalsocialismo. Data la scarsa reperibilità, in Italia, di informazioni simili (che non impediscono la diffusione di “ricerche storiche” forvianti e mistificatorie basate su fonti di terza mano scarsamente, se non mai, “verificate”), ho deciso di annetterle in appendice anche per corroborare i giudizi “positivi” espressi in merito al “filosofo”. Una figura da rivalutare alla luce della cattiva fama di cui è stato erede grazie ad un testo di larga diffusione quale “Il mattino dei maghi” che, inconsapevolmente o meno, ha contribuito a relegarlo nell’oblio della contraffazione. Usando le stesse parole con cui termina il presente documento, Hielscher e il suo “gruppo” attendono ancora la loro (quantomeno “corretta”) storia e biografia.

Le Groupe Hielscher, 1933-1945

“L’Organisation Harnack-Schulze-Boysen” ne sera pas la seule à s’infiltrer au plus haut niveau dans la machine de guerre hitlérienne pour la saper et la saboter. L’organisation connue sous le nom de “Groupe Hielscher” fera le même travail de 1933 à 1945.

Qui est son créateur Friedrich Hielscher? C’est un ami d’Ernst Jünger, une des figures de proue de l’opposition nationale-révolutionnaire et nationale-bolchévique sous la République de Weimar. Hielscher dirige notamment la revue “Der Vormarsch”, après avoir combattu dans les Corps-francs et milité dans les ligues de jeunesse des milieux “bundisch” que nous avons déjà évoquées dans notre précédent article. Militant progressiste, Hielscher se prononce notamment alors pour l’organisation d’une Europe fédérale structurée sur base de ses régions¹. De 1931 à janvier 1933, Hielscher réunit autour de la dernière revue qu’il édite “Das Reich” (L’Empire, dont le titre ne doit pas prêter à confusion avec les idées nazies, mais qui prône au contraire une vision impériale et antiraciste de la société), tous ceux avec lesquels il constituera après la prise du pouvoir par les nationaux-socialistes son propre groupe de Résistance. “Son objectif est de recruter dans les milieux sociologiques importants, l’armée, la SS, l’Administration, l’économie, l’agriculture, des hommes et des femmes prêts à résister en recueillant grâce à leur position les informations nécessaires pour aider les personnes menacées ou poursuivies, les protéger contre l’emprisonnement, avant de procéder à la phase de renversement du régime”².

Hielscher lui même travaille au service de l’“Ahnenerbe”, l’institut de recherche scientifique et universitaire de la SS où, sans avoir été membre du parti, il s’occupe d’ethnologie et d’histoire des religions. L’action de Hielscher est connue grâce à un rapport écrit qu’il a

¹ Marcus Beckmann, “Le groupe Hielscher, 1933-1945. Un travail de Sape contre le National-socialisme”, in “Nouvelle Ecole”, n° 48, Paris, 1996.

² Friedrich Hielscher, “Rapport sur le travail souterrain entrepris contre le National-Socialisme”, 25 et 26 juillet 1945, dossier n° 598 [sous le titre “Secret help tot persecuted jews (Hielscher Group)”, Wiener Library, Tel-Aviv.

rédigé lui-même, document exceptionnel, qu'il a réalisé en juillet 1945, sur le travail entrepris en souterrain contre le National-socialisme et qui figure dans le dossier 598 de la Wiener Library de Tel Aviv sous le titre "*Secret help to persecute Jews. The Hielscher group*".

Dans ce document, Hielscher commence par préciser clairement son appartenance à la mouvance nationale-bolchévique et nationale-révolutionnaire: "Il existait, avant 1933, entre les nationaux-socialistes et les communistes, un certain nombre de mouvements et de groupes plus modestes, qui bouclaient, pour ainsi dire à l'arrière, le demi-cercle que décrivaient, à l'avant-scène et de la droite à la gauche, les nationaux-allemands, le Parti populaire allemand, le centre, les démocrates et la sociale-démocratie. La plupart du temps, ces petits groupes n'avaient pas de nom particulier. Leur dénominateur commun était le rejet du grand capital et de la grande propriété foncière. Il faut ici mentionner les groupes du capitaine Erhardt, d'Ernst Jünger, d'Ernst Niekish, de Beppo Römer, du capitaine Stennes, d'Otto Strasser, d'August Winnig, de Hans Zeher. Notre groupe faisait lui aussi partie de cette nébuleuse. En politique intérieure, il était partisan de l'Etat fédéral et, sur le plan économique, d'un dirigisme d'Etat où existerait, sous l'autorité publique, une sous-propriété de type féodal. En politique étrangère, il considérait la République de Weimar, tout comme la Grande-Bretagne, la France et les Etats-Unis, comme un Etat capitaliste à combattre, face auquel une Allemagne libre et révolutionnaire devrait un jour ou l'autre s'allier à la Russie et aux peuples opprimés d'Asie" (ibid.).

Lorsque la guerre éclate, le "Groupe Hielscher" tente tout d'abord de coordonner les divers groupes de Résistance au sein de l'armée et envisage un coup d'état contre Hitler, opération qui aboutira à la conjuration du 20 juillet 1944. Il fréquente le docteur Gordeler, l'un des organisateurs de cette mouvance avec le Comte de Stauffenberg. Parallèlement à ses liens avec le "Cercle de Kreisau", déjà évoqué, le "Groupe Hielscher" prépare son propre attentat prévu pour l'automne 1944. Seule la répression après l'attentat manqué de Stauffenberg empêcha la mise en exécution de ce projet.

A la fin de la guerre le "Groupe Hielscher" contrôle un véritable réseau de renseignement, d'entraide, qui dispose de sources de renseignement au sein même de la direction centrale de la SS, du SD et du renseignement militaire, l'Abwehr. Un réseau qui délivre passeports et laissez-passer, truque les missions et voyages officiels et finance ce travail sur le budget même des services de renseignements nazis!

Le "Groupe Hielscher" est notamment responsable de la fuite de nombreux juifs qui échappèrent ainsi aux camps d'extermination du IIIème Reich. Après le 20 juillet 1944, Hielscher sera arrêté pour ses liens avec le Comte de Stauffenberg et tiré de prison par ses amis placés à la tête même des services de renseignements nazis. Lorsque la guerre se termine, le Groupe Hielscher prépare encore un attentat contre Hitler et Himmler et est ainsi le seul groupe qui luttait en Allemagne contre la bête hitlérienne et surviva à la guerre. Ce groupe, dont l'action souterraine fut aussi importante que celle de l'"Orchestre rouge", attend encore ses historiens et ses biographes.

Bibliografia

AAVV, 1994 – “**Internazionale Situazionista 1958-69**”, Nautilus [traduzione integrale dei numeri dell’IS usciti in Francia fino al 1969; le citazioni sono prese dai numeri del 1962 e 1964].

AAVV, 1998 – “**Re-search/ Manuale di cultura industriale**”, Shake da “*RE/Search #6/7: Industrial culture handbook*”, 1983.

ABBIATI Franco, 1971 – “**Storia della musica**”, Garzanti.

ABRUZZESE Alberto / MICONI Andrea, 1998 – “**Zapping, sociologia dell’esperienza televisiva**”, Liguori.

APPADURAI Arjun, 2001 – “**Modernità in polvere**”, Meltemi da “*Modernity at large: cultural dimensions of organization*”, 1996.

ARIÉS Philippe, 1998 – “**Storia della morte in Occidente**”, Rizzoli da “*Essai sur l’histoire de la mort en Occident du Moyen Age a nos jours*”, 1975 [da una prima edizione del 1966].

ASSMANN Jan, 2002 – “**La morte come tema culturale**”, Einaudi da “*Tod als thema der kulturtheorie*”, 2000.

BALADIER Charles (a cura di), 1996 – “**Atlante delle religioni**”, Garzanti da “*Le grand atlas des religions*”, 1985.

BARBATI Claudio / MINGOZZI Gianfranco / ROSSI Annabella, 1978 – “**Profondo Sud: viaggio nei luoghi di Ernesto De Martino a vent’anni da Sud e magia**”, Feltrinelli.

BATAILLE Georges, 1998 – “**Conferenze sul non-sapere e altri saggi**”, Costa&Nolan [Il testo contiene una serie di scritti per conferenze redatti nel secondo dopoguerra].

BATAILLE Georges, 2000 - “**Il limite dell’utile**”, Adelphi da “*7: L’ economie a la mesure de l’univers; La part maudite; La limite de l’utile (fragments); Theorie de la religion; Conferences 1947-1948; Annexes*”, 1976 [L’opera citata è del 1945, sono “appunti” legati alla stesura de “La parte maledetta”].

BAUDRILLARD Jean, 1988 – “**L’Altro visto da se**”, Costa&Nolan da “*L’autre par lui-meme: habilitation*”, 1987.

BAUDRILLARD Jean, 2002 – “**Lo scambio simbolico e la morte**”, Feltrinelli da “*L’échange symbolique et la mort*”, 1976.

BAUMAN Zygmunt, 1995 – “**Il teatro dell’immortalità**”, Il Mulino da “*Mortality, immortality and other life strategies*”, 1992.

BOURDIEU Pierre, 1988 – “**La parola e il potere**”, Guida da “*Ce que parler veut dire*”, 1982.

BRETON André, 1997 - “**Manifesti sul Surrealismo**”, Einaudi da “*Les manifestes du Surrealisme, suivis de Prolegomenes a un troisieme manifeste du Surrealisme ou non*” [I testi citati sono redatti nel 1924].

BUBER Martin, 1987 - “**Confessioni estatiche**”, Adelphi da “*Ekstatische Konfessionen*”, 1921.

BURATTI Gustavo, 1994 - “**Le radici esoteriche del Nazismo**” da “L’impegno, a. XIV, n.2”, Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea nelle province di Biella e Vercelli.

BUSI Giulio, 1999 - “**Simboli del pensiero ebraico: lessico ragionato in settanta voci**”, Einaudi.

CALAME-GRIAULE Geneviève, 1982 – “**Il mondo della parola: etnologia e linguaggio dei Dogon**”, Bollati Boringhieri da “*Ethnologie et langage: la parole chez les Dogon*”, 1965.

CÉLINE Louis-Ferdinand, 1999 - “**Viaggio al termine della notte**”, Corbaccio da “*Voyage au bout de la nuit*”, 1932.

CHORON Jacques, 1971 - “**La morte nel pensiero occidentale**”, De Donato da “*The death and the western thought*”, 1963.

COLLI Giorgio, 1983 – “**La nascita della filosofia**”, Adelphi, I ed. 1975.

COLOMBO Furio, 1998 - “**Manuale di giornalismo internazionale**”, Laterza, I ed. 1995.

CONTE Edouard / ESSNER Cornelia, 2000 – “**Culti di sangue: antropologia del Nazismo**”, Carocci da “*La quete de la race: une anthropologie du nazisme*”, 1995 [i testi citati risalgono al periodo 1933/39 in Germania].

CRAVERI Marcello (a cura di), 1991 – “**I Vangeli Apocrifi**”, Einaudi, I ed. 1969.

CURI Umberto (a cura di), 2001 – “**Il volto della Gorgone: la morte e i suoi significati**”, Bruno Mondadori.

DALL’IGNA Antonio, 2003 – “**Nazional-estetismo?**” da “*Margini n.44*”, AR edizioni.

DE KERCKHOVE Derrick, 1993 – “**Brainframes: mente, tecnologia, mercato**”, Baskerville da “*Brainframes*”, 1991.

DE MARTINO Ernesto, 1983 – “**Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria**”, Bollati Boringhieri, I ed. 1958.

DE MARTINO Ernesto, 1986 – **“Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo”**, Bollati Boringhieri, I ed. 1948.

DE MARTINO Ernesto, 1994 – **“La terra del rimorso: contributo a una storia religiosa del sud”**, Il Saggiatore, I ed. 1961.

DEBORD Guy, 1997 – **“La società dello spettacolo”**, Baldini&Castoldi da *“La société du spectacle”*, 1968.

DELEUZE Gilles / GUATTARI Felix, 1997 – **“Millepiani IV: Apparati di cattura”**, Castelvechi 1997 da *“Mille plateaux”*, 1980.

DERRIDA Jacques, 1998 – **“Della grammatologia”**, Jaka Book da *“De la grammatologie”*, 1967.

DERRIDA Jacques, 2002 – **“Donare la morte”**, Jaka Book da *“Donner la mort”*, 1999.

DESIDERI Antonio (a cura di), 1987 – **“Storia e storiografia 1: Dalla crisi dell'impero romano alla rivoluzione inglese”**, G. D'Anna.

DI NOLA Alfonso, 2001 – **“La Nera Signora: antropologia della morte”**, Newton&Compton, I ed. 1995.

EBNER Pietro, 1967 – **“Velia e la civiltà della Magna Grecia”** da *“Il Veltro”* n. XI.

FAVOLE Adriano, 2003 – **“Resti di umanità. Vita sociale del corpo dopo la morte”**, Laterza.

FERRARI Franco (a cura di), 1982 – **“Sofocle: Antigone – Edipo re – Edipo a Colono”**, Rizzoli.

FISCHER Klaus P., 2001 – **“Storia della Germania nazista: nascita e decadenza del Terzo Reich”**, Newton&Compton da *“Nazi Germany: a new history”*, 1995.

FOUCAULT Michel, 1999 – **“L'archeologia del sapere”**, Rizzoli da *“L'archéologie du savoir”*, 1969.

FREUD Sigmund, 1983 – **“Il perturbante – Al di là del principio di piacere”** in *“Opere vol. 9”*, Bollati Boringhieri da *“Das Unheimliche - Jenseits des Lustprinzips”*, 1919/20.

FREUD Sigmund, 1984 – **“Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte”** in *“Opere vol. 8”*, Bollati Boringhieri da *“Zeitgemässes über Krieg und Tod”*, 1915.

FUCHS Werner, 1973 – **“Le immagini della morte nella società moderna”**, Einaudi da *“Todesbilder in der modernen Gesellschaft”*, 1969.

GALLINI Clara / MASSENZIO Marcello (a cura di), 1997 – “**Ernesto De Martino nella cultura europea**”, Liguori.

GEERTZ Clifford, 1987 – “**Interpretazione di culture**”, Il Mulino da “*The interpretation of cultures*”, 1973 [il testo è una raccolta di saggi; l’opera citata è “*Religion as a cultural system*”, 1966].

GEERTZ Clifford, 1990 – “**Opere e vite. L’antropologo come autore**”, Il Mulino da “*Works and lives. The anthropologist as author*”, 1988.

GELB Ignace J., 1993 – “**Teoria generale e storia della scrittura: fondamenti di grammatologia**”, EGEA da “*A study of writing*”, 1963.

GENET Jean, 2002 – “**Quattro ore a Chatila**”, Stampa Alternativa da “*Quatre heures à Chatila*”, 1982.

GEYMONAT Ludovico, 1989 – “**Immagini dell’uomo 1: Antichità e Medioevo**”, Garzanti.

GIOVANNINI Fabio, 1998 – “**Necrocultura: estetica e culture della morte nell’immaginario di massa**”, Castelvechi.

GOODY Jack, 1989 – “**Il suono e i segni: l’interfaccia tra scrittura e oralità**”, Il Saggiatore da “*The interface between the written and the oral*”, 1984.

GOODY Jack, 2002 – “**Il potere della tradizione scritta**”, Bollati Boringhieri da “*The power of the Written Tradition*”, 2000.

GREIMAS Algirdars J., 1988 – “**Dell’imperfezione**”, Sellerio da “*De l’imperfection*”, 1987.

GREIMAS Algirdars J., 1996 – “**Del senso**”, Bompiani da “*Du sens*”, 1970.

GUIDIERI Remo, 1988 – “**Il cammino dei morti**”, Adelphi da “*La route des morts*”, 1980.

HAVELOCK Eric A., 1987 – “**La musa impara a scrivere: riflessioni sull’oralità e l’alfabetismo dall’antichità al giorno d’oggi**”, Laterza da “*The muse learns to write*”, 1986.

HEIDEGGER Martin, 1976 – “**Essere e Tempo**”, Longanesi da “*Sein und Zeit*”, XI edizione; I ed. 1927.

HITLER Adolf, 1925 – “**La mia battaglia**”, edizione anonima (cfr. par. 4.4, nota 38) da “*Mein Kampf*”.

HOFMANN Albert, 1993 – “**I Misteri di Eleusi**”, Stampa Alternativa da “*The Eleusi's Kikeon*”, 1978.

JASPERS Karl, 1965 – “**Origine e senso della storia**”, Edizioni di Comunità da “*Vom Ursprung und Ziel der Geschichte*”, 1959.

JASPERS Karl, 1996 – “**Filosofia**”, UTET da “*Philosophie*”, 1956.

JESI Furio, 1968 – “**Letteratura e mito**”, Einaudi.

JESI Furio, 1987 – “**L’ultima notte**”, Marietti [edizione postuma di uno scritto cominciato a fine anni sessanta e raccolto nel 1980].

JESI Furio, 1993 – “**Cultura di destra**”, Garzanti, I ed. 1979.

JÜNGER Ernst, 1988 – “**Sulle scogliere di marmo**”, Guanda da “*Auf den Marmorklippen*”, 1939.

JÜNGER Ernst, 1991 – “**L’operaio**”, Guanda da “*Der Arbeiter*”, 1932.

JÜNGER Ernst, 1995 – “**Irradiazioni. Diario 1941-1945**”, Guanda da “*Strahlungen*”, 1949.

JÜNGER Ernst, 2003 – “**Scritti politici e di guerra 1919-1933, vol. I: 1919-1925**”, Goriziana da “*Politische publizistik*”, 1998 [il testo contiene gli interventi di Jünger su riviste militari pubblicate sotto la Repubblica di Weimar].

KERÉNYI Károly, 1984 – “**Miti e misteri**”, Bollati Boringhieri, I ed. 1951 [il testo contiene una serie di saggi raccolti nel 1945 e pubblicati direttamente in edizione italiana a cura dell’Einaudi].

KILANI Mondher, 1994 – “**Antropologia: una introduzione**”, Dedalo da “*Introduction a l’anthropologie*”, 1989.

KOJÈVE Alexandre, 1991 – “**La dialettica e l’idea della morte in Hegel**”, Einaudi da “*Introduction a la lecture de Hegel: leçons sur la Phenomenologie de L’Esprit professees de 1933 a 1939 a l’Ecole des Hautes-Etudes*”, 1947 [le lezioni raccolte risalgono al periodo 1933/39].

KOSKO Bart, 1995 – “**Il fuzzy-pensiero: teoria e applicazioni della logica fuzzy**”, Baldini&Castoldi da “*Fuzzy thinking; the new science of fuzzy logic*”, 1993.

LACAN Jacques, 1991 – “**Il seminario libro II: L’io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi, 1954-1955**”, Einaudi da “*Le séminaire, Livre II, Le moi dans la theorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*”, 1955.

LACAN Jacques, 1996 – “**Il seminario libro IV: La relazione d’oggetto, 1956-1957**”, Einaudi da “*Le séminaire, Livre IV, La relation d’objet*”, 1957.

LAMI Alessandro (a cura di), 1991 – “**I Presocratici: testimonianze e frammenti da Talete a Empedocle**”, Rizzoli.

LEROI-GOURHAM André, 1993 – “**Le religioni della preistoria**”, Adelphi da “*Les Religions de la prehistoire*”, 1969.

LÉVI-STRAUSS Claude, 1998 – “**Antropologia strutturale**”, Il Saggiatore da “*Anthropologie structurale*”, 1958.

LÉVY-BRUHL Lucien, 1990 – “**L’anima primitiva**”, Bollati Boringhieri da “*L’âme primitive*”, 1922.

LIPPMANN Walter, 2000 – “**L’opinione pubblica**”, DE da “*Public opinion*”, 1922.

LOSURDO Domenico, 1991 – “**La comunità, la morte, l’Occidente: Heidegger e l’ideologia della guerra**”, Bollati Boringhieri.

MACRÌ Teresa, 1996 – “**Il corpo postorganico: sconfinamenti della performance**”, Costa&Nolan.

MAUSS Marcel, 1991 – “**Teoria generale della magia; e altri saggi**”, Einaudi da “*Sociologie et anthropologie*”, 1950 [il saggio di Mauss citato è del 1926]

MC LUHAN Marshall, 1999 – “**Gli strumenti del comunicare**”, Il Saggiatore da “*Understanding media*”, 1964.

MECACCI Luciano, 1997 – “**Storia della psicologia del Novecento**”, Laterza, I ed. 1992.

MORRIS Ian, 1992 – “**Death-ritual and social structure in classical antiquity**”, Cambridge University Press.

ONG Walter, 1986 – “**Oralità e scrittura**”, Il Mulino da “*Orality and literacy: the technologizing of the word*”, 1982.

OTTO Rudolf, 1966 – “**Il sacro: l'irrazionale nella idea del divino e la sua relazione al razionale**”, Feltrinelli da “*Das Heilige*”, 1917.

PAUWELS Louis / BERGIER Jacques, 1997 – “**Il mattino dei maghi**”, Mondadori da “*Le matin des magiciens*”, 1960.

PERNIOLA Mario, 1994 – “**Il sex appeal dell’inorganico**”, Einaudi.

PERNIOLA Mario, 1998 – “**Transiti**”, Castelvechi da “*Transiti: come si va dallo stesso allo stesso*”, 1985.

PIGNATO Carmela, 2001 – “**Totem mana tabù. Archeologia di concetti antropologici**”, Meltemi.

POPPER Karl, 1998 – “**Il mondo di Parmenide: alla scoperta della filosofia presocratica**”, Piemme da “*The world of Parmenides: essays on the presocratic enlightenment*”.

REICH Wilhelm, 2002 – “**Psicologia di massa del fascismo**”, Einaudi da “*Die Massenpsychologie des Faschismus*”, 1933 [la prima stesura è del 1933, la traduzione Einaudi è basta sull’ultima revisione disponibile dalla “Fondazione Reich”].

REMOTTI Francesco, 1990 – “**Noi, primitivi: lo specchio dell'antropologia**”, Bollati Boringhieri.

SAHLINS Marshall, 1992 – “**Storie d’Altri**”, Guida [il testo è una raccolta di saggi apparsi tra il 1981 e il 1992, tra cui “*Cosmologies of capitalism: the trans-pacific sector of the world system*”, 1992].

SAPORETTI Claudio / VIDALE Massimo (a cura di), 2003 – “**Archeo 1/2003: Iraq**”, De Agostini-Rizzoli periodici.

SCARPI Paolo (a cura di), 2001 – “**Le religioni dei misteri vol. I: Eleusi, dionisismo, orfismo**”, Mondadori – Lorenzo Valla.

SCHMITT Carl, 1972 – “**Le categorie del ‘politico’**”, Il Mulino [il volume contiene saggi che coprono l’arco di tempo tra il 1922 e il 1963; l’opera citata è “Teologia Politica” da “*Politische Theologie. Vier kapitel zur lehre von der Souveränität*”, 1922].

SCHMITT Carl, 2002 – “**Terra e mare: una riflessione sulla storia del mondo**”, Adelphi da “*Land und Meer*”, 1942.

SEGALEN Victor, 2001 – “**Saggio sull'esotismo: un'estetica del diverso; Pensieri pagani**”, Edizioni Scientifiche Italiane [traduzione di alcuni appunti per un saggio mai portato a termine, composti da Segalen intorno al 1908]

SEMERANO Giovanni, 2001 – “**L’infinito: un equivoco millenario. Le antiche civiltà del vicino oriente e le origini del pensiero greco**”, Bruno Mondadori.

SIMIAN-YOFRE Horacio (a cura di), 1994 – “**Metodologia dell'Antico Testamento**”, EDB.

SNELL Bruno, 1992 – “**La cultura greca e le origini del pensiero europeo**”, Einaudi da “*Die Entdeckung des Geistes*”, 1953.

SPENGLER Oswald, 1975 – “**Il tramonto dell'Occidente: lineamenti di una morfologia della storia mondiale**”, Longanesi da “*Der Untergang des Abendlandes*”, 1918.

THOMAS Louis Vincent, 1976 – “**Antropologia della morte**”, Garzanti da “*Anthropologie de la mort*”, 1975.

TUCHOLSKY Kurt, 1991 – “**Deutschland, Deutschland uber alles. Un libro illustrato di Kurt Tucholsky e molti fotografi; montaggio a cura di John Heartfield**”, Lucarini da “*Deutschland, Deutschland uber alles*”, 1928.

VILLARI Rosario, 1983 – “**Storia Moderna**”, Laterza.

VINCA-MASINI Lara (a cura di), 2003a – “**L’arte del Novecento: dall’Espressionismo al Multimediale vol. III: Le avanguardie alternative**”, Giunti – Gruppo Editoriale l’Espresso, I ed. 1989.

VINCA-MASINI Lara (a cura di), 2003b – “**L’arte del Novecento: dall’Espressionismo al Multimediale vol. IX: Gli anni ruggenti e il movimento moderno in architettura**”, Giunti – Gruppo Editoriale l’Espresso, I ed. 1989.

VON HORVÁTH Ödön, 1995 – “**Gioventù senza Dio**”, Bompiani da “*Jugend ohne Gott*”, 1937.

VON SALOMON Ernst, 2001 – “**I Proscritti**”, Baldini & Castoldi da “*Die Geachteten*”, 1945 [la prima parte del romanzo è stata composta nel 1932].

WITTGENSTEIN Ludwig, 1992 – “**Note sul "Ramo d'oro" di Frazer**”, Adelphi da “*Bemerkungen uber Frazers "The Golden Bough"*”, 1967.

WITTGENSTEIN Ludwig, 1995 – “**Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916**”, Einaudi da “*Tractatus logico-philosophicus*”, 1922.