

MARCO REVELLI

Dalle fessure che sempre più numerose iniziano a incrinare la superficie levigata dell'ordine formale, sembrano occhieggiare - minacciosi - i riflessi di una sorta di potere impalpabile, invisibile, astratto e impersonale, ma tuttavia feroce.

I demoni del potere

Marco Revelli

Dalle fessure che sempre più numerose iniziano a incrinare la superficie levigata dell'ordine formale, sembrano occhieggiare - minacciosi - i riflessi di una sorta di potere impalpabile, invisibile, astratto e impersonale, ma tuttavia feroce.

I demoni del potere

30 annorPI . Laterza

È stata l'invenzione della città la grande innovazione che ha avviato la pratica di addomesticamento del potere. Al riparo delle sue mura, nello 'spazio protetto' da cui sono state tenute fuori le forze del caos, è stato possibile cominciare a porre sotto controllo le potenze distruttive con cui si era espressa fino ad allora la natura selvaggia del dominio. E immaginare un modello di ordine a dimensione umana. I due miti fondativi, di Medusa e di Perseo, da un lato, e delle Sirene e di Ulisse, di cui si occupa questo libro, dall'altro, raccontavano appunto questo passaggio dal 'numinoso' (e dal 'mostruoso') al 'umano': questa sorta di trasformazione del carattere 'demoniaco' del potere, da entità selvaggia e incontrollata a strumento assoggettato a un qualche progetto 'civile'. Che accadrà ora, nel momento in cui la solidità dei 'luoghi' sembra vacillare e sciogliersi sotto la spinta travolgente dei 'flussi' finanziari, e quelle linee di confine farsi incerte e permeabili, esposte alle minacce dei primordiali 'demoni del potere'?

© 2012. Glus. Laterza & Figli

www.laterza.it

Progetto grafico di Raffaella Ottaviani

Prima edizione settembre 2012

Edizione

1 2 3 4 5 6

Anno

!012 2013 2014 2015 2016 2017

Proprietà letteraria riservata Glus. Laterza & Figli Spa. Roma-Bari

Questo libro è stampato su carta amica delle foreste, certificata dal Forest Stewardship Council

Stampato da SEDIT - Bari (Italy) per conto della Gius. Laterza & Figli Spa

ISBN 978-88-420-9536-1

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico.

Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo per uso personale purché non danneggi l'autore. Quindi ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita e minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza. Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa pratica commette un furto e opera ai danni della cultura.

Introduzione

1. Il volto di Medusa. Ovvero il potere e lo sguardo, p. 3

Il simbolismo della Gorgone. p. 4

Mascheramento e pietrificazione. p. 6

La distruttività di Kràtos, p. 9

Altri mostri: Leviathan... p. 12

Lo specchio di Perseo. p. 15

Lo specchio infranto. p. 19

2. Il canto delle Sirene. Ovvero il potere e l'ascolto, p. 25

Ulisse e le Sirene, p. 27

Il potere delle Sirene, p. 31

L'artificium di Ulisse. p. 39

Il naufragio di Ulisse, p. 49

Il silenzio delle Sirene, p. 59

3. Il canto della Gorgone. Ovvero le Sirene del potere, p. 63

Dal potere del canto al canto del Potere. p. 65

Salò-Sade, ovvero l'«estetica della dannazione». p. 73

Dalla metafora alla cronaca: la chiusura del cerchio. p. 78

Epilogo, p. 87

Note, p. 91

INTRODUZIONE

Verso un «genocidio finanziario»: questo il titolo di un crudo reportage sulla crisi greca, firmato da Günter Tews, un avvocato austriaco che vive tra Vienna e Atene'. A fianco, l'immagine di un uomo che si dà fuoco nel centro di Salonico: ha un megafono appeso alla spalla sinistra, una tanica di benzina nella mano destra mentre le fiamme lo avvolgono dalle gambe al torace. Sotto, la descrizione del centro di Atene, con le centinaia di vetrine vuote e i tipici cartelli gialli con la scritta *Enoikiazetai* in rosso: *Affittasi*. «Un terzo delle 165mila imprese commerciali è fallito - precisa Tews -, un terzo non è più in grado di pagare gli stipendi»². «Nel 2004, solo sette anni fa - annota un altro testimone, commentando gli effetti della cura mortale imposta alla Grecia dalla cosiddetta 'troika' formata dal Fondo monetario internazionale, dalla BCE e dall'Unione Europea, il mondo guardava con ammirazione gli atleti sfidarsi tra i monumenti di Atene nella XXVIII edizione dei Giochi Olimpici estivi. Oggi, molti ateniesi si affannano sui cassonetti della spazzatura, contendendo ai profughi gli scarti dei più fortunati»).

C'è, in questa immagine impietosa dell'Europa che strangola la Grecia fino a provocarne la «morte sociale», in questa sorta di matricidio silenzioso, un connotato simbolico devastante. È come se il lungo ciclo della civilizzazione (più di tre millenni) si fosse riavvolto d'un colpo riportandoci là dov'era incominciato, e lasciando la vita nuda. Esposta, com'era all'origine, prima che le mura della polis incominciassero a delimitare lo spazio dell'incivilimento e della protezione. Le notizie sul numero crescente di «neonati denutriti», provenienti non dal Biafra o dal Burkina Faso ma dal Peloponneso; il racconto degli insegnanti delle elementari del Sesto distretto di Atene («*Our pupils faint due to starvation. I nostri allievi svengono per la fame. Non hanno nemmeno i soldi per comprare il cibo alla mensa scolastica*»⁴); gli allarmi provenienti dagli ospedali, dove «sempre più spesso non si è in grado di eseguire interventi chirurgici per la mancanza di materiali», parlano appunto di questo. Di una sorta di «grado zero» della civiltà, configuratosi in quella che ne fu la culla. E generato non da un cataclisma naturale né da un evento bellico, una guerra, un'invasione barbarica, un conflitto civile, ma dall'operare implacabile quanto cieco di un meccanismo «fisiologico» di quella stessa civiltà.

Certo, l'involucro istituzionale che quel processo d'incivilimento era andato elaborando e consolidando non si è dissolto. Le forme della democrazia occidentale, i suoi organi rappresentativi, le sue Carte costituzionali, i suoi

sistemi giuridici codificati secondo i canoni della razionalizzazione weberiana, sono ancora tutti lì, ben visibili al centro della scena. Istituzioni che deliberano, emanano normative e indirizzi, emettono sanzioni, talvolta anche diktat. Ospitano e promuovono summit. Ma, dalle fessure che sempre più numerose iniziano a incrinare la superficie levigata dell'ordine formale, sembrano occhieggiare - minacciosi - i riflessi di una sorta di potere ctonio, impalpabile, invisibile, astratto e impersonale, ma tuttavia feroce. Impersonalmente crudele, come l'immagine antica del Kratos, incontrollabile e insaziabile, refrattario ai tradizionali metodi di addomesticamento: l'argomentazione logica e il sacrificio votivo. Sono, potremmo dire, gli originari «demoni» quelli che - ci pare d'intuire - premono, in fuggevoli incursioni, ai confini del nostro immaginario collettivo: le espressioni mentali di una dimensione del comando ancora difficilmente riconfigurabile in termini «umani», e rappresentata tradizionalmente nell'unica forma in cui il «numinoso» (il «super-umano» o il «dis-umano» per natura) può essere immaginato: quella mitologica. Con essi dovremo, forse inaspettatamente, tornare a confrontarci ora, nella iper-modernità che viene: nel mondo interamente ricostruito e «fabbricato», apparentemente emancipato da ogni residuo di wildness, e tuttavia riscopertosi d'improvviso fragile, vulnerabile. Esposta, appunto, nell'«era di Techne», alle minacce dei primordiali «demoni del potere» che avevano dominato l'«epoca del Mythos».

In fondo, era stata l'«invenzione della città» la grande innovazione che aveva avviato la complessa, ma vincente, pratica di addomesticamento del potere (il superamento della sua natura belluina). Al riparo delle sue mura, nello «spazio protetto» da cui erano state tenute fuori, sia pure a fatica e provvisoriamente, le forze del caos, era stato possibile incominciare a porre sotto controllo le potenze distruttive con cui si era espressa fino ad allora la natura selvaggia del dominio. E immaginare un modello di ordine a dimensione umana. Due ne erano stati gli ingredienti: Nomos e Logos.

La forza della Legge e la forza della Parola. La capacità di asservire la violenza naturale a un'idea, quale che essa fosse, di relazionalità stabile. E la possibilità di riconfigurare discorsivamente («narrativamente») il tempo, secondo una qualche forma di «ricapitolazione del senso». I due miti fondativi, di Medusa e di Perseo, da un lato, e delle Sirene e di Ulisse, dall'altro - di cui si occupa questo libro -, raccontavano appunto questo passaggio dal «numinoso» (e dal «mostruoso») al «umano»: questa sorta di transustanziazione del carattere «demoniaco» del potere, da entità selvaggia e incontrollata a strumento assoggettato a un qualche progetto «civile», che ha strutturato il paradigma del Politico nella lunga, lunghissima durata del nostro processo di incivilimento.

Che accadrà ora, nel punto storico in cui la solidità dei «luoghi» sembra vacillare e sciogliersi sotto la spinta travolgente dei «flussi»; e quelle linee di confine che avevano delimitato lo spazio del Logos e la signoria del Nomos farsi incerte e permeabili? Avevamo tutti (o quasi) provato uno straordinario senso di sollievo, e di liberazione, al tempo del «crollo dei muri»: di quelli fisici (e politici), sotto la spinta delle rivoluzioni incruente di fine Novecento; e di quelli economici (e finanziari), per effetto di quella grande «rivoluzione Spaziale» che è la globalizzazione. Avremmo dovuto sospettare che in quell'improvviso abbassamento delle mura della città, attraverso le brecce aperte nelle barriere che avevano circondato fino ad allora le nostre «sfere vitali», qualcosa sarebbe filtrato «dall'esterno» a decostruire la nostra domesticità faticosamente stabilizzata. E, simmetricamente, che qualcosa sarebbe fuoriuscito (si sarebbe «liberato») di quanto tra quelle mura era stato posto sotto custodia, a cominciare da quella potenza assoluta - quella potestas superiorum non recognoscens, per dirla con i classici - che si chiama appunto «sovranità». E che costituisce l'alfa e l'omega della costruzione dell'ordine interno della civitas.

La sovranità non si è estinta, con l'estenuazione dei vecchi contenitori che ne avevano delimitato il campo (e neppure, bisogna ammetterlo, infiacchita o addolcita), ma si è, per così dire, dis-localata. Ha mutato localizzazione e scala, rendendo senza dubbio difficile rispondere alla domanda «dove abita oggi il Sovrano?», ma facendoci comunque sapere che esso non dorme, né tantomeno si è estinto; e che, se si deve prendere sul serio l'affermazione di Carl Schmitt secondo cui «Sovrano è chi decide sullo stato d'eccezione», esso incombe, quotidianamente, sulle nostre vite. Le influenza e le determina anche se in una forma anomala, impersonale e astratta, lavorando dall'alto e dall'esterno sui loro presupposti materiali, regolando a proprio arbitrio la nostra ricchezza o miseria, decretando il nostro effimero successo o il nostro definitivo fallimento (individuale e collettivo): dichiarando e provocando, appunto, l'«eccezionalità della situazione» ad ogni apertura di telegiornale, a ogni chiusura di borsa, ad ogni «valutazione» del rating. E se è diventata impresa ardua (forse impossibile) stabilire dove si decida l'«eccezione», o chi (persona fisica o giuridica) prenda la decisione, è tuttavia certo che l'operatività di essa, la discrezionalità che quel «potere» assume nello «stato d'eccezione» fattosi permanente, la sua ricaduta inappellabile sull'ordine delle cose e sulla condizione delle vite, è totale (e letale).

La pratica inedita di questa sovranità unbounded, svincolata da determinazioni di luogo e di persona, rompe con le più recenti concezioni immanentistiche della politica, per accogliere un altro suggerimento schmittiano: con il pensiero democratico otto e novecentesco («la tesi

democratica dell'identità del governante con il governato, la dottrina organica dello Stato e la sua identità di Stato e sovranità, la dottrina dello Stato di diritto e la sua identità di sovranità e ordinamento giuridico, infine la dottrina di Kelsen dell'identità dello Stato con l'ordinamento giuridico»6). E insieme si emancipa dalla tradizionale «teologia politica» fondata sulla trascendenza di un potere decisionistico e insieme personalistico, incarnato nel corpo di un Sovrano visibile e identificabile, di cui conserva solo 13 prerogativa «miracolistica» consistente nell'essere *legibus solutus*. Se un precedente può essere trovato, esso sembra piuttosto affondare nelle ombre di un tempo «pre-storico» o, forse meglio, «pre-olimpico», prima che Zeus affermasse la propria signoria asservendo le coorti di Cronos e prima che il verbo «dominare» perdesse 13 propria radice teriomorfa (la stessa che nella Grecia pre-classica l'associava alla più celebre e temuta delle Gorgoni), per l'irriducibilità di questa inedita forma di Sovranità al mondo addomesticato della polis: per questo suo abitare in uno spazio altro (in un iperuranio) diverso e separato da quello in cui si svolge la vita degli uomini; per questa sua invisibilità, e tuttavia onnipresenza, con l'intrusività distruttiva propria del «numinoso»; per questa sua prerogativa di rendere «nuda» la vita («sacrificabile», «disponibile» nelle sue radici), con l'impassibilità dei fenomeni naturali, l'implacabilità degli algoritmi matematici, l'insindacabilità delle disposizioni teocratiche. E anche per l'irrappresentabilità discorsiva (la non narrabilità) del suo essere e del suo operare: per la difficoltà a ricondurre a «racconto storico» (dotato di senso) la sua vicenda.

In questo scenario per troppi aspetti inedito, il libro prova ad avventurarsi con intento sperimentale, lavorando ai margini, agli estremi delle categorie, in una sorta di «gioco ermeneutico» con 13 simbolica pre-classica del potere, con i suoi «demoni», appunto, miti, metafore, allegorie, e col racconto primigenio di come essi furono «ricondotti 3 noi». Un gioco, lo ripeto, nient'altro che un gioco: una serie di esercizi d'interpretazione sul materiale simbolico, che come tale si permette di esplorare tutte le direzioni, i possibili significati sepolti, i paradossi, i doppi sensi e i sensi vietati, le alcinesche seduzioni e i bruschi risvegli alla realtà, senza pretendere di formulare un'interpretazione organica capace di rispondere alla domanda «a che punto è la notte?». Ma nella consapevolezza che molto di quel materiale mnestico che costituisce il corpo dell'iceberg della cosiddetta «civiltà occidentale» torna ad acquistare una propria incandescenza. O, per usare un termine più sobrio, una sua problematicità attiva.

NOTE

1 Giinrer Tcws. Vento un «genocidio finanziario», in «Die Presse», Vienna, 22 settembre 2011.

2 Ibid.

3 Rosario Mnstrosimone, Grecia: dalla crisi alla catastrofe sociale, in «Economia e Globalizzazione, Notizie dal mondo», 21 dicembre 2011.

4 Emmanouela Seirndnki, Greek Cn'xir Out Of Control: Primary School Pupils Faint from Starvation», in «Greek Reporter», 13 ottobre 2011; si veda anche Debora Billi, Stanno uccidendo :\" grea', in «Apocalypse now, Vite quotidiana», 20 dicembre 2011. A seguito di alcune conversazioni con gli autori del sito Newsit.gr, Debora Billi ha riferito che nelle ultime settimane «sono stati registrati circa 200 casi di neonati denutriti perché i loro genitori non sono in grado di alimentarli come si deve», mentre gli insegnanti delle scuole nei pressi dell'istituto da lei diretto «fanno la fila per prendere un piatto di cibo per i loro alunni che non hanno da mangiare. Il ministero della Pubblica Istruzione, che in un primo momento aveva definito la denuncia come “propaganda”, si è visto costretto a riconoscere la gravità del problema. Come hanno detto alcuni insegnanti al quotidiano 'To Vima', il problema di denutrizione esiste e viene individuato più facilmente nelle scuole a tempo pieno: ‘Molti ragazzi vengono in classe senza il pranzo e dicono di averlo dimenticato a casa perché si vergognano di dire la verità’. E non mancano nemmeno i casi di pazienti che, dopo 5 sere guariti, non vogliono lasciare l'ospedale perché non hanno dove andare a dormire».

5 la crisi della sanità in Grecia, in «L'Internazionale», luglio-agosto 2010. «Ogni mese - vi si legge — il deficit della sanità cresce di 100 milioni di euro, i fornitori non sono più pagati e stanno accumulando enormi crediti dal sistema ospedaliero [...] Si è arrivati al punto che l'ospedale psichiatrico di Dafnì, un sobborgo di Atene, per mancanza di fondi si è trovato nell'impossibilità di acquistare il cibo per i suoi ricoverati».

6 Carl Schmitt, Le categorie del 'politico', a cura di G. Miglio e P. Schiera. Il Mulino, Bologna 1972. pp. 71-72.

capitolo primo

IL VOLTO DI MEDUSA. OVVERO IL POTERE E LO SGUARDO

Hans Kelsen, in un testo del 1926, a un certo punto lascia cadere un'espressione inattesa per chi lo conosce soprattutto per il suo razionalismo giuridico rigorosissimo. Quasi gettando per un attimo lo sguardo oltre il confine ben presidiato del suo normativismo assoluto, nella zona tellurica dei nudi fatti, introduce un'espressione orrificica: «il volto di Gorgone del Potere».

Vorrei prendere lo spunto da questa particolarmente brutale metafora del potere, perché ci introduce immediatamente in medias res. Val la pena di rileggere per intero la frase di Kelsen, il quale sta parlando specificamente della differenza tra approccio giusnaturalistico e positivismo giuridico e, nell'ambito di questo, della particolarità della sua «dottrina pura del diritto». Scrive appunto Kelsen: «La questione che occupa il diritto naturale è l'eterno problema di che cosa si celi dietro il diritto positivo. Ma chi cerca una risposta trova, temo, non la verità assoluta d'una metafisica o l'assoluta giustizia di un diritto naturale. Chi solleva il velo e non chiude gli occhi incrocerà lo sguardo fisso della testa di Gorgone del Potere».

La frase è diventata celebre. Ma pochi si sono posti a fondo la domanda: perché la Gorgone? Perché, tra le tante possibili, proprio questa metafora mitologica, per rappresentare la dimensione demoniaca che caratterizza il potere allo «stato naturale»? Il potere «nudo», senza veli, il «volto demoniaco del potere», per dirla con Gerard Ritter?

Certo, è possibile che con essa Kelsen intendesse riferirsi, genericamente, al carattere selvaggio, belluino, del potere ridotto alla dimensione della pura forza, spogliato dell'involucro «civile» del consenso e della legge. Che il richiamo alla Gorgone implicasse un semplice riferimento al «mostruoso». Ma in realtà il simbolismo della Gorgone va molto al di là di questo livello superficiale. È più complesso. Per certi aspetti più inquietante, se interpretato più che come metafora come «allegoria» del potere.

IL SIMBOLISMO DELLA GORGONE

Come è noto Medusa, il cui nome stesso rinvia al potere riferendosi a «colei che domina», o alla «sovrana»², è una combinazione di umano e di bestiale tra i più terrifici. Come è stato scritto, «tra i miti che costellano e sanciscono

la legittimità della mitologia classica a costituirsi quale fondo ed archetipo iniziatico della cultura occidentale, quello di Medusa è, sicuramente, il più numinoso»⁵. Le Gorgoni venivano solitamente rappresentate con ali d'oro, mani con artigli di bronzo, volto leonino con zanne da cinghiale, gli attributi simbolici di tutte le metafore zoomorfiche del potere, chioma anguicrinata, orecchie allargate (anche questa tradizionale prerogativa regia). Ma soprattutto era nello sguardo il loro potere mortale.

Jean-Pierre Vernant, che ha dedicato alla Gorgone uno splendido saggio intitolato *La morte negli occhi* ⁴, scrive, appunto, che «Medusa è tutta mostruosa, ma concentra negli occhi la sua arma fondamentale»? «Fissare Medusa - precisa - è perdersi nel suo occhio, trasformarsi in pietra dura e Opaca. Per il gioco dell'incantesimo, colui che guarda è strappato a se stesso, privato del proprio sguardo, investito e invaso dalla figura che lo fronteggia»⁶. Non tanto, dunque, o non solo, il timore del male fisico, della violenza primitiva e punitiva, della morte, ma la perdita di se stesso, della propria «capacità di guardare» (di avere uno sguardo proprio), e di «appartenersi»: questo è l'effetto terrifico dello «sguardo» del Potere. In questa uscita di sé dal proprio controllo, in questa caduta in balia dell'altro, anzi, in questa identificazione (dissoluzione, scioglimento) nell'altro, sta la natura della «pietrificazione». Della trasformazione cioè in materia inerte, desoggettivata, estranea ed estraniata.

È, in sostanza, quello del potere in questa accezione primordiale e nuda, un effetto che acceca ed espropria di sé. Che accecando annette e occupa, come un invasore farebbe di un territorio. Due caratteristiche - aggiunge Vernant - connotano in forma tipica la potenza distruttiva di Medusa: la frontalità dello sguardo e il carattere di maschera del volto. La frontalità perché col mostro non si può entrare in rapporto che di fronte, faccia a faccia, mettendo sempre in campo, come nel caso dello specchio, «l'ineludibile reciprocità del vedere e dell'essere visto», dell'esposizione inevitabile del proprio sguardo allo sguardo (devastante) dell'altro. È questo l'effetto intrinseco del gorgôneion: l'esperienza di chi si trova ad essere guardato con la stessa fissità del proprio sguardo atterrito dal volto vivente di un'alterità radicale, assoluta, totalmente estranea ma nello stesso tempo intrinsecamente connaturata a noi, tanto da renderci materia inerte, lo stesso nulla che sta dietro il volto di chi ci guarda.

In questo senso Medusa, per Vernant, è una Maschera: «La faccia di Medusa è una maschera - scrive -; ma non è che la si porti su di sé per mimare una divinità: questa figura produce l'effetto di maschera semplicemente guardandoti negli occhi. Come se questa maschera non avesse lasciato il tuo volto, non si fosse staccata da te che per fissarsi di fronte a te, come la tua

ombra o il tuo riflesso, senza che tu possa staccartene. È il tuo sguardo che è preso nella maschera e che ti cattura», rappresentando «nel suo ghigno, l'orrore terrificante di un'alterità radicale, nella quale tu finisci per identificarti, diventando pietra»⁷.

MASCHERAMENTO E PIETRIFICAZIONE

Può apparire strano, ma questi due attributi del gorgôneion (la capacità di produrre la perdita di sé e il carattere di maschera) sono esattamente i due aspetti che Elias Canetti attribuisce al «comando» nel suo celebre *Massa e potere*. Nel riflettere sulla natura e sull'origine del «ordine» nel suo *Significato* specifico di «comando», di forma comunicativa del Potere, non di suo (eventuale) risultato, nell'interrogarsi sul meccanismo essenziale dell'obbedienza all'ordine (e dunque sull'efficacia del Potere), Canetti ne individua il connotato originario in quello che egli chiama il «comando di fuga»: «La più antica forma efficace di ordine - scrive - è la fuga dettata all'animale da chi è più forte di lui, da una creatura estranea a lui»? La più estranea: il predatore, colui che lo vuole «divorare». E che prima dei denti ha posto sul corpo della preda il proprio sguardo: «La fuga - prosegue Canetti - è solo apparentemente spontanea: il pericolo ha sempre un volto, nessun animale fuggirebbe se non sospettasse la presenza di quel volto, L'ordine di fuga è forte e diretto quanto lo sguardo»¹⁰.

«Il più antico ordine - è sempre Canetti - impartito già in epoca estremamente remota, se si tratta di uomini, è una sentenza di morte, la quale costringe la vittima a fuggire.

Sarà bene pensarci quando si parla dell'ordine tra gli uomini. La sentenza di morte e la sua terribile spietatezza traspaiono attraverso ogni ordine»¹¹. Per questa ragione, poiché l'ordine, per sua natura, rinvia pur sempre, anche alla lontana, a una minaccia, e perché non permette scostamenti soggettivi, autonomie decisionali, «l'azione compiuta in seguito a un ordine è diversa da tutte le altre: la si sente come qualcosa di estraneo, il suo ricordo sfiora appena»¹².

E come si sente estranea la propria azione (come qualcosa che non ci appartiene, compiuta da un corpo che non è più in nostro possesso), così si sente estranea l'entità che sta all'origine del comando: «qualcosa di estraneo - continua Canetti - che deve essere anche considerato qualcosa di più forte», da cui si è «agiti», e a cui si obbedisce «perché non si potrebbe lottare con speranza di successo»¹³.

È, in qualche modo, l'equivalente funzionale, pur con minore intensità, della pietrificazione: «È noto che gli uomini che agiscono in seguito a comando sono capaci delle azioni più orribili. Quando l'autorità che li comandava viene abbattuta e li si costringe a guardare da vicino ciò che hanno fatto, essi non si riconoscono: 'Io non ho fatto questo', dicono, e non è affatto vero che siano sempre consapevoli di mentire»¹⁴.

Se, d'altra parte, l'ordine di fuga determina il movimento, coatto, l'altro ingrediente del Potere, la maschera, implica l'immobilità. L'inibizione della «metamorfosi spontanea e incontrollata». L'irrigidimento nello spazio e nel tempo. La maschera è il vero volto che il Potere mostra. È il volto del potere, esattamente come il volto inguardabile di Medusa. Nessun potere - ci dice Canetti - è mai «nudo»: nuda dev'essere, al contrario, la vita che esso sottomette a sé. Nuda perché «smascherata». Esposta. Disponibile. Il Potere, al contrario, si presenta «mascherato», e dunque minaccioso: «La maschera minaccia con il segreto che si accumula dietro di lei. Poiché non è possibile leggere su di lei il mutare dell'animo come su un volto, si sospetta e si teme dietro di lei l'ignoto [...] 'Io sono proprio ciò che vedi', dice la maschera, 'e dietro ciò che temi'». Essa affascina, e al tempo stesso pone una distanza: «È ciò che non si trasforma, immutabile e durevole: è ciò che resta immobile nel gioco sempre mutevole delle metamorfosi»¹⁵.

Chi l'indossa, ne è contaminato e contagiato. Simulando perennemente, il potere che si maschera sospetterà, perennemente, la simulazione degli altri. Sarà ossessionato paranoicamente dall'ansia dello smascheramento (dal timore che la propria simulazione sia smascherata, e dal sospetto della simulazione altrui che dev'essere, sempre, «smascherata»). La paranoia, la patologia più affine al Potere, presenta due caratteristiche simmetriche e congiunte: «l'una - scrive Canetti - è definita dissimulazione dagli psichiatri», e non è altro che la simulazione di ciò che non si è con un livello di dettaglio allucinante; «l'altro è un incessante smascheramento di nemici. I nemici sono ovunque, sotto le vesti più pacifiche e inoffensive, e il paranoico, che ha il dono di penetrare i pensieri, sa benissimo cosa si nasconde dietro quelle parvenze. Egli strappa la maschera dal volto dei nemici, e si scopre che in fondo il nemico è sempre uno e il medesimo. Il paranoico è interamente schiavo del anti-mutamento, più di ogni altro uomo, e in ciò mostra di essere - conclude Canetti - un potente più irrigidito»¹⁶.

LA DISTRUITIVITA DI KRÀTOS

Dietro l'allegoria della Gorgone, dunque, sta la constatazione di una

connotazione originaria patologica del potere nella sua forma elementare. Di una sua intrinseca minacciosità, pericolosità - diciamolo pure - mostruosità. Il suo collocarsi sul confine del disumano; e la sua tendenziale vocazione a provocare la disumanizzazione di chi vi entra in relazione, sia esso chi lo esercita o chi lo subisce; il titolare o il destinatario di esso. Non per nulla Primo Levi usa quasi la medesima espressione di Kelsen, «chi ha visto la Gorgone»¹⁷, per designare la figura del «mussulmano» ad Auschwitz ¹⁸, di chi, come annota Giorgio Agamben, «ha (toccato il fondo, è diventato non-uomo», gli «uomini-mummia» di Carpi, i «cadaveri ambulanti» di Amery ¹⁹, testimoni «impossibili» di come il potere assoluto, totale, estremo sui corpi abbia spento le anime, prove non più viventi dell'incomunicabile (pietrificata e pietrificante) verità di «quanto ad Auschwitz è bastato animo all'uomo di fare dell'uomo»²⁰. Medusa, esattamente come il sottofondo ctonio del potere - lo dice bene Agamben - è l'inguardabilità di ciò che non si può fare a meno di vedere, là dove il potere si esprime nella sua forma «pura».

Di tutto ciò era in buona misura consapevole la concezione del mondo classico. Quella radice per così dire «infera» del potere (di ogni potere), quel sostrato tellurico feroce, pericoloso, selvaggio di esso, era parte integrante del «paradigma politico degli antichi». Visibile fin dal lessico. Il greco ne possiede due espressioni linguistiche: una più debole, e generica, o se preferite più 'nobile', arche, che rinvia semplicemente al fatto del «primeggiare», dell'essere il primo della fila, di «guidare», nonché all'atto del comandare, svolgere il molo del «principio» (in questo caso principio guida, funzione che ordinando - dando ordini - ordina, produce ordine); e l'altra, invece, forte, kràtos, radice di tante forme di potere e di governo ²¹.

Questa seconda accezione lessicale del Potere, il Kratos ci dice Emile Benveniste nel suo celebre Vocabolario delle istituzioni indoeuropee ²² -, contiene nella sua stessa radice originaria, primordiale, il riferimento all'idea di una forza brutale, alla durezza, alla crudeltà, e anche al combattimento, al prevalere violentemente sugli altri. In contesto linguistico omerico, specifica Benveniste, «il Kratos è la facoltà di averla vinta in una prova di forza [...] Indica la superiorità di un uomo, sia che affermi la sua forza su quelli della sua parte o sui nemici»²³, superiorità che dal campo di battaglia si trasferisce anche all'assemblea, dove il kràtos è, appunto, «il potere che esercita il re o il capo»²⁴.

L'aggettivo da esso derivato, kraterôs, non ha (Benveniste lo sottolinea) sempre e solo un connotato elogiativo, non indica solo una qualità da eroe (audace, forte, potente, atto al comando, ecc.), ma più spesso una valenza negativa: Ecuba, moglie di Priamo, definisce kraterés Achille dopo che questi

ha ucciso suo figlio Ettore e ne ha straziato il cadavere, e qui - nota Benveniste - l'espressione «non è certo un omaggio al suo valore»²⁵ ma allude piuttosto alla brutalità («eroe brutale»), alla ferocia, all'eccesso nell'uso della forza, in qualche modo «disumano». Kratero's, d'altra parte, è un attributo di Ares, il dio mortifero, collegato ad altri epiteti che in genere lo qualificano: «omicida», «funesto ai mortali», «distruttore». Spesso l'aggettivo è collegato ad animali (il leone che divora i figli della preda), o a malattie e a ferite. D'altronde l'altro aggettivo greco con la stessa radice, kratù, significa «duro», inteso come proprietà fisica, ed è l'equivalente semantico del gotico hardus (tedesco hart, inglese bard) come appunto duro è ciò che colpisce, che lascia il segno, che richiama l'idea di rudezza, di «durezza di cuore», di «indurimento» del corpo e dell'anima (il «cratere» è il segno concavo lasciato sul terreno da un urto violento, o la coppa prodotta dalla percussione violenta su una lamina metallica).

D'altra parte nella Teogonia esiodea, Kràtos, inteso qui come nome proprio, come personificazione, è figura tutt'altro che rassicurante. È indicato come figlio del titano Pallante e della dea fluviale Stige, un'oceanina che aveva aiutato Zeus nella battaglia contro i titani e che per compenso aveva ottenuto che i figli Bia e Krato fossero reclutati dal signore degli dei come valletti. Ora, il nome di Stige, la genitrice di Krato, non era foriero di particolare simpatia: aveva dato il proprio nome al fiume infernale che girava nove volte attorno all'Ade, e godeva del discutibile privilegio per cui nel suo nome gli dei pronunciavano i loro giuramenti (lo spergiuro costava loro 100 anni di decadenza dalla divinità). Stige era anche il nome di una fonte in Arcadia, «la cui acqua gelida era velenosa e corrosiva», e il termine greco styx (latino stigem) significava propriamente «ribrezzo», «orrore», «abominio», «odio», mentre il verbo stygêo significava sputare, «specialmente in segno di avversione».

Suoi figli, oltre a Krato e a Bia (la Forza), erano Nike (la Vittoria) e Zelo (lo Zelo, appunto), fratelli, dunque, di Krato, il quale figura, con Bia, nel Prometeo incatenato come giannizzero che esegue l'ordine del Capo, Zeus, di inchiodare alla celebre rupe nel Caucaso il Titano caduto in disgrazia per aver donato il fuoco agli uomini. Una figura quantomeno non simpatica.

ALTRI MOSTRI: LEVIATHAN...

E infatti i greci se ne tenevano il più possibile alla larga, anche quando ne riconoscevano un'inevitabile utilità. Socrate teorizzava la necessità, per il saggio e il giusto, di non lasciarsi coinvolgere direttamente nelle lotte di

potere (o per il potere): «È necessario che chi combatte veramente a favore di ciò che è giusto - si legge nell'Apologia -, se intende salvare la vita anche per breve tempo, conduca una vita privata e non pubblica». E preferiva, di conseguenza, trasferire la facoltà di produrre una vita ordinata nella Polis dalla sovranità degli uomini alla maestà della Legge «al cui potere (solo) il cittadino deve sottomettersi». Non per nulla Socrate rappresenta l'esempio supremo di chi si sottomette spontaneamente alla legge senza bisogno della minaccia dell'uso della forza (anzi, che rifiutandosi di sfuggire alla condanna a morte, vanifica l'uso «esterno» della forza).

Platone, per altro verso, era disposto ad affidare quell'entità pericolosissima che è il potere solo alle mani (relativamente fidate) del filosofo-re, tanto lo temeva. Ed Epicuro sentenziava che se si intende perseguire la felicità «bisogna liberarsi una volta per tutte del carcere delle occupazioni quotidiane e del potere politico». Su su fino ad Agostino, che nel *De Civitate Dei* riconosce l'origine «omicida», anzi peggio: «fratricida», della Civitas (la prima città è fondata dalla stirpe di Caino): la «civitas terrena», opposta alla città celeste, l'una fondata «sull'amore di sé, portato fino al disprezzo di Dio», l'altra «sull'amore di Dio, portato fino al disprezzo di sé». La città terrena, in cui si mescolavano, sin quasi a divenire indistinguibili, civitas homini e civitas diaboli.

Tutti, comunque, concludevano affermando, in vari modi e misure, la necessità di un controllo dell'«etica» sul «potere politico», o quantomeno di un bilanciamento e di un ricercato equilibrio tra *kra'tos* ed *êtbos*. Di una connotazione più o meno forte del primo da parte del secondo (si pensi al passo ciceroniano su Alessandro e il Pirata, ripreso poi da Agostino: *Remota iustitia, quid sunt regna nisi magna latrocinia?*²⁶

È invece ciò che i moderni non possono accettare. La Modernità in politica, si può dire, nasce esattamente dalla rottura di questo rapporto con la Morale. Dallo sganciamento dell'ambito del Politico dal campo di controllo e di interferenza delle altre sfere; e dall'assunzione della dimensione tecnica (dell'adeguatezza dei mezzi ai fini) come unico criterio di giudizio sull'azione politica. Nasce, dunque, con l'affermazione di quella che è stata chiamata l'«autonomia della politica» (o «del Politico»): autonomia, appunto, del discorso del Potere dall'ordinamento morale corrente. Emancipazione della sfera del potere dalla sfera della Morale.

Machiavelli è questo: riflessione sulle tecniche di conquista e mantenimento del Potere (quale esso è) senza vincoli esterni. Iusta propria MMM. D'ora in poi l'esercizio del *Kratos* si svincola dal rapporto con l'*Ethos*, e diventa

questione di calcolo. Ma è soprattutto in Hobbes che il potere rivendica, anche nominalmente (e questa volta positivamente), il proprio rapporto genetico con la dimensione del «mostruoso», senza ammettere limiti. Il Leviatano proviene dritto dritto dal Libro di Giobbe, il testo seminale sulla questione del male; ha il nome terrifico dell'«antagonista di Dio» in terra e la genesi tipica del «numinoso». Ma qui non è la sua qualifica di «antagonista» a contare, e neppure la sua origine «sacra» (almeno dal punto di vista letterario); è la sua connotazione in termini di Potenza. È l'affermazione che sta in quel versetto 41.24: *Non est potestas super ter-ram quae comparetur*, la quale ne spiega l'assunzione come pilastro di un nuovo paradigma «autosufficiente». In cui il Politico si auto-fonda senza più mediazione con altre sfere valoriali.

Ancora una metafora teriologica, dunque. Ancora il riferimento a un mostro «numinoso» per dare un corpo, una personificazione, al potere; ma ora neutralizzato, rispetto al potenziale di negatività implicito, non più dall'Etica bensì dalla Tecnica. Leviathan perde il proprio carattere selvaggio, ferino, infero, il proprio potenziale demoniaco, e può, per così dire, entrare «a servizio» degli uomini, anziché annientarli ciecamente, perché parte di un meccanismo. Anzi: perché meccanismo *tout court*. *Machina machinarum*, sottoposta al gioco di forze della fisica meccanica. Controllabile dal sapere ingegneristico: fattore di potenza «naturale» utilizzabile esattamente come lo sarà, di lì a poco, il vapore e l'energia elettrica. Natura selvaggia «messa al lavoro». Reificata. Medusa sottoposta essa stessa al potere pietrificante del proprio sguardo.

Esso mantiene, senza dubbio, il potenziale minaccioso della potenza distruttiva che fu, ma posta sotto controllo dal sistema di tecnologie istituzionali incentrate sul doppio gioco del *Pactum* e dello *Jus*. Del Contratto e della Legge (positiva). Di quelli che, con qualche buona ragione, potremmo considerare come gli equivalenti funzionali, de-mitologizzati, dello scudo di Perseo, artificium anch'esso, prodotto (come quelli) della Tecnica: bronzo levigato sapientemente fino a diventare perfettamente lucido come uno specchio, dono di Minerva, la dea della Ragione.

A questo si riferiva, probabilmente, Hans Kelsen quando metteva in guardia dalla tentazione di andar oltre i confini ben certi dell'ordinamento giuridico (prodotto artificiale della ragione umana) nella ricerca avventata del fondamento ontologico dell'ordine, invitando a non superare quel confine non detto che separa il mondo ctonio del potere di fatto dalla *civil society* fondata sul artificium giuridico: a non rinunciare all'effetto-scudo che la «finzione reale» dell'ordine autofondato normativamente esercita, rovesciando il

rapporto di signoria tra il «mostruoso» e l'«umano» (diciamolo pure, tra il Mostro e l'Uomo) grazie alla mediazione tecnicizzata del instrumentum, ed alla trasformazione del primo (del mostro inguardabile) da fattualità belluina in rappresentazione virtuale (immagine, appunto). Da stato di fatto in medium strumentale. Da cosa a segno.

LO SPECCHIO DI PERSEO

Siamo passati così, quasi inavvertitamente, dal simbolismo della Gorgone, da cui siamo partiti, al significato simbolico di Perseo, il suo uccisore. La letteratura sul suo mito è ampia almeno quanto quella su Medusa. Perseo è celebrato come fondatore di città («i micenei lo ricordarono come il loro Eroe fondatore»²⁷). Soprattutto come «uccisore di mostri». Ma egli è anche l'uomo degli «artifici». L'Eroe che più di ogni altro ha utilizzato una strumentazione, diciamo così, «tecnica» (o «magica», che in questo contesto è sinonimo) nelle proprie imprese: calzari alati offerti da Hermes, la «cappa di Ades» che rendeva invisibili, la 06138 magica in cui riporre la testa mozzata della Gorgone, oltre naturalmente al «lucido scudo di Atena». Nell'immaginario degli antichi egli è colui che «doma» le potenze inferi, la naturalità selvaggia degli elementi e delle passioni, riaffermando una ragionevole idea di ordine della Polis (non per nulla una delle ultime sue battaglie fu contro Dioniso e le sue milizie femminili, le Aliee). In Ovidio egli è rappresentato addirittura nel gesto delicato del prendersi cura dei fragili resti della Gorgone, del suo capo mozzo e mostruoso adagiato su un letto di foglie, perché la «ruvida sabbia» non abbia a rovinarlo impedendone l'uso postumo". Nella rappresentazione moderna Perseo incarna in qualche misura il ruolo, multiforme e cangiante, di ciò che «redime».

Italo Calvino lo evoca nelle sue Lezioni americane come espressione di leggerezza, capace di «redimere» l'esistenza dalla «pesantezza, l'inerzia, l'opacità del mondo»": «L'unico eroe capace di tagliare la testa della Medusa è Perseo, che vola coi sandali alati, Perseo che non rivolge il suo sguardo sul volto della Gorgone ma solo sulla sua immagine riflessa nello scudo di bronzo. Perseo mi viene in soccorso anche in questo momento, mentre mi sentivo già catturare dalla morsa di pietra»¹⁰. Siegfried Kracauer, per parte sua, paragona «lo scudo riflettente di Atena» allo schermo del cinema 31, per sottolinearne il potenziale di «redenzione» (of phisical redemption) che questo possiede nei confronti dell'orrida inguardabilità del reale e dei suoi effetti paralizzanti: «La morale di questo mito - scrive - è, chiaramente, che noi non vediamo, non possiamo vedere gli orrori reali che ci paralizzano con un terrore accecante; ma che sapremo a che cosa assomigliano soltanto

guardando le immagini di essi che riproducono la loro autentica apparenza [...] L'impresa maggiore di Perseo - conclude - forse non fu quella di decapitare Medusa, ma quella di vincere la paura e di guardare il suo riflesso nello scudo»³².

Nell'ambito della «teoria dell'immagine»³³, e dell'ampio dibattito che vi si svolse, queste pagine di Kracauer sono state ricondotte esplicitamente e autorevolmente a sostegno di quella «estetica della redenzione» che contrappone all'«iconoclasta» Adorno le posizioni di coloro (Benjamin in primo luogo, accanto a Kracauer) che assegnano all'«immagine-scudo» un potere liberatorio e conoscitivo (epistemologico) di rilievo strategico (il «coraggio di capire» e il «coraggio per capire»)³⁴. Così, ad esempio, in contrapposizione a Gérard Wajcman che, a proposito di Auschwitz, cita il mito di Medusa per denunciare «il potere pacificante delle immagini nei confronti del male»³⁵, Georges Didi-Huberman ne rivendica per intero il potenziale di «emancipazione»³⁶. Il carattere di medium che «apre» l'impenetrabilità pietrificata del reale per lasciare spazio alla parola e all'azione. Per rompere l'afasia degli uomini trasformati in statue, grazie a una sorta di «passo laterale», di separazione dalla inguardabile durezza della cosa per fissarsi sulla sua rappresentazione riflessa: un divincolarsi, insomma, dalla presa diretta del «mundus visibilis» senza tuttavia ignorarlo ma fissandone l'immagine-specchio che svolge così, in qualche modo, la medesima funzione del apostrophe greca ³⁷, di rottura di continuità dell'evento per introdurre un secondo piano visuale che, tradotto in parole, suona come un «malgrado tutto» (un'extrema ratio, un anfratto sottile, attraverso il quale tuttavia si può tentare un ritorno dal disumano all'umano).

In questo passaggio - Didi-Huberman lo sottolinea bene - un ruolo importante lo gioca l'elemento «tecnico» (l'inserzione di un «artefatto», intenzionalmente costruita-per, anzi di un «dispositivo formale» utilizzato per far fronte all'«inimmaginabile»): «Perseo - scrive - affronta malgrado tutto la Gorgone, e questo malgrado tutto - questa possibilità di fatto, a dispetto di una impossibilità di principio - si chiama immagine: lo scudo, il riflesso non sono soltanto la sua protezione, ma anche l'arma, l'astuzia, il mezzo tecnico di cui egli dispone per decapitare il mostro»³⁸. È esso, nel suo carattere di «artificium», a spezzare l'opaca ineluttabilità del destino («l'impotente fatalità dell'inizio») per introdurre e rendere possibile, come fattore di «redenzione», l'effetto liberatorio della risposta etica: «ebbene, affronterò comunque la Medusa, guardandola altrimenti»³⁹.

Kracauer si era spinto persino più a fondo nel labirinto simbolico del mito, scrivendo che esso «insinua anche che le immagini sullo scudo o sullo

schermo sono mezzi per un fine (means to the end)»⁴⁰. Intendeva con ciò dire, nello specifico del suo argomentare, che quelle immagini «sono lì per permettere allo spettatore», o per convincerlo almeno della possibilità «di decapitare l'orrore che esse riflettono»⁴⁰. Ma nella sua icasticità, presa in sé, l'affermazione ci riconduce all'analogia che Stavamo esplorando, sulle orme di Kelsen, non solo tra la Gorgone e il potere primigenio ma anche tra lo scudo di Perseo e la coppia virtuosa pactum-jus: tra l'immagine-specchio della mitologia antica e l'ordinamento giuridico della teoria politica moderna.

LO SPECCHIO INFRANTO

Nel dispositivo giuridico-politico moderno, infatti, incentrato sulla dialettica tra Contratto e Legge, tra Consenso e Norma, e sul passaggio complesso ma tendenzialmente compiuto al «governo delle leggi», la dimensione originaria, naturale e selvaggia, del Potere non viene del tutto cancellata, ma scivola, per così dire, «sullo sfondo» (appare, appunto, come «riflessa») rispetto al «primo piano» occupato dalle «forme» e dagli «apparati» che ne esercitano la gestione e il controllo. Il moderno racconto sull'«Ordine» subisce, per così dire, un'apostrophé, uno «scarto laterale» spostando lo sguardo dall'ambito «disumano» della violenza pura, primigenia e infera, come espressione di potere fine a se stesso, a quello della costruzione tutta «umana» di un ordine consapevolmente voluto attraverso l'elaborazione delle istituzioni ad esso preposte: della machina machinarum, appunto, che non rinuncia all'esercizio della Gewalt (della Forza-Violenza) ma la retrocede allo status di «mezzo» rispetto ai propri fini. Specificamente ed esplicitamente «umani» (l'extrema ratio al servizio e a garanzia della regola che recita: pacta sunt servanda; la minacciata possibilità della sanzione in caso di violazione della Norma). La incorpora al proprio «paradigma» in una posizione «strumentale», o, se si preferisce, per proseguire il parallelo col discorso sull'impresa di Perseo, in forma di immagine riflessa, e, per questa via, la «redime». Retrocedendola da fine-in-sé a «mezzo», strumento tecnico, assegnandole un carattere «strumentale», la asserva e, insieme, la «umanizza» (la pone al servizio di una funzione «umana»). La «umanizza asservendola», o la «asserva strumentalizzandola», esattamente come, nel testo di Kracauer, la rappresentazione di Medusa riflessa sullo scudo, sottraendo la violenza (orrida) della Gorgone alla sua primordiale «purezza» (alla sua assenza di fini, al suo carattere esclusivamente «espressivo») e ri-assegnandole un carattere di «mezzo», finiva per «umanizzarla» (riportarla su un piede di parità rispetto all'uomo, renderle una natura paritariamente umana) e insieme per asservirla ad uno scopo a sua volta «umano» (l'impresa dell'eroe, la capacità di guardare e quindi di «capire» dello spettatore), redimendola.

Non dimentichiamo che nel mito il potere della testa della Gorgone non finisce con la morte di Medusa, ma continua a esercitare la propria minacciosa funzione come arma, come «strumento», nelle mani dell'eroe (mostrando quell'orribile reperto Perseo pietrificherà di volta in volta Atlante, poi Fineo, fratello di Cefeo che voleva negargli Andromeda, poi Polidette che lo derideva e infine Preto, fratello di Acrisio, che rie aveva usurpato il trono di Argo). E che Atena la pose infine sul proprio usbergo (la «usò»), per pietrificare in battaglia i nemici con la sola vista di quell'immagine!⁴²

Allo stesso modo della dea della Ragione degli antichi, potremmo dire, la Ragione dei moderni fa mo dell'immagine del potere (immagine riflessa nello scudo-specchio della Legge) come minaccia per affermare la sovranità del proprio ordine normativo, credendo (illudendosi?) nella possibilità della sua sottomissione ai codici assicuranti della razionalità strumentale (della weberiana *Zweckrationalität*).

Nel ordinamento normativo razionalmente elaborato come condizione e forma del ordine, in sostanza, si anniderebbe la «*métis* del riflesso» che permette, appunto, di «doma- re» la potenza infera della violenza utilizzando la sua stessa immagine; di eliminare il terrore reale insito nella belluina bellicosità dello «stato di natura» attraverso la minaccia del terrore potenziale utilizzato come *instrumentum juris*.

È per questa via che i «moderni» possono sostituire alla crucialità del primato dell'èthos sul kràtos la centralità della mediazione operata dallo jus e dalla lex, sul delicato crinale su cui si gioca l'incerto equilibrio tra legittimazione e legalità: in uno «spazio mentale», cioè, nel quale vale la provvisoria verità per cui - come è stato opportunamente notato - «se da una parte è pur vero che il diritto non può fare a meno della forza, dall'altra parte è proprio il diritto che pone dei limiti alla forza» mutandone, per così dire, la «natura»: trasformandola, appunto, in «forza regolata, normativizzata, e in quanto tale forza argomentata»⁴³. Cosicché mentre il diritto, per un verso, si pone come limite della forza, per altro verso, e contemporaneamente, ne costituisce la giustificazione. Mentre la controlla, la legittima. Soprattutto se ne distingue (e, dunque, «separa»): separando il «principio ordinatore», la Norma, dallo strumento con cui se ne garantisce l'esecuzione e se ne sanziona la violazione, la Forza, spezza l'originaria brutalità «monocratica» del Kràtor (intreccio inestricabile di comando e violenza) per far luogo alla dialettica dei distinti tra *arcbé* e *dynamix* (tra il fondamento normativo dell'ordine e la potenza chiamata a garantirlo nella prassi)⁴⁴.

Un meccanismo, questo, che con alterne vicende tuttavia ha «funzionato» nel

corso dell'accidentato itinerario della modernità politica, con significative conquiste: l'affermarsi del costituzionalismo, dell'«età dei diritti», dello «stato di diritto», il diffondersi delle istituzioni democratiche, della rappresentanza politica e del garantismo giuridico. Per quasi quattro secoli il «volto di Gorgone del potere» è rimasto per lo più celato alla vista, dentro al corpo squamoso del Leviatano e dietro il «lucido scudo» dello *jus publicum europaeum*: la sua forza pietrificante è stata in buona misura «controllata» e, almeno nell'apparenza, «neutralizzata», così da far pensare (e sperare) che l'ordine della polis fosse ormai definitivamente stabilito sotto il «governo delle leggi».

Evidentemente, però, il potere orrifico di Medusa non era stato del tutto spento, quel taglio inferto con il falchetto di diamante di Hermes non era stato così definitivo, se, come si è visto, la Gorgone ha potuto ripetere la propria terrificante incursione nel cuore d'Europa, nella prima metà del Novecento; se la violenza pietrificante di Kratos ha potuto riaffermarsi nella patria della «filosofia classica tedesca»: in quella stessa nazione che aveva dato vita al modello di costituzione più altamente razionalizzato, secondo gli insegnamenti di uomini come Hans Kelsen, appunto, e con lui il fior fiore della dottrina gius-pubblicistica europea.

Si potrà, certo, liquidare tutto ciò con rassicurante noncuranza, come un episodio irripetibile, una temporanea e accidentale caduta dello «scudo» (un attimo di distrazione della dea Atena e del Vigile apparato della Ragione), il colpo di coda di un arcaico passato ormai sepolto dal sicuro passo di marcia della modernizzazione. Ma non si dissolve del tutto il dubbio inquietante che si sia trattato, invece, per ciò che filtra dalle parole pietificate degli «impossibili testimoni» di allora, di un *signum prognosticum*: del primo apparire di un'inquietante incrinatura nel «lucido specchio» di Perseo. Del sintomo (allora solo un sintomo) che il possente apparato istituzionale con cui il «moderno» ha ritenuto di poter neutralizzare la componente infera di Kratos asservendosela, svolgesse efficacemente il proprio compito solo in determinate, particolari circostanze di tempo ma soprattutto di luogo. E che, mutate quelle condizioni «ambientali», quella specifica congiuntura spaziotemporale, l'effetto-scudo del dispositivo giuridico-politico moderno incentrato sul «doppio gioco» del *pactum* e dello *jus* fosse destinato in qualche misura ad attenuarsi e, forse, ad infrangersi.

In effetti quel duplice meccanismo che legava insieme la forza relazionale del «contratto» e la forma generale del «diritto», per garantirsi preliminarmente una propria effettività, presupponeva, come proprio contesto naturale, quello offerto da ciò che abbiamo imparato a riconoscere come lo «spazio pubblico»

prodotto dal moderno Stato nazione. Uno spazio disegnato, nel suo profilo e nei suoi contorni (nei suoi «confini») dalla sovranità nazionale: costruito con i mezzi tecnici del sovrano (cartografia, ingegneristica, legislazione e codificazione). Separato dall'indifferenziazione dello «spazio estemo» dai confini dello Stato e difeso nei confronti di quel disordine esterno dalle armi del principe. Uno spazio, occorre aggiungere, «pubblico» nel senso più proprio del termine, cioè emancipato dall'intreccio di pulsionalità emozionale e di calcolo di utilità personale che domina invece la «sfera privata».

Che accade quando quella «spazialità» propriamente «moderna» viene sfidata nelle sue caratteristiche strutturali, e muta? Per dilatazione o caduta dei confini. Per mutamento o decostruzione del suo isomorfismo interno. Per l'indebolimento o il collasso di quel principio di sovranità che l'aveva in buona misura strutturata. Che ci si può aspettare, per ritornare alla metafora mitologica, quando lo specchio di Perseo si deforma? O si infrange?

In questo senso la «globalizzazione» è, per molti aspetti, l'*experimentum crucis* intorno al quale si gioca il destino del «paradigma politico dei moderni». In essa si materializza l'opzione ideale di Kelsen di un ruolo esplicitamente «sovrano» dell'ordinamento giuridico internazionale, assunto a potenziale principio di ordine sul ritirarsi e indebolirsi delle vecchie sovranità nazionali. E nello stesso tempo si manifestano, preoccupanti, i sintomi di una crescente difficoltà del dispositivo giuridico-politico a controllare la potenza distruttiva dei propri stessi mezzi coercitivi (in una condizione in cui la guerra viene con sempre maggior disinvoltura assunta come sanzione giuridica o strumento coercitivo legittimo nei sempre più numerosi casi di violazione dell'ordine internazionale).

La domanda appare dunque giustificata: riuscirà questa estrema istanza della modernizzazione giuridico-politica a tenere a 'bada, a mantenere in condizione di «servizio», la componente mortifera di Kràtos? O non dovremo prepararci ad assistere al ritorno prepotente e pietrificante di Medusa, in una spazialità esplosa, dove si fanno incerti i potenziali contraenti del pactum e le possibili forme dello jus, l'*ubi consistam* dei soggetti e il linguaggio delle leggi? O, per dirla in altro modo, in cui rischia di non reggere più «la dinamica della legittimazione che separava la violenza dalla forza legittima»⁴⁵, e dunque di incepparsi il meccanismo di sublimazione della forza attraverso la forma?

NOTE

Il volto di Medusa.

Ovvero Il potere e lo sguardo

1 Hans Kelsen. Intervento sulle relazioni di Erich Kunfmann e Hani Nawiaskey, su «Die Gleichheit vor dem Gesetz im Sinne des Artikels 109 der Reichsverfassung», tenute a Berlino nel 1926, in Veröffentlichungen; der Vereinigung der Deutschen Staatsrechtler, Heft 3, 1927, pp. 54 -55 .

2 È il participio sostantivato del verbo greco *medo*, che significa. appunto. «dominare» o «regolare». Il nome di Medusa. d'altra parte. viene ricollegato alla stessa radice del termine sanscrito *Medha*, che significa «saggezza» (femminile), o «sapienza ferm-

le sovrana». ma anche «mm»; e all'egizio *Met* o *Maat*. incarnazione sacralizzata della «forze dell'ordine» contrapposta. in questo contesto culturale, al caos naturale.

3 Giuseppe Panella. Lo stato dell'aria Poesia e poeti della contemporaneità in crisi. in «Literary», n. 3, 2007, p. 16.

4 Jean-Pierre Vernant. La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'Antico Grecia. Il Mulino. Bologna 1988. Sullo «sguardo di Medusa» si veda anche il saggio di Mara Ferroni. Medusa : le altre. Lo sguardo della donna e l'occhio del poeta tra mito e letteratura. consultabile sul sito «Griselda on line. Portale di letteratura», <http://www.griseldaonline.it>.

5 Vernant. La morte negli occhi cit.. p. 41

6 Ibid.

7 Ibid.

8 Elias Canetti, Marra E' potere. Rizzoli. Milano 1972.

9 Ivi. p. 331 (corsivi nel testo).

10 Ivi, pp. 331-32 (corsivo mio).

11 Ivi. p. 332.

12 Ivi. p. 333 (corsivo nel testo).

13 Ibid.

14 Ivi. p. 364.

15 Ivi. p. 412.

16 Ivi. pp. 415-16.

17 Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi. Torino 2007, p. 64. Del «volto di Medusa» Primo Levi aveva già parlato. nello stesso libro, poche pagine prima, a proposito dei componenti dei Sonderkommandos, delle Squadre Speciali addette ai «lavori sporchi» nel campo. portatori di un «orrendo segreto» sul potere estremo e i suoi effetti sugli uomini. e per questo testimoni inevitabilmente incerti: «Da uomini che hanno conosciuto questa destituzione estrema non ci si può aspettare una deposizione nel senso giuridico del termine, bensì qualcosa che sta fra il lamento, la bestemmia, l'espiazione e il conato di giustificarsi, di recuperare se stessi. Ci si deve aspettare piuttosto uno sfogo liberatorio che una verità dal volto di Medusa», ivi. p. 39 (corsivo mio).

18 Così Primo Levi descrive i cosiddetti «mussulmani» in *Se questo è un uomo*, Einaudi. Torino 2005, pp. 81-82: «I Muselmänner, i sommersi, il nerbo del cam-

po loro. la massa anonima. continuamente rinnovata e sempre identica. dei non-uomini che marciano e faticano in silenzio. spenta in loro la scintilla divina. già troppo vuoti per soffrire veramente [...] Essi — aggiunge — popolano la mia memoria della loro presenza senza volto» (corsivo mio). 19 Giorgio Agamben. *Quel che resta di Auschwitz*. L'archivio @ il testimone. Bollati Boringhieri. Torino 1998. pp. 47 sgg.

20 Levi. *Se questo è un uomo* cit.. p. 49.

21 Sulla «polarità *kràtos-arché*» si veda l'ampio approfondimento di Geminello Preterossi. Introduzione. in *Id.* (a cura di), *Potere*. Laterza. Roma-Bari 2007. pp. tx-x.

22 Emile Benveniste. *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*. Il. *Potere, diritto, religione*. Einaudi, Torino 1976. Si veda il VII capitolo del Libro primo. *La regalità e suoi privilegi*. intitolato *Kràtos*. pp. 337-46.

23 Ivi. p. 340.

24 Ivi. p. 341. In questo senso. come precisa opportunamente Preterossi, il *kràtos*, in quanto termine appartenente «all'area semantica della regalità (*basileia*) [...] si differenzia sia dalla forza fisica (*sthénos*, *bia*) sia dalla forza d'animo (*alkè*, far fronte al pericolo senza indietreggiare mai) e indica invece

superiorità. preminenza. vantaggio, sia nel combattimento che nell'assemblea». sul modello di capo «alla Agamennone»: Preterossi, Introduzione cit., p. IX

25 Benveniste. Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee cit., p. 342.

26 Alla stessa problematica si riferisce in qualche misura la dinamica interna alla «coppia oppositiva auctoritas-potestas») e alla loro ridislocazione nel concetto di imperium. così come viene tematizzata da Preterossi in riferimento al contesto giuridico-politico romano: «L'autoritas indica un deposito di senso e valore. radicato nella tradizione. che eccede il potere come mera forza impositiva[corsivo mio]. La potestas: [...] è invece un ufficio o un compito determinato. della cui realizzazione concreta si è titolari e responsabili attraverso strumenti di comando diretti. l.'auctaritar e dunque meno di un potere. e allo stesso tempo molto di più: capacità di influenza e di orientamento. sigillo necessa io per avvalorare decisioni importanti, fonte di autorevolezza» incarnata nel Senato considerato come custode autentico «dei mores e della continuità dello stesso ius»: Preterossi. Introduzione cit., p. x).

27 Károlyi Kerényi, Gli Dei e gli Eroi della Grecia, Garzanti, Milano 1976. p. 63.

28 Ovidio. Le metamorfosi, IV, 740-750.

29 Italo Calvino, Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio. Garzanti, Milano 1988. p. 6.

30 Ibid.

31 Siegfried Kracauer, Theory of Film. The Redemption of Physical Reality (1960), trad. it. Teoria del Film. Il Saggiatore, Milano 1995.

32 Ivi, p. 305.

33 Si veda in merito il bel saggio di Manuele Bellini, Il lucido fondo di Atena. Siegfried Kracauer e l'orrendo nfile.rrro di Medusa, in Id., L'Orrore nelle arti. Prospettive estetiche sull'irrimaginabile del limite, ScriptaWeb. Napoli 2007.

34 Imparare «a maneggiare il dispositivo delle immagini», dice Georges Didi-Huberman, «per sapere che farcene del nostro vedere e della nostra memoria»; e parla, a questo proposito. di un «coraggio di conoscere: è il coraggio di incorporare nella nostra memoria» [citato da Kracauer] un sapere che. una volta riconosciuto, elimina quel tabù che l'orrore, sempre

paralizzante, seguita a far pesare sulla nostra intelligenza della storia»: Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Editions du Minuit, Paris 2003, trad. it. *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina. Milano 2005, p. 221. Una lettura in chiave epistemologica dello specchio di Perseo (forse la prima lettura esplicita del mito in questa chiave) anche in Giordano Bruno: «‘Bene ordinato il tutto’, dissero gli dèi. “perché è cosa conveniente che giunto ad Ercole che col braccio della Giustizia e bastone del Giudicio è fatto domator de le corporee forze, compaia Perseo che col specchio luminoso della dottrina e con la presentazion del ritratto abominando de la scisma et eresia, alla perniciosa coscienza de gli malfattori et ostinati ingegni metta il chiodo togliendoli l’opra di lingua. di mani e senso’»: Giordano Bruno, *Lo spaccio de la bestia trionfante*, Dialogo secondo. Seconda parte.

35 Gérard Waicman, *De la croyance photographique*. in «Les Temps Modernes». a. LV]. n. 613. 2001. p. 67.

36 Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto* di.

37 Di essa parla, nell’ambito della scuola di J.-P. Vemant, Françoise Frontisi-Ducmex. *Du masque au visage. Aspects de l’identité dans la Grèce ancienne*, Flammarion, Paris 1995.

38 Didi-Huberman. *Immagini malgrado tutto* cit., p. 223.

39 Ibid.

40 Kracauer. *Teoria del Film* cit.. p. 306.

41 Ibid.

42 Nel Libro V dell’*Iliade*, W. 7384), è descritta Atena nel atto di indossare l’armatura appendendosi a tracolla «la ricca di fiocchi Egida orrenda, / che il Terror d’ogni intorno incoronava. / Ivi con la Contesa, ivi la Forza, / ivi l’atroce Inseguimento, e il diro / Gorgonio capo, orribile prodigio / dell’Egìoco signore». Nel Libro X], w. 29— 40, è Agamennone a portare al centro del proprio scudo l’immagine della Gorgone: «Su questo era scolpita / terribile gli sguardi la Gorgone / col Terrore da loro e con la Fuga, / rilievo orrendo».

43 Gian Pietro Calabrò, *Diritto alla ricchezza e crisi della Nato costituzionale*, Giappichelli, Torino 2003.

44 Sul rapporto tra *arché* e *dynamis* e in particolare sull’«analogia fra il

paradigma politico liberale che separa regno e governo e quello teologico che distingue in Dio fra arché e dynamis» si veda Giorgio Agamben. *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*. Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 88.

45 Alfonso Catania. Geminello Preterossi, *Forme della violenza, violenza della forma*, Edizioni Scientifiche Italiane. Napo]: 2007. p. 5.

capitolo secondo

IL CANTO DELLE SIRENE. OVVERO IL POTERE E L'ASCOLTO

Nel repertorio primordiale dei «demoni del potere», tra le figure teriomorfe, subito dopo la Gorgone vengono le Sirene. Esse fanno irruzione nell'universo culturale novecentesco quasi contemporaneamente al richiamo kelseniano al «volto di Gorgone del potere», sempre in area tedesca, introdotte da due autori da Kelsen assai lontani, apparentemente agli antipodi. Horkheimer e Adorno le pongono al centro del capitolo introduttivo della loro *Dialettica dell'illuminismo*, a simboleggiare la fine della preistoria (l'esaurimento del Mito) e il passaggio al tempo della ragione (al mondo del Logos). A segnare cioè il confine varcato nel trapasso al «ordine patriarcale».

Metà donne e metà uccelli (prima di diventare per metà pesci) le Sirene sono in effetti, come d'altra parte la Gorgone, figure di confine: tra animalità e umanità, tra natura e cultura, tra terra e cielo, tra mondo dei vivi e regno dei morti, tra canto e racconto... Com'è stato scritto, «abitano il confine del senso»% «presidiano il limite» tra il «qui» e un «altrove», tra «due modalità di dire e pensare»? Anzi, sono presenze «al limite». Plutarco ne colloca la sede «sulla soglia del Paradiso, col compito di introdurre le anime alle loro sedi iperuranie». Strabone di fronte a Positano, anche in questo caso vicino alla porta dell'Ade. E d'altra parte «sia il fiume Acheloo [il padre che le ha generate], sia lo scoglio su cui poggiano le Sirene sono luoghi di confine»: il fiume segnava il limite a nord-ovest con le terre dei barbari; lo scoglio sta, per sua natura, tra mare e terra, indistinguibile dall'uno e dall'altra.

La loro stessa genealogia le pone in un rapporto intimo con la morte: una versione del mito le collocherebbe tra le ancelle di Persefone e attribuirebbe la loro trasformazione in uccelli col volto e busto di donna alla punizione inflitta dalla madre di quella, Demetra, per non esser riuscite a impedire il rapimento della figlia per opera di Ade, mentre «insieme coglievano fiori». Un'altra versione le vorrebbe punite da Afrodite, per la loro freddezza sessuale e per la costante disapprovazione manifestata nei confronti dei suoi costumi lascivi. Quanto all'iconografia, le dota di alcuni dei simboli del potere nella sua dimensione più primitiva e predatoria, nel suo carattere fermamente «mortale»: «Gli artigli ai piedi degli uccelli - scrive Kerényi - sono a volte fortissimi 'e ricordano le grinfie di un leone, quasi volessero alludere a un'affinità tra Sirene e Sfinge [...] Non si può non pensare alle Graie, 'vergini simili a cigni', o alla Medusa, almeno nelle raffigurazioni in cui un uccello

provvisto di un volto di Gorgone e di due paia d'ali afferra con ciascuna mano e rapisce un giovane che si dimena». Un solo elemento, aggiunge Kerényi, le differenzia dagli altri mostri esclusivamente predatori come le Arpie o le Erinni, ed è che le Sirene si accompagnano col canto, «quel arte che le avvicina alle Muse»⁶.

L'etimologia, d'altra parte - è sempre Kerényi a ricordarcelo -, riconduce il termine seirenes, al maschile, a una specie di api o di vespe; e da un tipo di vespe, chiamate dai greci pemphredon, trae il nome Penfredo, una delle due Graie nominate da Esiodo, le quali condividevano con le Gorgoni (e in una versione minoritaria anche con le Sirene) la denominazione genealogica di Forcidi⁷. Secondo un'altra interpretazione suggerita da Graves il nome delle Sirene deriverebbe dal verbo seirazein, il quale significa sia «legare con una corda» («avvincere», dunque, «ammaliare» o «catturare», «ridurre in proprio potere»), sia «prosciugare», «disseccare» («Sêirios, Sirio, è la stella del Cane, che segna con la sua presenza il culmine della stagione estiva»³), il che farebbe delle Sirene la rappresentazione «in forma gemellare [del]la dea della mezza estate, quando i pascoli in Grecia si disseccano»⁹. Demoni meridionali, dunque, dotati del potere di indurre quella perdita di coscienza e quel senso di abbandono simile alla febbre alta e per certi versi alla morte che coglie nell'area mediterranea gli uomini nell'ora ferma del mezzogiorno, quando il sole è allo zenit e tutto pare arrestarsi ¹¹. Comunque, demoni dal potere distruttivo e tendenzialmente letale.

ULISSE E LE SIRENE

Se ne parla, sempre al plurale, ma in numero variabile, in un'infinità di testi, nelle Argonautiche, in Apollonio Rodio e nello Pseudo-Apollodoro, poi in Platone. Ma la prima presenza significativa delle Sirene la troviamo proprio all'origine del nostro universo culturale e storico. Alla radice del immaginario occidentale, potremmo dire, in forma elementare di calco, di matrice, di ur-text: in Omero. In particolare nel più intellettuale dei testi omerici, nella Odissea, dove la dimensione puramente epica si addolcisce e si contamina con altri generi, con il «racconto di viaggio», in primo luogo, archetipo di una ricca tradizione letteraria, e poi con il «racconto amoroso», e con la speculazione concettuale. Il XII Canto (il canto centrale dell'Odissea, quello che si pone esattamente alla metà dell'opera, come spartiacque tra la lunga vicenda del viaggio e la fase itacense) è il «canto delle Sirene». Segue l'XI, il canto della «visita all'Ade», dove Ulisse reincontra, sistematicamente, oltre alla madre defunta, le anime di tutti i suoi compagni di battaglia («dei compagni che insieme a lui vennero a Ilio e là incontrarono il loro destino»¹⁰):

di Agamennone, di Achille, «di Patroclo, dell'irreprensibile Antilocho, e di Aiace», ricostruendo a diretto colloquio con loro le circostanze della loro morte (vera e propria ricapitolazione generale del conflitto appena concluso). E precede il XIII, il canto del riapprodo a Itaca, dove egli non riconosce, o finge nel colloquio con Atena di non riconoscere, la propria terra, finché la dea non glie la disvela (permettendogli il definitivo ritorno al proprio tempo vissuto). L'episodio che vi è narrato svolge, dunque, un ruolo fondamentale di cesura: segna il passaggio (e il distacco) da un passato emotivamente coinvolgente e l'inizio di una nuova vicenda attiva, di un nuovo ciclo di avventure e di lotte (per la riconquista del suo regno, della sua terra e della sua donna).

Il canto delle Sirene, come è risaputo, è irresistibile. Chi porge ad esso orecchio è perduto. Affascinato, arresta il suo viaggio. Come tale, non è diverso dagli altri artifici magici o dagli altri pericoli naturali che insidiano il destino del viaggiatore e di cui la vicenda di Ulisse è intessuta. Ma che cosa narrano le Sirene? Qual è il contenuto della loro «fascinazione»? In cosa risiede la potenza paralizzante del loro canto? «Ferma la tua nave per sentire la nostra voce - riferisce Omero che dicessero a Odisseo -. Nessuno è ancora passato di qui con la sua nera nave, senza aver ascoltato il nostro canto che scorre dalle nostre labbra come il miele! Chi lo ha ascoltato ne ricava piacere e un sapere maggiore di quello che aveva prima. Noi infatti sappiamo tutto ciò che i Greci e i Troiani hanno sofferto, per volere degli dei, intorno a Troia».

Questa è dunque la promessa irresistibile fatta a Odisseo: il racconto di «tutto ciò che i Greci e i Troiani hanno sofferto intorno a Troia»; il canto delle vicende di un passato non ancora trapassato, che d'altra parte egli conosce perfettamente per averle vissute direttamente da protagonista. La trasposizione poetica (in forma appunto di «canto») di un passato noto di cui godere, in cui riconoscersi e, nel contempo, arrestarsi. Dunque, morire.

Secondo una lettura lineare, di primo livello - diciamo così -, del testo, sembrano manifestarsi, e condensarsi, qui, nel linguaggio sintetico del mito, i due aspetti contraddittori e complementari, del potere positivo e insieme distruttivo della Memoria elaborata in forma di racconto. L'intreccio inestricabile di Pericolo e di Conforto, di possibile minaccia di perdita e di contemporanea promessa di continuità, che scaturisce dall'ascolto di quel genere di racconto, il quale è radicalmente diverso dal semplice ricordo privato (il frequentare direttamente le anime dei morti, come appunto aveva fatto Odisseo nel canto precedente, il soffermarsi a colloquio con esse, o meglio con i loro esangui fantasmi), perché diventa discorso pubblico,

trasposizione letteraria del proprio passato personale nella voce narrante di un terzo, che ci può catturare come liberare, che ci potenzia e ci vincola.

In questo genere di racconto, infatti, si annida sia la risorsa salvifica (il Sapere, appunto, enfatizzato nella versione dantesca) che può generare un rafforzamento dell'Identità, un di più di «senso» che nasce della auto percezione di Sé nella propria continuità, sia la potenza distruttiva dell'arresto: il possibile porsi di quell'immagine fissata nel passato come limite al «andar oltre», specchio magico paralizzante nella sua fissità affascinante, in cui «perdersi». E Odisseo riconosce, appunto, la contraddizione. L'assume nella sua «non risolvibilità», scegliendo, come sappiamo, di «starci dentro», per così dire. Di attraversarla interamente. Con le orecchie ben aperte, seguendo il consiglio della maga Circe, naviga a fianco del loro territorio, ne beve il canto, riconfermando a fondo la propria identità (non rinuncia al se che è stato), ma saldamente legato all'albero maestro della nave, proiettato (e trascinato) da questa verso il futuro (che, nell'occasione, coincide con il «ritorno a casa»).

Ne uscirà libero (dalle malinconiche passioni del regno delle ombre, dalle proprie fedeltà affettive troppo coinvolgenti), ma non sradicato (non privato del proprio ieri, non spezzato nella continuità della propria esistenza), perché comunque ha continuato ad «ascoltare». E, attraverso l'ascolto (di un racconto, appunto) e la propria separazione da esso, a elaborare un «senso» del divenire.

Così appunto, a una prima lettura. Ma in realtà ogni passaggio del XII Canto, ogni piega del testo, nasconde poi una molteplicità di implicazioni, d'indizi e di quesiti, di «doppi fondi» dell'interpretazione che non hanno smesso di essere frequentati in uno dei giochi ermeneutici più affollati, dall'antichità classica fino alla post-modernità. E che continuano a domandare.

IL POTERE DELLE SIRENE

Intanto: di quale natura è il potere delle Sirene? Esso appartiene, come già quello gorgonico, alle rappresentazioni simboliche di un originario e ferino potere femminile. Come la Gorgone, anche le Sirene «accecano»: con esse, dirà Adorno, «sfida e accecamento sono la stessa cosa»⁴). Operano, cioè, una forma di «spossessamento», di appropriazione totale dell'altro, riducendolo a sé. Cancellandone l'autonoma volontà fino a oscurarne l'orizzonte. Ad annullarne «il mondo». Ma se il potere della Gorgone stava nello «sguardo», il potere delle Sirene sta nella «voce». Esse sono voce (l'entità che governa il rapporto tra corpo e mente). Non attirano (e catturano) con l'immagine, ma

con il suono. Il senso che le caratterizza non è la vista, ma l'udito. Il veicolo mortale del loro incantamento non è l'occhio, ma l'orecchio. La mossa fatale per chi le incontra non è il «levare lo sguardo», ma il «porsi in ascolto». È l'ascolto il gesto che perde.

Tuttavia, detto questo, l'interrogativo rimane. Perché il canto delle Sirene è così irresistibile? E da dove deriva la sua distruttività? In che cosa consiste la potenza del loro appello, tale da far perdere in chi l'accoglie il controllo (e il possesso) di sé: da impedirgli fin anche di «vedere» le ossa e i teschi biancheggianti, la pelle putrida e i resti umani che circondano, sul prato verdeggianti, le cantatrici? Non può essere solo questione di curiosità, come vorrebbe la lettura dantesca.

Di «volontà di sapere», per lo meno nella sua dimensione fattuale - di un bisogno di «informazione», diremmo noi oggi. Come abbiamo visto le Sirene cantano ciò che Ulisse «sa già», per esserne stato protagonista diretto. Gli ripetono una storia già conosciuta: appunto «tutto ciò che i Greci e i Troiani hanno sofferto intorno a Troia». Su questo il testo omerico è inequivocabile. Ci dev'essere dunque qualcosa, nel fondo del racconto, o nel modo di esprimerlo, che va oltre quella conoscenza fattuale. E che spiega la magia della fascinazione «sirenica». Qualcosa che sta «aldilà» dei fatti, della semplice «cronaca» di essi, e che introduce a un livello altro della comunicazione 6 della conoscenza. Cosa dicono «di più» le Sirene, di quello che lo stesso protagonista dei fatti già sappia su di essi? In cosa consiste quel «sapere maggiore di quello che aveva prima»?

Un primo indizio ce lo offre Francois Hartog, nel suo Memoria di Ulisse, introducendo il tema del kléos, l'elemento essenziale nel «mondo degli eroi». «L'eroe - scrive Hartog accetta di morire in combattimento, di oltrepassare le porte dell'Ade e dell'oblio, pur di ottenere in cambio il kléos, pur di continuare a vivere nel canto degli aedi 6 nella memoria sociale del gruppo»⁶. È per avere, subito, il suo kléos: che Achille ha scelto «di morire davanti a Troia» rinunciando al notos, al «ritorno tra i suoi», pur di guadagnare, e lo sapeva bene, una «gloria imperitura»⁷. Ed è per la stessa ragione che Ulisse si rammarica di non essere caduto in battaglia sotto le mura di Ilio, col rischio, ora, di scomparire, anonimo, tra i flutti di qualche mare sconosciuto, senza aver garanzia che qualcuno lo canterà, anzi con il timore che la sua memoria si disperderà insieme alle sue ossa sul fondo del mare. Ora il canto delle Sirene contiene, nel proprio intimo, l'irresistibile promessa della rivelazione («precoc») del kléos. Ascoltandolo, «come se ascoltasse un poeta cantarlo dopo la morte», all'eroe è offerto l'assoluto privilegio di accedere, ancora vivente, al proprio Idea:: di conoscere da vivo

ciò che agli altri è permesso solo da morti. Si tratta - lo sappiamo - di una promessa fallace: le Sirene non sono le Muse che «grazie al canto degli aedi, conferiscono agli eroi morti una vita imperitura»¹⁹. Sono «muse di morte», l'unica eternità che offrono è quella del nulla. Ascoltandole, l'eroe perderà kléos e nostos. Le sue ossa resteranno a imbiancare il prato solitario, senza nome, né storia, né gloria ricordata.

E tuttavia ciò che Ulisse riceve grazie all'ascolto - una volta evitato di pagare, ricorrendo all'espedito suggerito da Circe, il pegno del passaggio definitivo all'Ade - è un dono d'inestimabile valore. È la certezza, lui vivente, del proprio kléos perenne. Quella che gli permetterà di affermare «kài meu klèos ouranòn hìkei» («e la mia fama giunge fino al cielo»)²⁰, nel celebre preambolo con cui si presenterà ad Alcino: «lo sono Odisseo, figlio di Laerte, per tutte le astuzie noto tra gli uomini». Sicuro, cioè, di quello che è (della propria identità) e di quello che sarà (della propria fama). Diventando, per questa via, l'aedo di se stesso: dando avvio al racconto delle proprie stesse avventure lì, alla corte dei Feaci, nel luogo assoluto del tramandare, dove il viaggio interseca il racconto.

Un altro passo ce lo fa fare Peter Sloterdijk, in una delle sue opere principali, in cui dedica un ampio capitolo a Lo stadio

delle Sirene²¹. Qui, coerentemente con «l'idea che la vita sia questione di forma» a cui è orientato il «vitalismo geometrico» che caratterizza tutta la sua visione, il baricentro della riflessione è spostato dal contenuto del racconto alla modalità della sua comunicazione. Dal messaggio al medium, potremmo dire col linguaggio di McLuhan: dai fatti cantati alla forma di canto della narrazione. La potenza fascinatrice e incantatrice dell'opera delle Sirene consisterebbe infatti, secondo quest'altra lettura, nella sua assoluta musicalità. Nel suo essere totalmente «canto», musica che assorbe le parole e in ragione di ciò riesce a forzare i confini dell'Io. A penetrare nella sua più interna intimità, giungendo a toccare «il polo dell'eccitazione» e, per questa via, ad attingere gli strati più elementari e profondi della «raggiungibilità psichica».

Si tratterebbe cioè di una «questione di sfere», come recita appunto il titolo dell'opera. Anzi, di «bolle»: di spazi conchiusi della soggettività e dell'intersoggettività. Di ambiti interni delimitati, e dei loro rapporti con l'esterno. Perché le Sirene possiederebbero, in misura assolutamente incomparabile, la chiave di accesso alla sfera più interna della soggettività, 51 nucleo originario della relazionalità, la «bolla» che circonda il sé nudo, utilizzando il canale d'ingresso più diretto all'Io, l'udito appunto. Ed il codice comunicativo più efficace per abbassarne le barriere di difesa nei confronti

dell'Altro: la musicalità, le cadenze ritmiche di un linguaggio che domina e precede le parole, che parla direttamente la lingua dei primordi, del pre-cosciente e del prenatale, rispetto al quale la coscienza è impotente, e preda. Nella violenza intrusiva del canto delle Sirene, nella sua capacità di penetrazione nei precordi dell'Io dell'ascoltatore, si esprimerebbero dunque i caratteri propri dello «stupro musicale» originario. La forza devastante della commozione quando la radice dell'Io viene raggiunta da un segnale tanto diretto da sembrare «interno», perché davanti ad esso tutte le barriere sono state abbassate, tutte le difese ritirate, tutte le distanze annullate, e chi canta e chi ascolta sembrano fondersi in una voce sola, dentro un'unica «campana sonora», parti omogenee di una comune sonosfera. In questa condizione, di cui lo scoglio delle Sirene è la rappresentazione topica, la cintura protettiva che circonda l'uomo individualizzato del logos, difendendone l'autonomia dell'Io con le risorse fragili della diffidenza, del distanziamento mentale, dell'osservazione disincantata, insomma, con tutti gli ingredienti della «defascinazione critica», viene annullata. L'«anima», indifesa, «nuda», totalmente «aperta», può essere conquistata e sciolta nel paesaggio sonoro fattosi, nel punto dell'approdo, muto.

Certo, Sloterdijk non trascura la rilevanza del «narrato»: l'appeal che doveva avere, «per un hegeliano uomo del corso del mondo»²², per un eroe che aspirava a divenire «cosmico-storico», l'ascolto di chi prometteva «di dire la storia, di ricapitolare l'azione, di dare senso a ciò che è stato fatto attraverso un discorso»²³. Ma insiste, appunto, sul carattere «sentimentale» («cantato») di quel modo di narrare, tutto al femminile. Sulla sua potenza «emotiva», quindi sulla sua capacità di commuovere (di cum-movere, di sciogliere la dualità in una koiné sonoramente affettiva).

Le Sirene, infatti, non raccontano oggettivamente la Storia, come avrebbe fatto un cronachista del tempo, o uno storico di professione del futuro. Le Sirene - non manca di ricordarci Sloterdijk - allestiscono, per così dire, uno Spettacolo musicale personalizzato per ogni navigante che gli venga a tiro. Esse non cantano un repertorio proprio, uguale per tutti gli ascoltatori. «Con una strana assenza di scrupoli» esse cantano esclusivamente «la musica dei viaggiatori»²⁴, trasformando in canto la vita di ognuno, a suo esclusivo piacere. «Il loro segreto è di cantare esattamente i canti nei quali l'orecchio del viaggiatore in transito desidera precipitarsi»²⁵; anzi, «cantanti fatali», di comporre direttamente i propri canti «nell'orecchio dell'ascoltatore» cosicché sembra che esse cantino «dal luogo stesso di chi ascolta»²⁶. Da uno «spazio interno» che tuttavia ha tutte le caratteristiche di uno «spazio sociale». Con un discorso interiore che tuttavia aspira alla dimensione di un «discorso pubblico».

Il loro, dunque, è il canto (e in questo sta l'infinita potenza della seduzione sirenica e insieme della sua distruttività) dell'intimità fattasi pubblicità. Di un Io che si fa così intimamente mondo da diventare la casa e la prigione di se stesso. Come già nella lettura di Hartog e nella centralità in essa assunta dal kléos, anche qui il fascino irresistibile delle Sirene sta nella promessa di realizzare il sogno di ognuno di «diventare canto», e accedere così a un'esclusiva eternità sociale («Sentirle significa riconoscere che è stato raggiunto l'obiettivo della propria esistenza e che il divenire canto è compiuto [...] si può pensare che la propria vita sia ormai diventata un argomento di conversazione alla tavola degli dei»²⁷). Ma 3 differenza di quella, il «canto che ognuno diventa» è diverso da quello di ogni altro aedo umano, perché contiene, in forza dell'assoluta vicinanza tra cantante e cantato, tutto intero, il nucleo emozionale dell'evento narrato.

Come se, nel farsi oggetto del canto, l'Io narrato vi transitasse con tutto il carico di sensazioni interne, con il viluppo di affettività soggettiva, di sentimenti e di turbamenti, che vibrarono nel momento dell'esperienza vissuta. Nell'attimo in cui l'evento riferito si compì. Non è qui tanto il passato vissuto al futuro (nella forma appunto del kléos) a costituire il nucleo duro della fascinazione, quanto l'intimità emozionale declinata senza residui in esteriorità sonora.

Forse è questo che Michel Foucault intendeva quando, subito dopo il paragrafo su Euridice e le sirene, nel saggio intitolato *Il pensiero del di fuori* parla, a proposito della forza irresistibile dell'attrazione, di «un movimento dolce e violento che fa irruzione nell'interiorità, la mette fuori di sé rivoltandola»²³ (simile, per molti versi, a quella «violenza dell'immaginazione» che Sloterdijk attribuisce allo «stupro musicale» compiuto dalle Sirene), fa nascere «accanto ad essa - o piuttosto al di qua - la figura di un compagno sempre nascosto», di un «doppio a distanza», di una «sommiglianza contrapposta»... Certo è, comunque, che quell'Io cantato, strappato all'istantaneità dell'evento vissuto e trasferito con tutto il suo carico emozionale nel paesaggio sonoro totale e senza tempo dell'incantamento sirenico, ha lo straordinario potere di avvincere. Di incatenare ognuno al sé che è stato, così che l'Io finisce per abitare il canto stesso che lo canta, senza riuscire più ad avanzare. E a «vivere».

Il «potere delle Sirene» è, dunque, il potere della seduzione. Il potere che seduce attraverso la più atroce delle promesse (la meno mantenibile di tutte), quella che ha la stessa forma e sostanza del desiderio, che si presenta come l'esteriorizzazione pura del nudo desiderio. Esse possiedono - l'aveva ben intuito Adorno - «la strapotenza arcaica del canto»²⁹.

Ma non è, come egli lo chiama, il «canto del piacere»³⁰.

È, è vero, «la potenza della natura», ma non nella forma dell'Eros, quanto piuttosto dell'Indistinzione tra «fuori» e «dentro». Tra interiorità emotiva e pulsionale e spazio pubblico circostante. È il canto del quale l'Io è il solo pubblico di se stesso, e in questa dimensione di carcere senza mura da cui è impossibile evadere. È il canto dell'intimità come totalità, in cui l'Io è talmente «intimo» con il sé che è stato, da non riuscire più a distinguersene, in un'identità che azzera il tempo (l'«andar oltre», l'oltrepassare il sé che si fu). L'annientamento delle sue vittime altro non sarebbe che l'effetto del «risucchio» del soggetto da parte del fatto non ancora separatosi dal proprio racconto: la forma interiore dell'evento resa esteriore nel suo carattere di esperienza dell'Io cantato che pretende (desidera insaziabilmente) di ricongiungersi a quell'Io posteriore che sta in ascolto assorbendolo, e così dissolvendolo in sé. Privandolo della sua autonomia dal «già fatto» e dal «già stato». Dall'immobilità del compiuto. Inseguendo l'immagine sonora di ciò che fu e che sarà, ma che non è, facendosi tutt'uno con essa fino a identificarsene, l'eroe non ancora eroe diventa nulla.

Come la Gorgone, dunque, anche le Sirene pongono la loro vittima di fronte a un proprio doppio che annienta. Pietrifica o arresta. Entrambe le figure costituiscono la rappresentazione visiva o uditiva di un sé interno (sia esso il nulla gorgonico o il già stato sirenico) esteriorizzato e mortale (mortalmente devastante). Le Sirene tuttavia, a differenza della Gorgone, non annientano la propria vittima con l'aspetto orrifico dell'immagine. Con l'ostentazione del negativo assoluto. E neppure con la violenza esplicita. Esse - lo dice Sloterdijk - «non posano le proprie mani sulle loro vittime: la violenza diretta non è affare loro»? Sono l'espressione di un Soft power altrettanto distruttivo dell'hard, ma che agisce, per così dire, «a distanza». Esercitano, si potrebbe suggerire, una forma di «telecomando», che solo l'artificium di Ulisse, ancora una volta una qualche forma di techne, può neutralizzare.

L'ARTIFICIUM DI ULISSE

Ulisse, come sappiamo, riesce ad «andar oltre». A liberarsi dal tempo immobile dell'isola delle Sirene e ad approdare alla terra dei Feaci, grazie a un «sapere» che gli giunge da fuori, a una techne appunto. Senza di ciò, quell'episodio non esisterebbe, essendone il racconto narrato da Ulisse stesso alla corte di Alcino. Né esisterebbe il racconto di quel racconto, l'Odz'rrea. Ed è appunto sulla natura di quest'«astuzia della ragione» - di questo artificium tecnico contrapposto alla fascinazione del canto - e sulle sue molteplici

implicazioni e conseguenze che si è intrecciato un secondo focus della riflessione. Una nuova disseminazione ermeneutica.

Intanto non si può ignorare la circostanza che per questo esito favorevole, per questa «liberazione» dell'eroe eponimo e della sua parola narrante, decisivo appare quell'«essere legato», quel duro vincolo che costituisce, nel senso più proprio, l'astuzia con cui Ulisse aggira e inganna il potere (desiderante e paralizzante) delle Sirene. Fondamentale diviene, cioè, quell'ordine impartito ai compagni, «ma voi con legami strettissimi dovete legarmi, perché io resti fermo, in piedi sulla scarpa dell'albero: a questo le corde mi attacchino. E se vi pregassi, se vi ordinassi di sciogliermi, voi con nodi più numerosi stringetemi» 32, su cui ha insistito, a

ragione, Jon Elster nel suo libro-indagine sulla razionalità e l'irrazionalità, intitolato, appunto, *Ulisse e le Sirene* 33 in cui, esattamente, la genesi di una prima, ancora imperfetta ed embrionale, forma di razionalità, di rivendicazione al Sé di un grado, sia pur ancora limitato, di autonomia rispetto alle potenze della natura e del destino, è colta proprio in quel primo espediente «tecnico». In quella forma di auto-costrizione primordiale con cui, attraverso l'aiuto di *techne*, di una protesi artificiale (le corde, i nodi, il «lavoro» collettivo dei compagni sul corpo di Odisseo), si rafforza la capacità dell'Io di resistere al fascino del piacere naturale, al desiderio di abbandonarsi al richiamo arcaico dell'indistinto in nome di una decisione presa («farsi legare - annota Elster - è un metodo privilegiato di risolvere il problema della debolezza della volontà; la tecnica principale per comportarsi razionalmente» 34). Al fine di «andar oltre», là dove si era deciso di andare.

Posta in questi termini, l'interpretazione dell'episodio di Ulisse e le Sirene proposta da Elster si avvicina e richiama direttamente quella formulata da Theodor Adorno in una sua affascinante *Interpretazione dell'Odissea* del 1943, prima e più ampia stesura di quello che sarebbe diventato il capitolo della *Dialettica dell'Illuminismo* dedicato a «Odisseo, o mito e illusionismo», secondo una linea apparentemente diversa, o parallela, rispetto a quella qui proposta, ma in realtà con essa convergente. Apparentemente diversa perché in essa Adorno, coerentemente con tutta la lettura che egli fa dell'Odissea come documento e testimonianza dell'emergere di un cosmo già pienamente dotato di senso dalla ragione ordinatrice contro l'indistinzione naturalistica del mito, attribuisce al canto delle Sirene e al loro potere i caratteri e la potenza arcaica del mondo del mito e della cieca natura più che non quelli del canto originario. La paralisi che esso genera è «l'ineluttabilità del destino», cui si opporrebbe la volontà libera dell'«universalità razionale». L'arresto che esso provoca è la ricaduta nell'indistinzione tra lo e Natura: il suo linguaggio non

sarebbe dunque ancora quello della «rammemorazione senza sviluppo», di una memoria ancora selvaggia e pulsionale, di ciò che può legare ma anche rafforzare, bensì quello delle cose che afferrano mediante le parole, che dissolvono il soggetto nel proprio cerchio chiuso di eterna immobilità, divorandolo. In realtà tuttavia convergente, come si diceva, con l'interpretazione iniziale perché, alla fine, l'esito è il medesimo: proprio perché accettata, la sfida con le Sirene, e vinta grazie all'astuzia, essa fonda il trapasso dall'universo mitico-naturalistico al mondo storico-sociale. Dissolve il mito e la sua fascinazione perversa e inaugura l'epoca del racconto storico. Lo dissolve non negandolo, ma attraversandolo, anzi facendosene attraversare; e fonda il racconto liberando infine le parole dal potere oggettivante delle cose.

Con quell'operazione, infatti, con la sfida accettata e perduta dalle Sirene, con la sottomissione del Soggetto alla loro prova e con la smentita del loro potere, osserva Adorno, «muta la posizione storica del linguaggio: che incomincia a diventare designazione» col separarsi della parola dalla cosa 35; e dunque con il collasso dell'«immaginazione magica» che attribuiva, al contrario, un potere diretto delle parole sulle cose. E con il superamento dell'identità assoluta tra «destino mitico», fato, e «parola detta». D'ora in poi, grazie al «lavoro» dell'astuzia, che è, appunto, «la coscienza della differenza tra la cosa e la parola afferrata» 36, il racconto può cessare di essere «mitico», di condannare l'identità all'immobilità di un destino pietrificato e scritto una volta per tutte, per farsi (finalmente) «racconto storico»: elaborazione di senso attraverso la rammemorazione di un passato riconosciuto insieme, esattamente come la parola, come «proprio» e come «altro». Come inscritto nel proprio orizzonte di esperienza e insieme come separato dal proprio Sé attuale.

Viene in mente, a questo proposito, la lezione di Foucault per il quale, appunto, il canto delle Sirene alluderebbe all'aurorale e quasi indicibile luogo genetico del linguaggio (il «pensiero del di fuori», appunto), quando soggetto e parola si separano: quando balena l'immagine di una scissione originaria tra l'Io che dice e l'Egli che è detto. E nella morte di chi ascolta l'argentea voce solitaria che sembra venire da dentro, così come nella morte delle Sirene stesse, si rivela (e può essere testimoniata dall'Ulisse che vi sopravvive) la promessa non mantenuta di quell'intirnità rovesciata fuori: il vuoto di quell'interiorità sdoppiata (di quel «fuori»), perché in realtà «la parola è l'inesistenza manifesta di ciò che designa» e «l'essere del linguaggio è la cancellatura visibile di colui che parla» 37. Dopo di allora, grazie all'«esperimento di Ulisse», grazie ai vincoli auto-imposti dal comandante legato all'albero e alla disciplina degli uomini ai remi che gli hanno permesso «di attraversare vivo la morte» e di «restituirle in un linguaggio secondo» 38,

il significante può affermarsi nella propria indipendenza dal significato, come strumento neutro, in sé inerte, privo di una propria intrinseca verità e di un proprio intrinseco pericolo, di una propria effettiva capacità di impegnare e vincolare (*wertfrei*, direbbe Weber), puro medium che costituisce la prima cellula di quella «razionalità strumentale» che si prepara a conquistare il mondo.

È però soprattutto Blanchot quello che per primo, esplicitamente, ricollega il mito delle Sirene, e l'astuzia di Ulisse, con la nascita del racconto. Che legge quello che viene narrato nel XII Libro dell'Odissea come vero e originario «rito di passaggio» dal Canto al Racconto. Esso sarebbe il luogo letterario in cui si narra l'origine del racconto così come noi lo conosciamo con il passaggio, certo, dall'oralità alla narrazione scritta, ma soprattutto con la nascita della figura sociale del narratore. È lì che, per la magia di Circe e per il miracolo delle corde e della cera, si compie il processo di transustanziazione attraverso il quale «Ulysse devient Homère» e le Sirene, «vinte dal potere della tecnica che sempre pretenderà di giocare senza pericolo con le potenze irreali (ispirate)»³⁹, «da cantanti diventano cantate», da autrici del canto ne diventano la materia cantata trovando nel poema «la propria tomba».

In fondo, prima di quell'ascolto irrituale, di quel viaggio nel viaggio, di quel movimento forzato dentro il tempo fermo del mito, il canto delle Sirene non era ancora che un suono indistinto (di cui era incerta la fonte, e persino la direzione): un «chant imparfait», un «chant encore à venir», forse un «bruit naturel», addirittura un «canto inumano» tale da far sospettare «l'inumanità di ogni canto umano»⁴⁰. Sarà necessario un passaggio (un viaggio) attraverso la dimensione materica della tecnica per dargli un ordine e una comprensibilità universale: per rendere il racconto comprensibile anche ad altri che non ne sia l'esclusivo protagonista. In altre parole, per rendere possibile la metamorfosi del protagonista in narratore, liberandolo così dalla prigione del proprio stesso canto che lo canta e, insieme, per permettere la genesi del poema, liberando il racconto dall'esclusività di quell'ascolto «intimo» per renderlo finalmente accessibile a tutti (per trasformare, come scrive Blanchot, l'«ode en episode»⁴¹).

Dopo di allora si potrà aver memoria di sé senza venirne annientati. Senza arrestarsi in essa. Dopo di allora si potrà «costruire» il racconto della memoria, avvolgere la memoria nell'involucro protettivo del racconto, attraverso un'arte, una *Techne*, e mediante un «lavoro». Renderla innocua e tramandabile, veicolo del *kléos* (anzi, «mezzo di produzione» di esso), grazie all'impiego di un artificium. Grazie a un dispositivo di disciplinamento e di

auto-disciplinamento, che assomiglia molto a quel «programma globale di defascinazione»⁴² di cui parla Sloterdijk a proposito della faticosa costruzione dello stato «adulto» dell'uomo e dell'umanità: severa Bildung dell'individuo storico per separazione dall'uomo mitico. Dura educazione alla resistenza nei confronti della commozione («per organizzare - scrive - un'elevata apertura al mondo con un'accresciuta resistenza alla seduzione»⁴³) così che la «soggettivazione critica» possa strutturarsi. Che la «distanza» tra sé e il mondo, e insieme la comunicazione sorvegliata tra le due dimensioni, possa affermarsi e il soggetto non debba temere, ad ogni passaggio, quella che Ernesto De Martino, nel suo Mondo magico ⁴⁴, aveva chiamato la «perdita di presenza», l'«olonizzazione», la caduta nell'abisso dell'indistinzione: «Essere soggetto - preciserà Sloterdijk - vuol dire soprattutto: poter, in primo luogo e sempre più spesso, resistere alle immagini, ai testi, ai discorsi e alle musiche che si incontrano» ⁴⁵. Diventare «soggetto» significa, cioè, poter «ascoltare rifiutando la nostra approvazione ⁴⁶, Assumere lo status di «ascoltatori che non soccombono». Che sanno praticare un «ascolto non-commosso» e dunque sono in grado di sorvegliare gli accessi alla propria «sfera».

È, per molti versi, un «sacrificio umano» (con la morte delle Sirene è una parte dell'Io, un suo «doppio», che muore). Un lavoro dell'uomo sull'uomo (su di sé e sugli altri) feroce. In certi suoi aspetti disumano (come mostrano i contorcimenti di Ulisse incatenato, il suo cedimento, l'implorazione ai compagni-dipendenti di scioglierlo e la loro, simmetrica, sordità/indifferenza, il loro rifiuto di interpretare i segni del viso nell'impossibilità di sentirne le parole): l'equivalente di una amputazione, e di un disseccamento dell'anima, che tuttavia apre al Logos le porte della terra facendone il Nomos. Che fa della parola detta e scritta uno strumento di Ordine. Per dare Ordini. E per fare Ordine. Il Racconto, dopo questa metamorfosi della voce, persa l'indistinzione della originaria naturalità, la sua potenza annichilente, può essere «maneggiato», «organizzato», «razionalizzato» secondo cadenze precise di tempo e di luogo. Può essere, appunto, ordinato in discorso, in primo luogo in «discorso storico», con la propria cronologia lineare e la propria geografia oggettiva. I fatti possono essere ricollocati nei luoghi in cui avvennero e nei tempi che li separano l'uno dall'altro, secondo le regole di una Ragione ordinatrice ormai integralmente umana.

Il racconto si separa dal proprio oggetto (dall'evento raccontato), e anche dal proprio soggetto (narrato), e si pone come ente autonomo. Come «cosa». Anzi, come «sistema di cose»: *res gestae*, appunto, che possono essere riascoltate senza più attirare e catturare l'ascoltatore nella fissità del fatto rammemorato. Messo in metafora: che possono essere «navigate», attraversate, percorse, senza che l'immobilità del mare fermo delle Sirene

arresti il navigante e ne cancelli la rotta. Cosicché il linguaggio, ricondotto all'ordine (integralmente umano e strumentalmente razionale) del discorso funziona da dispositivo di protezione del soggetto in ascolto rispetto al contenuto potenzialmente distruttivo del narrato. Può appunto, per ripetere Sloterdijk, essere ascoltato anche senza «soccombere ad esso» e, soprattutto, senza arrestarsi e «perdersi» in esso. Produce, anzi costituisce esso stesso, una barriera, uno «feudo», intorno all'Io dello stesso narratore-narrato, assai simile, in questo, allo scudo di Perseo che nel mito della Gorgone permetteva di guardare l'inguardabile senza esserne pietrificato. Come quello, potremmo dire, «addomestica» la wildness del potere, sia esso il potere senza contenuto della originaria ferinità o il potere denso di vita ma privo ancora di senso del «già stato» nel suo primitivo bisogno di farsi parola, di dire il tempo del proprio essere. Il primordiale potere di dire di ognuno, definitivamente, «chi è». Cosicché, a voler seguire il fascino di questa analogia, il Racconto apparirebbe per molti aspetti come l'equivalente funzionale del Diritto. La Storia narrata come l'omologo strumentale della Norma scritta.

In fondo - si potrebbe argomentare - così come il dispositivo giuridico-politico dello «specchio di Perseo» introduceva un diaframma, un'apostrophe, tra il volto «disumano» della violenza pura, primigenia e infera e lo sguardo umano, allo stesso modo il dispositivo linguistico-narrativo del racconto Storico si intromette tra la selvaggia immediatezza della voce delle sirene e l'orecchio dell'ascoltatore producendo una soluzione di continuità. Stabilendo una «distanza» e generando, così, un effetto di neutralizzazione della fascinazione vocale pari a quello che il Nomos, il diritto e la Legge, producevano nei confronti dell'annichilimento visivo della «testa di Gorgone». Dissolve un «incanto» e istituisce un nuovo «patto» tra oggetto e soggetto. Una dissipazione dell'intimità, in forza della formalizzazione del discorso, che apre la strada a una convivenza pacifica, e nello stesso tempo un asservimento, un inedito dominio, una sua «messa al lavoro», della voce originaria trasformata, appunto (come già fece Perseo con la testa di Medusa) da padrona dell'essere in sua serva. Da essenza del fatto in suo medium. Da radice dell'essere in suo Strumento di comunicazione.

D'altra parte il parallelo tra Diritto e Racconto non si esaurisce nella semplice analogia tra i simboli dei rispettivi miti, ma sembra trovare affascinanti conferme nella struttura stessa delle rispettive «sfere». In particolare, a voler inseguire Blanchot, sulle tracce di Proust, giù giù fino alle soglie del «secret de l'écriture», si possono trovare affascinanti convergenze parallele, o comunque significative assonanze tra i due «sistemi di significazione» che non per nulla ricorrono, entrambi, alla parola scritta, Come il Racconto, infatti, anche il Diritto «bouleverse le temps»: inserisce l'effimero dell'istante

nella continuità della parola scritta. Istituisce il continuum (della prescrizione) là dove c'è frattura e discontinuità (dell'esperienza). Come quello, reintroduce, tra passato e futuro, la Stabilità normativa del presente. Ha la forza tranquilla della «parola scritta», e la stabilità del «tempo messo sulla carta». In sostanza, il Racconto, come il Diritto, offre una struttura formale al tempo: una matrice all'interno della quale il tempo può essere trattato, e ciò che in esso si «compie» può venir sottoposto a giudizio (assume e mantiene un proprio «senso»)⁴⁷.

E, soprattutto, come il Diritto, che conservava nel proprio «sfondo» il riferimento alla violenza primordiale domata ma non spenta, anche il Racconto reca dentro di sé una traccia, quantomeno l'ombra, di quel canto selvaggio e primordiale rispetto al quale esso aveva rappresentato un ripiegamento. Esattamente come per Kelsen il «volto di Gorgone del potere» era ciò che stava «al di là» (o «al disotto»), della Norma, della superficie levigata del diritto, allo stesso modo il canto delle Sirene può essere considerato ciò che sta «31 di là», o «al di qua», o «al di sotto», del racconto: della superficie razionalizzata della narrazione omerica.

Ciò che è «pre-maturo», ancora impreciso e indistinto, ma anche, forse proprio in forza di questo, è potente, di una potenza ctonia, di una primordialità del narrare la quale, un po' come il potere pietrificante della testa di Medusa, che continuava a operare anche dopo la decapitazione da parte di Perseo, non si estingue del tutto dopo la morte delle Sirene ma continua, per così dire, a far sentire la propria eco anche tra le pieghe del racconto. Un'ombra di quella fascinazione originaria e irresistibile, di quel canto «ai confini dell'ineffabile»⁴³, come dirà Italo Calvino, da cui Ulisse, per sopravvivere, si era ritratto, in quel suo «passo indietro» fondativo, «ripiegando dal canto al racconto sul canto»⁴⁴, ma che, nonostante ciò, tizzone sotto la cenere, non cessa di far valere sia pure smorzata, attenuata, «gestibile», la propria facoltà di abbassare le barriere dell'Io. Di giungere a toccare il «polo di eccitazione» dell'Io, il luogo intimo che ne permette l'apertura (sia pur controllata e provvisoria) a ciò che proviene da un «fuori» che ha l'aspetto della più profonda intimità.

«Dall'incontro felicemente mancato di Odisseo con le Sirene - concluderà, sul argomento, Adorno - tutti i canti sono feriti, e tutta la musica occidentale soffre dell'assurdità del canto nella civiltà, assurdità che è, tuttavia, ad un tempo l'ispirazione di ogni musica d'arte»⁵⁰. Alle cadenze di quel «canto nella civiltà», così assurdo nella sua doppiezza e così necessario nel suo lavoro complesso di produzione contemporanea di continuità e di rottura, di identità e mutamento (diremo), si è attenuta, fino a ieri, quella forma

essenziale di sapere che chiamiamo Storia. A quel doppio movimento attraverso il quale il tempo è stato riconosciuto e rappresentato, «addomesticato» così da poter essere «raccontato», ha corrisposto la struttura stessa del racconto storico inteso non come forma di intrattenimento ma come operazione pubblica di elaborazione, attraverso la separazione sacrificale dal passato concreto e la sua riappropriazione linguistica, di un senso collettivo del divenire.

IL NAUFRAGIO DI ULISSE

Quel delicato equilibrio (e rovesciamento di posizione) tra forma e contenuto, tra domesticità conquistata e wildness originaria, tra riflessività e violenza, che aveva resistito indenne per quasi tre millenni, sembra, ora, essersi rotto. Quel operazione catartica sul proprio corpo che dall'antichità classica alla modernità matura la «civiltà del Logos» aveva saputo compiere, per la nostra contemporaneità appare sempre più spesso come un atto mancato. Da qualche decennio a questa parte (potremmo dire dal tempo della Prima guerra mondiale), come si vedrà, l'operazione di Ulisse non riesce più. Forse perché non vi sono più Sirene. O perché il loro canto si è fatto urlo disarticolato. O perché non vi è più nessuno disposto a farsi legare a un albero per ascoltare e andar oltre. O - chissà? - perché non vi è più alcuna patria verso cui dirigere con sicurezza la prora della propria nera nave. Certo è che da tempo la contemporaneità ha cessato di riuscire a rappresentare se stessa in un flusso dotato di senso. A riconfigurare il tempo attraverso il racconto, per dirla con Ricoeur 51.

Per certi versi si potrebbe dire che la Storia ha perduto l'«oggetto» del proprio Racconto: non sa «chi narrare». Quali eventi, quali protagonisti, lungo quali cadenze temporali, entro quali dimensioni spaziali. La vicenda dei molteplici paradigmi storiografici succedutisi lungo il corso del Novecento è una faticosa, disarticolata recherche di un tempo (e di uno spazio) perduto, nel silenzio e nell'assenza di una voce narrante consapevole di sé e di un oggetto narrato capace di «tenere il centro» del racconto con la propria capacità di parola.

Così, per alcuni, il racconto, il sistema dei significanti, ha perso il proprio contenuto, il proprio rapporto con i significati, e quindi il proprio criterio di verità. Si è fatto nuda fiction, libera narrazione, prendendo atto dell'irreparabile perdita del passato, della sua consumazione senza residui, fattosi così radicalmente «an other country» da perdere ogni consistenza fattuale. Ogni natura di «cosa» (ogni aspetto di «realtà»). Va in questa

direzione il narrativismo differenzialista, che nell'impossibilità di ricondurre all'Io presente ogni altra presenza passata, affida al linguaggio, e quindi alla narrazione, una funzione integralmente sostitutiva: un compito di reinvenzione postuma dell'alterità «nel tempo» come finzione totale, senza neppur più l'aura del rimpianto perché l'oggetto narrato non ha ormai che la consistenza dell'ologramma.

Altri, nell'impossibilità di incontrare l'oggetto materiale del proprio narrare, se ne sono inventati di immateriali: la «storia delle mentalità», astrazione disseminata destinata a riempire il calco vuoto lasciato dal Soggetto nel suo esodo dal tempo storico; o, nell'incapacità riscoperta di «narrare il tempo», hanno cercato di rallentarne, fino quasi all'immobilità, la velocità di scorrimento, approdando ai confini dell'antropologia, di ciò che nella lunghissima durata si mantiene uguale a se stesso, genericamente umano. Oppure ancora (ne è un esempio la scuola delle «Annales») hanno frantumato il tempo nel ventaglio sempre più ampio delle molteplici temporalità a velocità differenziate.

Come che sia, certo è che il gioco di Ulisse con le Sirene finisce per risolversi, nell'epoca della tecnica dispiegata, in una serie inquietante di arti mancati. Dall'ascolto del passato fattosi parola, linguaggio indipendente dalla cosa, non nasce un «di più» di sapere (di identità) e insieme di libertà dalla potenza della Natura (e della naturalità del Tempo). E ciò non perché la natura abbia ripreso il controllo assoluto sugli uomini (ri-precipitandoli tra le braccia del mito e del suo carattere di destino). Al contrario: perché la Natura giace ora ai loro piedi, inerte; è ormai a sua volta divorata dal regno delle cose costruite, dai prodotti artificiali dell'astuzia. Ne sono una tragica, disincantata testimonianza le pagine iniziali di quel documento affascinante e terribile sul fallimento del «racconto storico» e, più in generale, della Storia come tale, che è Tristi tropici di Claude Levi-Strauss, in cui ricompaiono tutti gli ingredienti dell'Odissea, il viaggio come ricerca, l'incontro con l'altro e con il Sé, il rapporto tra Natura e Cultura, e tra Mito e Racconto, la struttura della razionalità, ma rovesciati di posto e di segno.

«Ciò che per prima cosa ci mostrate, o viaggi - si legge nell'incipit -, è la nostra sozzura gettata sul volto dell'umanità»⁵²: la massa delle cose costruite ridotte a rottami, detriti, rifiuti che la società di massa accumula ai propri bordi, a segnare una cesura insuperabile con la sua età pretecnologica e a seppellire chi ancora la abita. «Capisco allora la passione, la follia, l'inganno dei racconti di viaggi.

Essi danno l'illusione di cose che non esistono più e che dovrebbero esistere

ancora per farci sfuggire alla desolante certezza che 20.000 anni di storia sono andati perduti. Non c'è più nulla da fare, l'umanità si cristallizza nella monocultura, si prepara a produrre la civiltà in massa come le barbabietole [...] Così mi riconosco viaggiatore, archeologo dello spazio che invano tenta di ricostruire l'esotismo con l'aiuto di frammenti e rottami»⁵³.

È, come si vede, la dichiarazione più radicale del fallimento del racconto storico (del «racconto di viaggio» come «viaggio nel tempo»). La testimonianza vissuta del suo «cadere in rovina», fino a de-costruire il senso stesso che era stato chiamato a fondare. Come se lo «spirito» di hegeliana memoria avesse fatto per intero il suo giro (avvolgendosi, anziché puntare diritto verso la propria oggettiva assolutizzazione); e la Storia finisca per dissolversi sotto il peso ingombrante di quella Tecnica che dalla vicenda di Odisseo in poi avrebbe dovuto essere la sua più efficace alleata. Il racconto di quel passato non comunica più un'alterità «domestica», la rinnovata presenza di un «Noi» nascosto con cui dialogare, ma, come lo specchio di Despoina, la figlia di Demetra, riflette il vuoto, uno spazio nel quale il volto di chi guarda è cancellato. O, come lo scudo di Perseo, ci restituisce il volto, altrimenti inguardabile, della Gorgone. Comunque, quello che qui affiora del «già stato», è un «non-noi» radicale, impossibile da piegare a una qualche produzione di senso, tutt'al più da collezionare come reperto museale, «rottame» appunto, cosa morta, ornamento, ma non certo mezzo di comunicazione attraverso il tempo e dunque strumento di sapere: «fino a che noi accediamo all'ultima presenza durevole che è quella in cui svanisce la distinzione tra il senso e l'assenza di senso - è l'estrema riflessione di Lévi-Strauss e bilancio finale del suo viaggio -.

Questa grande religione del non sapere non si fonda certo sulla nostra incapacità di comprendere. Essa anzi prova la nostra capacità e ci eleva fino al punto in cui scopriamo la verità sotto forma di un'esclusione reciproca dell'essere e del conoscere»⁵⁴.

Vero e proprio epitaffio sulla tomba di Ulisse.

Dunque, il secolo che ci sta alle spalle, il «breve» Novecento, è il secolo in cui il fallimento del «viaggio di Ulisse» ha subito il suo compimento e in cui, inconsapevolmente, quasi in silenzio, il discorso storico si è de-costruito, ha rivelato le sue zone d'ombra, i successivi punti di arresto, e infine si è decomposto: ha cessato di produrre senso. Perché proprio ora? E perché così rapidamente e radicalmente, proprio nel momento in cui il brusco accelerare della nave, e il farsi incerto della navigazione, avrebbero richiesto con più forza l'ausilio della parola: l'elaborazione discorsiva dei nessi di continuità e

frattura?

Forse una prima ragione può essere trovata nella comparsa, per la prima volta nella storia, di un passato umano tanto pericoloso da risultare «indicibile». Non narrabile. Non riducibile a racconto. Tanto dis-umano da non poter essere ridotto a linguaggio comunicabile tra gli uomini. Il fenomeno si era già mostrato, in filigrana, a proposito della Grande guerra: del massacro meccanizzato e massificato nel quale si sperimentò, appunto, per la prima volta, la «paralisi della parola». La non narrabilità degli eventi da parte degli stessi che li avevano vissuti: l'esperienza, dunque, del «troppo grande» da parte di un soggetto, quello umano, fattosi troppo piccolo di fronte al «sistema dei mezzi» che aveva generato e di cui aveva perduto ogni capacità di controllo⁵⁵. Ma assume carattere di auto-evidenza assoluta di fronte all'evento cruciale del secolo, quello che vi imprime indelebilmente il proprio carattere estremo e inespriabile, vero fondamento ultimo della nostra coscienza etica di contemporanei: lo sterminio razziale consumato nella Germania nazista. La «soluzione finale». Auschwitz.

Qui la crisi della narrabilità, l'annientamento della parola nell'impossibilità del racconto di un evento pur integralmente umano (compiuto interamente da uomini del tutto consapevoli di ciò che compivano) è evidente fin dalla difficoltà - si potrebbe dire dall'impossibilità - di nominare «l'evento». Di trovare una parola adeguata a rappresentarlo, come ha messo bene in evidenza un noto studio di Anna Vera Calimani, *I nomi dello sterminio*⁵⁶, in cui appunto è documentata la tormentata, impossibile ricerca di dare «un nome alla cosa» (a quella cosa), e l'inevitabile insufficienza e insoddisfazione di fronte a ogni nuovo termine: «Kurban», «Olocausto», «Shoah», «Genocidio», «Pogrom permanente», «Deportazione», «Catastrofe»... «La difficoltà di dare un nome all'evento - annota l'autrice - continua, in conclusione, a riflettere la difficoltà di individuare un approccio storico, né mitizzante né strumentale, che rappresenti lo sterminio nella sua orribile realtà senza banalizzarlo, mistificarlo, o lasciarlo scivolare nell'oblio»⁵⁷.

E infatti gli aggettivi che si sono succeduti per qualificare quel sostantivo senza fonema, quello spazio vuoto del linguaggio e del senso, sono stati, appunto, di volta in volta, «ineffabile», «inesprimibile», «inesplicabile», «indescrivibile». Termini che alludono, tutti, alla difficile raccontabilità dell'oggetto; al blocco del racconto che ha afflitto, in qualche misura, tutti i protagonisti degli eventi, sia sul versante delle vittime che su quello dei carnefici. E che ha privato il cuore di tenebra del secolo, in fondo, di una compiuta testimonianza fino a far dubitare di una sua testimoniabilità. A far individuare nel fenomeno-Auschwitz un nucleo profondo, irredimibile e

incomunicabile, come ciò che sta oltre la vita, come ciò che ex origine appartiene alla morte.

Questo atteggiamento, e sensazione, è esplicito in un testimone muto come Elie Wiesel, là dove scrive: «Ciò che sto dicendo non lo dico senza disagio e ancor meno senza tristezza. Ma non credo di avere il diritto di non dirlo. In un certo senso ho raccontato un po' del mio passato non perché lo conosciate, ma perché sappiate che non lo conoscerete mai. Come, nella Caballa', si parla di sbviràth hakelim, di questi 'vasi rotti' nel momento della creazione, così oggi noi dobbiamo vedere la possibilità di una simile rottura, su una scala tanto vasta quanto la prima, che implichi la totalità dell'Essere. Rottura tra passato e futuro, tra creazione e creatore, fra l'uomo e il suo simile, fra l'uomo e il suo linguaggio, fra le parole e il senso che esse nascondono [proprio così, nascondono, non rivelano]. Ma allora, mi direte, che cosa ci resta? La speranza malgrado tutto, nostro malgrado? La disperazione, forse? O la fede? Ci resta soltanto la domanda» 58.

Così Wiesel, che dell'indicibilità ha fatto un assoluto. Ma persino un altro testimone, animato, questo, dalla volontà quasi ossessiva di raccontare (sostenuto nella sua lotta per la sopravvivenza nel lager da quella vocazione alla testimonianza come arma di giustizia), Primo Levi, a un certo punto deve arrestarsi. E confessare l'esistenza di un nucleo, il più profondo, forse il più autentico, di non comunicabilità. L'esistenza di un «fondo» dell'abisso, dal quale non giunge nessuna voce. Cui non è possibile «dare la parola»: «Lo ripeto - scrive in un celebre passo de *I sommersi e I salvati* - non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri. Noi sopravvissuti siamo una minoranza anomala, oltre che esigua: siamo quelli che, per loro prevaricazione o abilità, o fortuna, non hanno toccato il fondo. Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgona, non è tornato per raccontare, o è tornato muto; ma sono loro, i 'mussulmani', i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale. Loro sono la regola, noi l'eccezione»⁵⁹. E ancora: «Noi toccati dalla sorte abbiamo cercato, con maggiore o minore sapienza, di raccontare non solo il nostro destino, ma anche quello degli altri, dei sommersi, appunto; ma è stato un discorso 'per conto di terzi', il racconto di cose viste da vicino, non sperimentate in proprio. La demolizione condotta a termine, l'opera compiuta, non l'ha raccontata nessuno, come nessuno è mai tornato a raccontare la propria morte. I sommersi [...] settimane e mesi prima di spegnersi, avevano già perduto le virtù di osservare, ricordare, commiserare ed esprimersi. Parliamo noi, in vece loro, per delega»⁶⁰. Ed è come dire che quel viaggio verso il nulla - il vero viaggio *au bout de la nuit* del «secolo breve»: quello che ce ne potrebbe rivelare la verità più profonda - è davvero un viaggio senza ritorno, il cui racconto più autentico rimane inespresso per

assenza di voce narrante, per l'annientamento del testimone, perché esso è finito nel naufragio dell'umano che restituisce il potere del canto alla natura mostruosa delle Sirene privandolo, nel contempo, di ogni possibile ascolto.

È esattamente questo blocco del racconto, questo cono d'ombra che ingoia la parola e impedisce il ruolo catartico del linguaggio, la ragione per cui Auschwitz spezza l'ordine della Storia. Vi introduce una frattura incomponibile, perché non elaborabile linguisticamente, non superabile attraverso la memoria raccontata, che la destituisce di senso. E ce la rende non solo opaca, ma irrimediabilmente estranea nella sua direzione di svolgimento; nella sua possibilità di avanzare. Che fa appunto, della Storia, secondo l'espressione di Wiesel, un «paesaggio di cenere» 61: il «regno della nebbia» che «sfugge a ogni forma di significazione» come se «la verità fosse andata incenerita insieme ai morti, unici autentici testimoni»62.

Come è stato opportunamente osservato, Auschwitz si differenzia così da ogni altro evento periodizzante, per grandioso e tragico che esso possa essere, della nostra modernità pre-contemporanea, a cominciare da quell'altro evento fondativo del moderno che fu la Rivoluzione francese: «A differenza del valore simbolico [di quella], che rispetto agli accadimenti si comporta come una permanente riserva di senso che informa indimenticabilmente la storia malgrado le sue apparenti battute d'arresto [...], l'evento di Auschwitz segna piuttosto l'annichilimento, la disarticolazione del senso che come tale si ripercuote sulla storicità degli avvenimenti: segno memorabile di un evento immemorabile, di una perdita secca, di una frattura insanabile, di un lutto non rielaborabile, che sfigura il disegno - ritenuto naturale - delle cose, impedendo loro di proseguire, spezzando in esse l'idea stessa di continuità» 63.

Tra gli aggettivi relativi alla irrapresentabilità piena dello sterminio non è stato finora impiegato quello di «innominabile», perché tradizionalmente riservato alla divinità, a ciò che non può essere «indicato per nome» per motivi tabuistici, o che non può essere definito perché, con riferimento a Dio, appunto, la sua grandezza supera e travolge la nostra capacità di afferrarlo sulla base della nostra esperienza. Apparirebbe dunque blasfemo attribuire all'orrore assoluto ciò che la mistica riserva al sommo bene, eppure, se sfondassimo questa barriera della decenza, se osassimo dichiarare quell'errore «innominabile», forse potremmo intravedere il profondo carattere di «mitologia arcaica», di oscura potenza della naturalità selvaggia riemerso nel pieno della modernità, come creazione, ora, esclusivamente umana: come prodotto organizzato e razionalizzato del lavoro umano e tuttavia dotato della stessa distruttività, del medesimo potere di arresto e di feroce annichilimento del Sé, che i greci attribuivano ai mostri sacri.

IL SILENZIO DELLE SIRENE

C'è, in questo punto di arresto della storia in cui la stessa fonte del racconto sembra inabissarsi e ritrarsi alla voce, uno sconvolgimento radicale di tutti gli elementi costitutivi dell'«impresa di Ulisse». Una sorta di decostruzione che ne muta il senso e l'esito, come aveva predetto, con intuizione visionaria, Franz Kafka nel 1917, quando l'inenarrabile orrore si era manifestato per la prima volta e il secolo breve era effettivamente iniziato, in un breve scritto intitolato, paradigmaticamente, *Il silenzio delle Sirene* 64.

Qui, contrariamente al racconto omerico, «quando Odisseo giunse, le potenti cantatrici non cantarono», forse perché «pensarono che quell'avversario poteva esser battuto solo con il silenzio» (e noi, dice Kafka, sappiamo che «le sirene possiedono un'arma ancor più tremenda del canto: il loro silenzio»)... Ma Ulisse, per parte sua, non si accorse del loro silenzio, perché, contrariamente al racconto omerico, non si era limitato a farsi incatenare all'albero, ma si era turato le orecchie con la cera, come i rematori. Cosicché all'origine di quel mito fondatore del logos non sta tanto un'astuzia della ragione, ma piuttosto un doppio inganno e, può darsi, un doppio fraintendimento.

Forse, infatti, Ulisse «non udì, per così dire, il loro silenzio» credendo che i gesti di stizza delle Sirene per il fallimento del loro gioco («il movimento dei loro colli, i loro respiri profondi, gli occhi colmi di lacrime, le labbra socchiuse») «facessero parte delle arie che, non udite, risuonavano intorno a lui». E forse le Sirene si fecero dimentiche di ogni canto alla vista «della beatitudine dipinta sul volto di Odisseo, che non pensava ad altro che alla cera e alle catene»: ai suoi mezzucci che non l'avrebbero comunque potuto salvare perché noi sappiamo - ci suggerisce Kafka, anche in questo ribaltando la lettura di Omero - che il canto delle Sirene, se effettivamente cantato, «pervadeva di sé ogni cosa, e la passione dei sedotti avrebbe spezzato ben più che catene e alberi maestri».

Come che sia, in questa sua versione «postuma», entrambi gli ingredienti del mito, Melos e Tecbne, la fascinazione del canto e la strumentalità razionale, giacciono a terra infranti, con le Sirene perdute nel loro patetico tentativo di «trattenere il riflesso dei grandi occhi di Odisseo il più a lungo possibile», e Ulisse a sua volta perduto, come ogni moderno piccolo uomo, nel proprio auto-compiacimento estatico per gli effimeri prodotti della tecnica (quel «pugno di cera» e quel «mucchio di catene»). Come se con Kafka il racconto avesse compiuto per intero il proprio periplo. Fosse ritornato su se stesso annientandosi. Il silenzio delle Sirene anticipa e annuncia l'inenarrabilità del

vissuto moderno. L'impossibilità del racconto dopo che la razionalità del logos e soprattutto l'effimera potenza di Techne avrà generato la Vernichtung. Dopo che tra le pieghe della razionalità occidentale è emerso, terrifico, il volto di Auschwitz.

D'altra parte non sono solo le sirene di Kafka. Sono tutte le sirene del Novecento a non cantare più. Non cantano, infatti, le sirene di Eliot (che comunque non cantano per noi, cantano «l'una all'altra»), non cantano per Prufrock, piccolo vecchio uomo della modernità arenatosi sulla spiaggia

con le sue insulse domande e il suo tempo inerte (buono «per cento indecisioni, e per cento visioni e revisioni, prima di prendere un tè col pane abbrustolito»), mentre loro, al largo, indifferenti, pettinano «la candida chioma dell'onde risospinte» 65. E non cantano neppure Miss Kennedy e Miss Douce, le Sirene-cameriere di Joyce nell'isola-bar dove il canto è di altri, perdute nel loro chiacchiericcio banale mentre occhieggiano di dietro la vetrina la sfilata vicereale 66. Così come non canteranno le Sirene di Brecht, ma piuttosto inveiranno e lanceranno insulti ben giustificati «contro quel maledetto provinciale incapace di osare» che nelle contorsioni del corpo legato e nelle smorfie del viso esprimeva più che il proprio desiderio, la propria vergogna 67.

E, a ben guardare, già prima, già all'inizio del secolo, non avevano cantato le Sirene di Pascoli 68 in quell'ultimo viaggio in cui, di ritorno non da Troia ma da Itaca, non dall'epica guerra ma dalla pace domestica, dopo una seconda ripartenza, ormai vecchio, con gli invecchiati compagni, l'eroe di un tempo, che ormai tutto aveva visto e vissuto, sazio di vita ma non di sapere, vuole per un'ultima volta riascoltare il canto, non più legato all'albero ora, sciolto, pronto a lasciarsi unire definitivamente al proprio destino. E incontra invece lo sguardo immoto, l'ostinato Silenzio delle cantatrici di allora. Il loro muto rifiuto di rispondere alle povere curiosità domestiche dell'eroe imbolsito («se avea fruttato la sassosa vigna \ se la vacca avea fatto, se il vicino \ avea d'orzo più raccolto o meno, \ che faceva la fida moglie allora, \ se andava al fonte, se filava in casa») e, infine, alla disperata domanda, l'unica vera, ma posta drammaticamente fuori tempo («Solo mi resta un attimo. Vi prego! \ Ditemi almeno chi sono io! chi ero!») prima che la nave s'infranga tra i due scogli.

La funzione salvifica del racconto non è sopravvissuta alla prova mortale del «secolo breve». Preso nella forbice, sempre più larga tra lo smisurato orrore dei «fatti compiuti» e l'inerte banalità dell'esistenza vissuta, il récit non riesce più a realizzare quella ricapitolazione di senso discorsiva che per un lungo ciclo della civilizzazione aveva permesso di neutralizzare il mostruoso. Di

ricondere il «mostruoso all'umano» attraverso la capacità distanziante della parola. Vittima della Gefälle, direbbe Günther Anders, della «sproporzione», della «discrepanza», tra la dimensione (svuotata) del soggetto e quella (smisurata) del suo atto, tra la soggettività sempre più inerte di chi agisce e il risultato sempre più incommensurabile che egli produce, schiacciato tra l'impotenza dell'attore e la strapotenza dei risultati dei suoi comportamenti, il Logos si arrende. Rinuncia a raccontare il tempo vissuto e a fare, per questa via, da schermo, da «scudo», nei confronti della sua nuda, «vuota», distruttività, qui, su questa «estrema soglia post-storica in cui l'umanità occidentale sembra essersi arenata, insieme ilare ed esterrefatta) 69.

NOTE

Il canto delle Sirene.

Ovvero il potere e l'ascolto

1 Luciano De Fiore, Sirene tra logo: e desiderio, in *La mente, il corpo e loro enigmi. Saggi di filosofia* cura di G. Coccoli. A. Ludovico, C. Marrone. F. Stella, Stamen University Press, Roma 2007. p. 176.

2 Ivi, p. 182.

3 Ibid.

4 Ibid.

5 Kiraly Kcrényi, *Gli Dei e gli Eroi della Grecia*. Gananti. Milano 1976. p. 57.

6 Ibid.

7 Ivi. p. 48. In Maurizio Bettini, Luigi Spina, *Il mito delle Sirene. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi. Torino 2007. gli autori ci offrono anche un'approfondita disamina delle «omonimie lessicali» dell'etimo seirén, a conferma della sua derivazione zoologica. Esso indicherebbe in greco «l'ape. o meglio un particolare tipo di produttrici di cera» (un ulteriore punto di connessione con l'espedito di Odisseo per aggirare la malia delle Sirene). «Ne portano il nome - precisano. sulla base della aristotelica *Historia animalium* - due delle tre solitarie (monadikà), la seirén piccola. forse bianca; una seirén più grande. nera e striata; il bombilios, il più grande delle tre» (p. 96). Ma - questa volta secondo Eliano e il suo la natura degli animali- Jeire'n

sarebbe anche «il nome di un piccolo uccello» (simile al verzellino), classificato tra le coppie di «animali polémia», caratterizzati cioè da una «forte ostilità reciproca» (la tartaruga con la pernice, il nibbio col corvo, l'allodola col cardellino. e la sirena, appunto - la cosa & intrigante -. con la time).

8 Bettini. Spina. Il mito delle Sirene cit., p. 96.

9 Robert Graves. I miti greci. Longanesi. Milano 1979. 1543. p. 565. Nel suo volume, inoltre, Graves richiama anche la metafora zoomorfica delle Sirene, alludendo al mito di Eracle e delle sue fatiche, in particolare alla sua sesta fatica, la quale consistette appunto nel liberare la palude Stinfalia dagli «innumerevoli uccelli dai becchi di bronzo. dalle ali di bronzo, divoratori di uomini e sacri ad Are», che l'avevano invasa: ivi, 12841. p. 442. «Gli uccelli Stinfali - precisa ancora Graves - sono grandi pressa poco come gru e assomigliano agli ibis [si trattava probabilmente di «spato- le», di cui parla anche Pausania e che vennero poi confusi con gli struzzi], ma i loro becchi diritti possono forare una corazza». Per questo erano tanto temuti dai viaggiatori che attraversavano il deserto arabico dove essi vivevano, considerati più pericolosi dei lupi e dei leoni: ivi. 128b, p. 443. I loro escrementi, si diceva, erano velenosi e bruciavano le messi su cui cadevano, con un effetto di disseccamento analogo a quello espresso dal verbo *seirazein*. Eracle li steminò costringendoli a levarsi in volo col suono terrifico delle nacchere di bronzo fornite da Efesto (grazie all'uso di uno strumento musicale. dunque!); ed è ricordato per questo «come il risanatore che scaccia i demoni delle febbri, identificati con uccelli di palude» o, appunto, in un'iconografia posteriore, con «Sirene dalle gambe di uccello, personificazioni della febbre», che - anche questo fatto è significativo - nei tempi anche si curava con l'uso di nacchere e sonagli: ivi, 128.1, p. 443n. L'assonanza tra la possessione sirenica e il colpo di sole con il conseguente attacco febbrile (e il relativo rapporto tra disseccamento e perdita di coscienza) è qui evidente.

10 «Demoni del mezzogiorno», le definiscono Bettini e Spina, «una storia di atmosfere bruciati. nel calore del mezzogiorno»: Bettini, Spina, Il mito delle Sirene cit., p. 97.

11 Roger Caillois. I demoni meridionali. Bollati Boringhieri. Torino 1988 (prima edizione in volume a cura di C. Ossola). Si veda in particolare il primo paragrafo del Capitolo II, I demoni, dedicato a LeSirene, pp. 26-53.

12 Omero, Odissea, Libro X]. w. 372-373 (nella traduzione di Giuseppe

Tonna per Garzanti. Milano 1974).

13 Ivi, Libro XII, vv. 185-190.

14 Theodor W. Adorno, Interpretazione dell'Odissea. Edizioni Il Manifesto. Roma 2000, p. 64.

15 Francois Hanog, Mémoire d'Ulysse. Récit sur la frontière en Grèce ancienne, Gallirnard, Paris 1996, trad. it. Memoria di Ulisse. Racconti sulla frontiera nell'antica Grecia. Einaudi. Torino 2002.

16 Ivi, p. 40.

17 Ibid.

18 Ivi, p. 43.

19 Ibid.

20 Omero, Odissea Libro IX. w. 19-20.

21 Peter Sloterdijk, Sphaeren I . Blau-n, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1998, trad. it. Sfere I. Bolle. Meltemi. Roma 2009, pp. 443-90.

22 Luciano De Fiori. Sirene tra logos e desiderio, in la mente, il corpo e i loro enigmi cit., p. 178.

23 Ivi, p. 177.

24 Sloterdijk, Sfere I cit., p. 450.

25 Ibid.

26 Ibid.

27 Ivi. p. 459.

28 Michel Foucault. Il pensiero del di fuori, in Id.. Scritti letterari, Feltrinelli. Milano 2004, p. 128.

29 Adorno, Interpretazione del Odissea cit., p. 65.

30 Ibid.

31 Slotcrdijk, Sfere I cit., p. 459.

32 Omero. Odissea, Libro XII, w. 160165.

33 Jon Elster, Ulisse e le Sirene. Indagini sulla razionalità e l' irrazionalità, Il Mulino, Bologna 1979.

34 Ivi, p. 94.

35 Adorno, Interpretazione dell'Odissea cit., p. 66.

36 Ibid.

37 Foucault, Scritti letterari cit., p. 131.

38 Ivi, p. 126.

39 Maurice Blanchot, Le chant des Sirènes, in Id.. Le livre à venir. Gallimard. Paris 2008, p. 11.

40 Ivi, p. 10.

41 Ivi. p. 12.

42 Slotcrdijk, Sfere I cit.. p. 446.

43 Ibid.

44 Ernesto De Martino, Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo. Bollati Boringhieri, Torino 2008 (prima edizione. Il mondo magico. Einaudi, Torino

1948).

45 Sloterdijk, Sfere I cit., p. 446.

46 Ivi, p. 447.

47 Il tempo stesso del racconto - dirà Blanchot - è «le temps qui n'est pas hors du temps, mais qui s'éprouve comme dehors, sous la forme d'un espace, cet space imaginaire où l'art trouve et dispose ses ressources»: Blanchot. Le livre à venir cit., p. 22.

48 Italo Calvino, I livelli della realtà in letteratura, in H., Una pietra sopra.

Mondadori. Milano 1995, p. 389. 1] paragrafo da cui è tratta la citazione è intitolato, appunto, Io bo “voltato il canto delle Sirene.

49 Ibid.

50 Adorno, Interpretazione dell'Odissea cit., p. 66.

51 Paul Ricœur, Tempo e racconto, Jaka Book, Milano 1991.

52 Claude Lévi-Strauss, Tristi tropici, Il Saggiatore, Milano 1960.

53 Ibid.

54 Ibi.

55 Si veda: questo proposito il concetto di «Gefall» - «sproporzione». «discrepanza» - proposto in Günther Anders. Noi figli di Bit/1mm”, La Giuntina, Firenze 1995.

56 Anna-Vera Sullam Calimani. I nomi della sterminio. Einaudi. Torino 2001.

57 Ivi, p. 13. A proposito della posizione assunta da «molti sopravvissuti» circa «l'inadeguatezza della lingua a esprimere un'esperienza come quella del genocidio», l'autrice aggiunge: «Negare la possibilità di tradurre questi avvenimenti in termini linguistici significherebbe ammettere che lo sterminio nazista ha non solo annientato l'uomo, ma ha causato anche la perdita del suo linguaggio» (ivi, p. 7).

58 Elie Wisel, Signes d'exode, Grasset, Paris 1985. trad. it. Credere o non credere. La Giuntina, Firenze 1986. pp. 18-19. Si veda al proposito. a commento filosofico del testo in cui Auschwitz si rivela come evento estremo (e definitivo) di «sottrazione», lo splendido volume di Paulo Barone, Età della polvere. Giacometti, Heidegger, Kant, Hegel Schopenhauer e lo spazio estetico della caducità, Marsilio, Padova 1999.

59 Levi, I sommersi e i salvati cit.

60 Ibid.

61 Elie Wisel, Le chant des morts, Éditions du Seuil, Paris 1966. trad. it. L'ebreo errante. La Giuntina. firenze 1983, p. 167.

62 Barone, Età della polvere cit., p. 120.

63 Ibid.

64 Franz Kafka, Das Schweigen der Sirenen (datato 23 ottobre 1917, pubblicato per la prima volta nel 1931 nel volume Beim Bau der Chinesischen Mauer). trad. it. Il silenzio delle sirene, in Racconti. BUR, Milano 1985.

65 T.E. Eliot, The Love Song of J. Alfred Prufrock (1917). trad. it. Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock, in Id.. Opere 1904-1939, a cura di R. Sanesi. Bompiani. Milano 2001. p. 285.

66 James Joyce, Ulisse. Mondadori, Milano 2010. Si veda nella Parte seconda l'episodio designato da Joyce Le sirene - La mesquita. pp. 249 sgg.

67 Bertolt Brecht. Odysseus und die Sirenen, in Id., Zweifel am Mythos. in Grafisch kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Band 19. Prosa 4. Geschichte", Filmgeschichten, Drehbücher 1913-1939, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1997, p. 338.

68 Giovanni Pascoli. L'ultimo viaggio, XXI. Le Sirene, in Poemi conviviali (1904).

69 Giorgio Agamben. Nudità, Nottetempo. Roma 2009, p. 80.

capitolo terzo

IL CANTO DELLA GORGONE. OVVERO LE SIRENE DEL POTERE

«Volete sapere come raddoppiare le vendite e quadruplicare il profitto?» chiede Doug Stevenson, presidente dello Story Theater International, 'Venderete molto di più utilizzando una success story, che descrivendo le caratteristiche e i vantaggi del vostro prodotto o servizio. Una storia, e il prodotto è venduto. La gente adora le storie'» 1. Lo riferisce Christian Salmon, autore di un libro che ha fatto, a modo suo, epoca 2. E aggiunge: «Il successo dello storytelling non è rimasto confinato alle sole direzioni d'impresa e al marketing, in dieci anni si è imposto a tutte le istituzioni, tanto da apparire come il paradigma della rivoluzione culturale del capitalismo, una nuova norma narrativa che alimenta e vitalizza i più diversi settori di attività».

La cosa non può essere ignorata. Un'estrema metamorfosi di quel «racconto» or ora proclamato estinto nella sua capacità di «narrare il tempo», si materializza, d'improvviso, nel nostro tempo, addirittura come «paradigma» della attuale forma storico-sociale: del new capitalism e delle forme di governance di esso, in tutte le sue molteplici e complesse articolazioni. Il signum prognosticum, al tempo ampiamente sottovalutato, di questa «svolta narrativa», ci ricorda Salmon, può esser fatto risalire all'inizio degli anni Ottanta, quando Ronald Reagan fu eletto Presidente degli Stati Uniti e inaugurò, oggi lo sappiamo, una nuova epoca. Che un attore fosse chiamato a occupare il massimo posto di potere nel mondo non era cosa da poco: stava a indicare, a chiare lettere, quella metamorfosi integrale della rappresentanza in rappresentazione che sta alla base della mutazione genetica delle democrazie post-moderne. Il progressivo spostamento dalla democrazia di mandato alla democrazia dell'immagine. Dalla partecipazione alla spettacolarizzazione (dal cittadino allo spettatore). E, più in generale, dalla politica, dal «discorso politico», alla narrative. Era, in qualche misura, l'inizio dell'inarrestabile scivolamento della politica verso il marketing, anzi, della tendenziale identificazione tra politica e marketing, mentre il marketing a sua volta si spostava progressivamente dal prodotto al marchio, al logo, e, infine, alla story.

Reagan, com'è noto, amava «raccontare storie» (è stato proclamato «il più grande Storyteller della storia politica degli ultimi cinquant'anni»: il «primo presidente americano a governare a colpi di aneddoti»⁴). Celebre è rimasto il discorso sullo stato dell'Unione del 1985, dominato dalla «storia» di Jean

Nguyen, la bambina saigonese che aveva lasciato il Vietnam in guerra dieci anni prima con la sua famiglia e, approdata negli Stati Uniti, si era brillantemente diplomata a West Point giovane ufficiale dell'esercito americano. Nei suoi discorsi pubblici - ricorda Salmon - «gli aneddoti si sostituivano alle statistiche. E le fantasie del presidente alla realtà. A volte - aggiunge - evocava un episodio tratto da un vecchio film di guerra, come se appartenesse alla storia reale degli Stati Uniti»? Con lui compariranno, nel cuore del potere, gli spin doctors, gli specialisti nel «far girare» il racconto, nel girarlo e ribaltarlo a favore del committente, che poi con Bill Clinton occuperanno stabilmente la Casa Bianca per evolvere infine negli story doctors di George W. Bush, quando la story assumerà sempre più un carattere noir. E la narrative assorbirà, quasi senza residui, la politica, diventando la forma più evidente dell'esercizio del Potere. Sembrerebbe il trionfo del racconto, sopravvissuto alla prova mortale del Novecento. La smentita clamorosa della prognosi infausta dei teorici del «silenzio delle Sirene». O, se si preferisce, la prova provata del ritorno in grande stile di Ulisse nella veste del Re narratore. Perché lo storytelling ha tutta l'apparenza e tutte le pretese di rappresentare, per così dire, l'apoteosi della «forma-racconto»: la sua terminale evoluzione in figura idealtipica della narrazione contemporanea che aspira ad assorbirle e a ricapitarle tutte. A ricondurre a sé, e in questo modo «salvare», tutti i racconti e tutte le possibili forme di raccontarli, giungendo a rappresentare, definitivamente, il racconto «compiuto», assoluto, sovrano, come se sulla copertina patinata di ogni story, sullo schermo piatto di ogni Storyteller, potesse comparire l'icona di un Ulisse trionfante, infine evolutosi in sirena perché pienamente impadronitosi della loro capacità di fascinazione senza per questo rinunciare alla propria appartenenza al mondo dell'al di qua. Sembrerebbe...

DAL POTERE DEL CANTO AL CANTO DEL POTERE

In realtà non è così. Perché quello che si materializza nell'iper-moderno storytelling non è il racconto redivivo, il «racconto salvato», è il racconto postumo. E il racconto dopo morte del racconto: il ritorno fantasmatico del significante dopo l'estinzione (l'indicibilità) del significato. Tra il racconto che ha segnato la lunga parabola della civilizzazione, dall'antichità classica alla modernità, tra quello che potremmo chiamare il «racconto storico», sia perché è consustanziale all'epoca della «storicità» del vissuto umano, sia perché ha tratto dalla Storia la propria materia e in buona misura ne ha assunto anche la forma, e questa nuova modalità del «raccontare storie», inscritta nei codici formali dello storytelling, c'è una cesura profonda. Una rottura di continuità

netta, di sostanza e di struttura (li separa una «distanza mentale» paragonabile a quella che corre, appunto, tra gli scogli di Positano e le porte dell'Ade), dichiarata esplicitamente dallo stesso Salmon: «Le grandi narrazioni che hanno segnato la storia dell'umanità, da Omero a Tolstoj e da Sofocle a Shakespeare - scrive -, raccontavano miti universali e trasmettevano le lezioni delle generazioni passate, lezioni di saggezza, frutto dell'esperienza accumulata. Lo storytelling percorre il cammino in senso inverso: incolla sulla realtà racconti artificiali, blocca gli scambi, satura lo spazio simbolico di sceneggiati e di stories. Non racconta l'esperienza del passato, ma disegna i comportamenti, orienta i flussi di emozioni, sincronizza la loro circolazione» 6.

Lontana anni luce dai «percorsi del riconoscimento» di cui parlava Paul Ricoeur a proposito del *récit*, questa inedita «arte di raccontare storie» nasce con il fine esplicito di conformare i comportamenti collettivi all'immagine del mondo di chi controlla i flussi comunicativi. Di far precipitare i pezzi scomposti delle vite in frantumi dentro il calco predefinito di un'identità virtuale ricostruita altrove. In questo senso essa appare figlia (11 una doppia morte: morte della forma narrativa e, insieme, morte del soggetto narrato; estinzione del «racconto tradizionale», come si è visto, ma anche del protagonista «storico» di quel racconto. E come appunto accade in ciò che ha subito il trauma del trapasso, anche qui nulla è più al proprio posto. Nessuna delle componenti «strutturali» dell'archetipo omerico del «racconto storico» vi compare più, quantomeno col ruolo che allora giocava. In essa è evacuato sia il soggetto che l'oggetto. Svaniscono, e si decostruiscono, sia le Sirene che cantano il canto, sia l'eroe che ne è cantato e che rischiava di morirvi dentro. Non ve n'è più traccia apparente. Rimane, padrona del campo, la *Techne*, ipertrofica, multivariata, eteroclita, ben più complessa e potente dell'originario stilo e della tavoletta incerata dei tempi di Omero, fatta dell'intero repertorio multimediale, delle infinite tecnologie della realtà virtuale, carcere duro, cella di sicurezza, dove l'Io è sequestrato e separato dal mondo. Delocalizzato, potremmo dire: deportato in una colonia del tempo in cui tutti i nessi di causalità e consequenzialità sono rovesciati.

Qui, infatti, nell'universo chiuso e insieme infinito dello storytelling, l'evento non sta più a monte della storia che lo narra, ma a valle: è il risultato che il racconto deve «produrre», non la radice da cui la storia prende origine. Lo stesso soggetto che dovrebbe essere il narratore compare solo alla conclusione del racconto, come suo prodotto. Non certifica la verità della propria storia con la propria presenza (come Ulisse sull'isola dei Feaci) ma al contrario deve la propria presenza esclusivamente all'efficacia della storia narrata. Vive perché quella storia nata fuori dalla vita è stata narrata. Il confine - bisogna

ammetterlo - è labile, perché sempre la vita si è intrecciata a una storia, alla Storia, e ne ha tratto legittimazione e «senso». E da sempre una storia è stata usata come strumento per produrre effetti sulla vita, per legittimare un potere, o per convincere a eseguire un comando 7: si pensi alla funzione della retorica per gli antichi, si pensi a Mosè che ricorse alla storia di Dio e della sua volontà per «produrre il proprio popolo»: per dare vita al suo progetto di esodo interpretando il desiderio di liberazione del proprio popolo dal potere del Faraone; e si pensi al Faraone che ricorse ai propri scribi e sacerdoti per alimentare la storia della propria origine divina. Da sempre, in sostanza, le storie (narrate) e la Storia (il dipanarsi della vita collettiva degli uomini nel tempo) sono vissute in una contiguità stretta assai vicina alla fusione. Ma ora la storia è una story senza history. Un narrare «circolare», che sta prima del fatto narrato (prima anche del «desiderio» di esso, del suo stesso «presupposto») e lo produce. Che sta a monte del soggetto vuoto, 6 pretende di riempirlo di un proprio mutevole senso. Una storia di vita che sa di morte. Che non affonda le radici nel pieno della vita intima dell'io, ma nel vuoto del suo desiderio estinto. La Storia senza racconto ,(possibile) della pre-antichità classica lascia il posto al racconto senza storia (vissuta) della post-modernità contemporanea.

Lo stesso autore, componente essenziale della narrazione tradizionale, non riesce più a tenere la posizione. Le storie che costituiscono il tessuto pervasivo dello storytelling, sia quello politico che quello commerciale, servono ad acquistare consenso o a vendere prodotti, sono tutte, a ben vedere, storie senza autore. Non portano nessuna firma. Tutt'al più sono segnate (contrassegnate) da un logo, ma a volte neppure quello: sembrano la materializzazione in immagini e in parole di una vita quotidiana che sappiamo riconoscere solo quando ci viene «rappresentata» ma che ci suggerisce che c'è, è la realtà, anzi: l'iper-realtà, l'unica «immaginabile». Si materializzano, quelle «storie», nel nostro spazio domestico (nel salotto, nella stanza da letto, in cucina; all'interno della nostra «bolla», direbbe Sloterdijk), bucano tutte le nostre barriere attraverso i mille orifizi dei canali multimediali, dall'antiquato schermo televisivo al più recente web, senza più neppure dover utilizzare come grimaldello la fascinazione sirenica, l'eco della nostra intimità, perché attingono a un'immagine standard dell'intirnità serializzata e stereotipata, a un repertorio di sentimenti e di emozioni tecnicamente testati, ripresentandosi, per questa via, come la riscrittura automatica della «vita» che viene a occupare lo spazio deserto di una domesticità svuotata.

Per questo non possiedono la «voce argentea» delle incantatrici antiche, né richiedono la presenza dell'aedo che diede appunto origine al «racconto» dell'epoca «storica». Non sono riducibili alla «persona» del loro autore ma al

brusio continuo di una universalità astratta che altro non è che il volto contemporaneo del potere. La forma con cui il Potere, rotte tutte le tradizionali suddivisioni in cui si articolava: politiche, economiche, culturali, procede a mettere ordine nel disordine del discorso riconvertendolo nel proprio racconto. Usando, per l'appunto, come strumento di Ordine il «racconto postumo»: riesumando, come si è detto, la figura del racconto dopo la morte del racconto.

È così che milioni di persone private della propria capacità di fare la Storia vengono «portate dentro» una Storia narrata da un altro, e dall'alto, sussunte a una narrative che le agisce come materia grezza del proprio narrare, non solo nella fiction, ma nella real life. Il che rappresenta la forma più estrema del feticismo delle merci applicato al mentale: «le mort qui saisit le vif», nella sua compiuta versione post-moderna. Perché questo nuovo tipo di racconto, contrariamente a quello precedente, non rimette ordine nel vissuto attraverso una ricapitolazione discorsiva di senso del «già stato» in cui l'Io possa riconoscersi per auto-riflettersi nella propria identità attraverso il tempo, ma, all'inverso, appunto, produce il proprio ordine creando un vissuto artificiale inedito e altro rispetto al soggetto. Un vissuto intrusivo, cannibalico, fantasmatico e reificato, proponendolo (imponendolo) come nuova «casa dell'Io» spaesato. L'unica abitabile. Il mondo raccontato come unico mondo possibile.

Chi volesse avere conferma di questo inedito *modus operandi* del «nuovo ordine narrativo» e della sua stretta sinergia con la forma post-storica del Potere può leggersi, con profitto, il resoconto dell'incontro con un senior adviser dell'allora presidente George W. Bush, avvenuto nel 2002, del giornalista dell'«Esquire» Ron Suskind, che pochi giorni prima aveva severamente criticato l'ex communications director della Casa Bianca Karen Hughes, 13 donna incaricata di «vendere Bush 31 mondo»: «Il consigliere mi disse - riferisce Suskind - che ragazzi come me erano 'in quella che noi chiamiamo una reality-based community' che egli definì come gente che 'crede che le soluzioni emergano dai vostri giudiziosi studi della realtà discemibile'. Io assentii e mormorai qualcosa circa i principi dell'illuminismo e dell'empirismo. Lui mi troncò il discorso: 'Questo non è più il modo in cui funziona il mondo oggi'. E continuò: 'Noi siamo un impero, ora, e quando compiamo un atto, noi creiamo la nostra stessa realtà. E mentre tu stai a studiare questa realtà - giudiziosamente, come tu vuoi - noi compiamo un altro atto, creando altre nuove realtà, che tu puoi studiare ancora, e questo è il modo in cui le cose succederanno. Noi siamo gli attori della storia, e tu, tutti voi, resterete giusto a studiare quello che noi facciamo'» 8.

Occorre anche aggiungere che quelli con cui l'«impero» dichiarava, così brutalmente, di poter creare «la nostra stessa realtà» erano, in prevalenza, «atti linguistici». Narrazioni, affidate all'etere e ai pixel dei monitor, ma destinate a materializzarsi ben presto, distruttivamente, nei «luoghi». Sul terreno, come mostrerà pochi mesi più tardi, il 5 febbraio del 2003, la tragica (non solo per lui) performance dell'allora Segretario di Stato americano Colin Powell di fronte al Consiglio di Sicurezza delle Nazioni Unite, quando in un grottesco esempio di storytelling globale fu ammannita al mondo, col supporto di immagini ed elaborazioni da realtà virtuale, la favola bella delle «armi di distruzione di massa» celate dall'Iraq agli ispettori dell'Onu e dei legami tra Saddam Hussein e Al Qaeda. Né bastarono - 10 si ricorderà -, allora, il profilo aristocratico e la parola ragionevole del ministro francese De Villepin (estremo riflesso «omerico» della vecchia Europa) ad arrestare l'onda d'urto di quel racconto menzognero che, dopo aver avvolto virtualmente il pianeta in un involucro mediatico, si scaricò, con la potenza devastante dei cruz're e dei tomahawk, sull'antica terra dell'Eden, nella più cruenta guerra del nuovo secolo, restituendo alla sabbia i millenari zz'ggurat. Le sacre torri templari con cui gli uomini che avevano, da poco, inventato l'idea stessa di «città» tentavano di avvicinarsi al cielo, compresa quella di Borsippa, la «città sacra a Nabu, dio della scienza e della scrittura»⁹: l'insediamento umano in cui si è creduto di riconoscere ciò che resta della mitica Torre di Babele, anch'essa ora travolta nella scia di ferro e di fuoco di quella narrative distruttiva, a simboleggiare l'hybrir del monoglottismo che avanza (la volontà opaca di un potere che non sopporta la polifonia dei linguaggi né l'eterogeneità dei racconti).

È difficile anche solo immaginare, dietro questa forma estrema di narrazione terminale, il volto ancora umano dell'aedo greco, e la forma discorsivamente articolata del racconto tradizionale. Difficile, appunto, cogliervi quel nucleo essenzialmente umano, che ha costituito per un intero ciclo di civilizzazione il tratto di «riconoscibilità» del racconto e nel racconto. Vi si intuisce piuttosto, a tendere bene l'orecchio, un'eco del «mostruoso» originario. Un tratto di ferinità non domata, che annienta e cancella, la quale, tuttavia, non sembra ricondurci puramente e semplicemente alla figura teriomorfa delle Sirene. Alla leggerezza del loro volo. Né alla consistenza soft del loro annientamento mnestico, pur avendo, questa nuova narrativa tecnicizzata, lo stesso potenziale di fascinazione del loro canto: la medesima capacità di abbattere le barriere protettive del sé, di cancellare le capacità di ascolto critico... Se un profilo emerge dietro quel canto postumo, esso sembrerebbe piuttosto quello di Medusa. La sua dura immobilità di maschera. La ferocia distruttiva delle cose che si ammantano di parole ma mantengono la loro inerte petrosità, la propria distanza abissale dall'umano. E la propria capacità di pietrificare.

Il racconto che occupa la scena del mondo «dopo la fine del racconto», è, se vogliamo condurre fino in fondo l'allegoria, il canto della Gorgone fattosi, per una paradossale metamorfosi, Nomos della Terra.

SALÒ-SADE, OVVERO L'«ESTÈTICA DELLA DANNAZIONE»

Tra i primi a cogliere il nuovo carattere pietrificante del potere nel cuore nero del Novecento, e il suo inedito rapporto col racconto, è stato, senza dubbio, Pasolini. Se si ha la forza di riaffrontare la visione di Salò. Le centoventi giornate di Sodoma, il suo ultimo film, inevitabilmente di carattere «testamentario», non si potrà non esserne colpiti. La pietrificazione ne domina sia la chiave estetica che quella etica e ideologica, forma e materia dell'opera. «Mi interessava vedere come agisce il potere dissociandosi dall'umanità e trasformandola in oggetto», dirà egli stesso durante le riprese, poco prima della morte. E, a proposito del sesso, che occupa uno spazio strabordante nel film, aggiungerà, in una celebre «auto-intervista» al «Corriere della Sera»¹¹, che esso è chiamato a svolgere un ruolo «metaforico orribile»: costituire «la metafora di ciò che oggi il potere fa dei corpi»; rappresentare «la riduzione del corpo a cosa». Mettere in scena, dunque, l'essenza di «quel potere che trasforma gli individui in oggetti», cioè in cose inanimate, reificate. Pietrificate, appunto.

Per questo, nonostante l'ossessiva esibizione di organi e di atti sessuali, il film non possiede un solo grammo di erotismo. Perché ciò che appare sulla scena ha il calore e la capacità emozionale della pietra, radicalmente de-umanizzato in una compostezza formale gelida e assoluta, come statue marmoree, che esclude, nel rigore glaciale della composizione, e nella spersonalizzazione totale dei protagonisti, ogni possibilità di empatia con lo spettatore: vero e proprio paesaggio post-mortem, desertificato di ogni traccia di umano dopo aver incrociato lo sguardo del potere, rappresentato qui nelle sue quattro componenti fondamentali (politica, giudiziaria, economica e religiosa) 11. E colto nella sua dimensione originaria di disponibilità piena e incondizionata sui corpi assoggettati, in cui emerge prepotente, fin troppo esplicito, quel «qualcosa di belluino» (sono ancora parole di Pasolini), la traccia della «più primordiale e cieca violenza dei forti contro i deboli», leggibile, in filigrana («attualizzabile», dice Pasolini) nel «codice e nella pratica» del potere, di «qualsiasi potere, legislativo ed esecutivo» 12.

Ma in cui è possibile anche cogliere, in forma più implicita, inscritto nell'intera struttura del film, il peso di un secondo elemento, tuttavia decisivo

nella connotazione dell'operare di questa specifica forma storica del potere - e tale da renderlo straordinariamente, e inaspettatamente, interno all'allegoria gorgonica -: e cioè il peso dello sguardo (del «elemento visivo»). La funzione del vedere, come veicolo principale dell'esercizio attuale del potere.

Nei «fotogrammi di Salò - è stato acutamente osservato - le torture vengono non inflitte ma contemplata) 13 dai quattro «Signori» che hanno trasformato la «Villa Triste» repubblicina in uno spazio totale «au degré zéro de la liberté». Esattamente come nel caso della Gorgone, anch'essi «operano a distanza»: non mettono direttamente la mano sulle proprie vittime, ma le «guardano» soffrire (traendo da ciò piacere). È quel loro sguardo, e solo esso, quel loro voyeurismo distruttivo e totalitario, che dà senso all'apparato sadomasochistico affidato agli esecutori e alle vittime. È, in qualche misura, quella distanza dai corpi annientati che connota la specificità del titolare del potere attuale, il quale può permettersi ora, a ciclo della civilizzazione compiuto, di appropriarsi della techne stessa, del tradizionale strumento di «distanziamento» e di neutralizzazione della distruttività cieca del potere, per farsene, al contrario, mezzo di esercizio: il binocolo, entrato in gioco nella fase terminale del film, nel «girone del Sangue», dove a turno ognuno dei quattro despotti osserva l'orgia di violenza e controlla il grado di erezione dei servitori chiamati a eseguire le torture, non svolge il ruolo simbolico che nella mitologia originaria era spettato allo scudo di Perseo, non opera il distanziamento necessario per sopportare la vista del volto di Gorgone del potere, ma al contrario, nelle mani del Potere stesso, realizza una forma di riavvicinamento.

Colma, in forma virtuale, con la mediazione dell'artificio, la distanza tra il potere, i suoi mezzi (nel caso i collaborazionisti), e i suoi effetti sui corpi. Fa, dell'immagine manipolata tecnicamente, un di più di realtà che può, per questa via, entrare nella sfera dell'intimità del voyeur superando (o aggirando) la separazione tra «visione» e «azione». Tra segno e cosa, in un processo di regressione che sostituisce all'«estetica della redenzione» di Krakauer un'inedita, diabolica, «estetica della dannazione», in cui l'immagine, lungi dal favorire quello «scarto dello sguardo» dal demoniaco del potere ne permette una più profonda immersione, una più immediata contiguità dell'occhio con l'oggetto sofferente, una presa diretta, per così dire, tra soggetto e oggetto del disumano, tale da annullare artificialmente la distanza.

E così come per il «dominio sorgente» della metafora gorgonica (l'artificio ottico, lo scudo di Perseo) allo stesso modo accade, nel rovesciamento pasoliniano di Salò-Sade, anche per il «dominio bersaglio»: la posizione assunta dal Diritto, dall'artificio normativo dello jus e della lex, retrocesso,

qui, dal ruolo salvifico di dispositivo di neutralizzazione del potenziale distruttivo del Kràtos a sua sostanza coesistente. Nucleo interno della sua belluina ferocia e prova evidente della sua «mostruosa» irriducibilità all'umano. Pasolini su questo è fin troppo esplicito: il suo film, dice, mette in scena il carattere «anarchico del potere»⁴. La sua capacità di internalizzare ogni funzione normativa e di piegarla a strumento della propria assoluta arbitrarietà. «I potenti di De Sade - ricorda - non fanno altro che scrivere Regolamenti e regolarmente applicarli». E allo stesso modo fanno i suoi quattro «gerarchi», con i loro atroci quadernetti in cui, formalizzati in Norme, sono prefigurati gli orrori riservati alle vittime, fondamento «giuridico» dell'arbitrio assoluto. Mezzo «normativo» attraverso cui l'originaria natura belluina del potere si fa atto: riafferma, universalizzata - fattasi, appunto, Nomos della Terra -, la propria arbitrarietà, a simbolizzare l'estremo rovesciamento che il crepuscolo del moderno ci ha riservato: l'identificazione, infine consumata (e perversa), tra forma e sostanza. Tra Storia (annientata) e Natura (sopraffatta). Tra razionalità strumentale e arbitrio assoluto: «Noi - proclama, nel film, Curval, il presidente della Corte d'Appello, la figura che meglio esprime questo carattere 'terminale' dell'Anarchia del Potere incarnata nel Diritto - non siamo forse la dimostrazione vivente di che è realmente il Potere? L'unica vera, grande, assoluta Anarchia è quella del potere. Infatti noi, qualsiasi cosa ci venga in mente, la più folle ed inaudita, la più priva di senso, possiamo scriverla in questo quadernetto, ed essa diviene immediatamente legale; se poi saltasse in mente di cancellarla, essa diverrebbe immediatamente illegale. Le leggi del Potere non fanno altro che sancire questo potere anarchico, [...] e ciò vale per qualsiasi potere».

Lo sguardo, dunque: il nucleo duro della metafora gorgonica fattasi ora potere totale dopo aver riassunto in sé lo scudo neutralizzante del Nomos. Ma anche, e in questo si rivela un'ulteriore, più «intima», congruenza con la linea di riflessione qui condotta, il racconto (l'allegoria sirenica) come ingrediente costitutivo di questa estrema visione pasoliniana sul potere. Simmetricamente all'Ur-text sadiano, infatti, anche nel Salò di Pasolini lo spazio espressivo è scandito dalla voce di tre narratrici. Sono loro (nell'ordine la signora Vaccari, la signora Maggi e la signora Castelli) a introdurre e a concludere ognuno dei tre gironi. Di più: a stabilirne, con il loro racconto, il contenuto, anticipando «a voce» il tipo di perversione che poi verrà posto «in atto», cosicché la narrazione s'impasta con l'azione e ne determina, per così dire, la metrica. Ne struttura il tempo e lo spazio. Avvolge e incorpora - prefigurandole - le vicende successive. Senza quel loro racconto, senza il modello narrato che si offre da calco e occasione, senza il miracolo della voce che «dice», non esisterebbe la trama da cui l'azione può nascere e attraverso cui può svolgersi: nessuno dei corpi presenti uscirebbe, sia pur per il breve trascorrere della

gestualità richiesta, dalla propria inerzia di statua.

Certo, nulla sembra avvicinare le tre megere alle Sirene del mito omerico e alla loro voce argentina. Sono tre *maîtresses* di bordello, sfiorite e bolse, nel cui eloquio osceno non vibra nessuna emozione, nessuna fascinazione, nessun mistero ma si comunica solo la banalità turpe e inerte della sottomissione servile. Riproducono, passivamente, supinamente, la «voce del potere», la voce appropriata dal potere, ad esso asservita, che recita meccanicamente oscenità seriali con la ripetitività rituale di una cerimonialità vuota di senso e di emozione: una non-storia che non attinge a nessuna interiorità e a nessuna storicità, a nessun epos e a nessun *kléos*, ma solo al vuoto gorgonico di un potere sopravvissuto alla Storia" e tuttavia, proprio per questo, pervasivo e totale.

Capace, ora, di fare, e fare ascoltare, l'unico racconto ammesso, in un canto funebre che ha perso la propria musica (la pianista, forse l'estrema traccia della musicalità sirenica, si è suicidata all'inizio del «girone del sangue», incapace di sopportare l'orrore), ma non la capacità di possessione e di spossessamento che fu di quel canto originario.

L'atroce sequenza che ci avvicina al finale, con la serie di delazioni a catena con cui le vittime si denunciano a vicenda godendo «dello stupro collettivo che le devasta [...] fin quando intonano lo stesso inno con i militi repubblicani, abbandonandosi alle turpitudini dei loro carnefici»", esprime l'intollerabile materializzazione di ciò che Roberto Esposito ha definito l'Insestenibile. E cioè della compiuta indifferenziazione del tutto, dell'«umano» senza distinzioni tra carnefici e vittime, nel «mostruoso» che tutto occupa e per questo attrae e divora, non solo gli attori sulla scena, ma lo stesso «spettatore voyeur», nella commistione degradante di soggetto e di oggetto, di Signoria e di sudditanza, di umanità e disumanità, senza vie di fuga. Uscite di sicurezza. Promesse di redenzione.

DALLA METAFORA ALLA CRONACA: LA CHIUSURA DEL CERCHIO

Quando Pasolini realizzò quel suo film «terminale», in tutti i sensi, il film in cui si consumano tutte le fini (a cominciare dalla sua), pensava in realtà alla rappresentazione allegorica, condotta al limite estremo della tollerabilità estetica, di una fattualità quotidiana banalmente inscritta nel vissuto comune: e cioè all'«irresistibile omologazione» che il neocapitalismo trionfante andava realizzando nella forma di una mutazione antropologica definitiva

(«tombale») e devastante condotta sotto il segno egemonico e totalizzante della merce e della mercificazione. Com'è stato scritto, ciò che egli «coglie[va] con una lucidità che non è dato riscontrare altrove, è il mutamento strategico del potere neocapitalistico, passato dalla logica dell'esclusione a quella dell'inclusione, 0, più precisamente, della loro perfetta sovrapposizione in un dispositivo di inclusione escludente» 17.

L' universo di morte che si esprimeva tra le mura della «Villa Triste», quei corpi vivi ma in realtà già morti, separati dalla vita, «pietrificati», appunto, e «posseduti», non più appartenenti a sé, stava a significare, simbolizzato, il processo di sussunzione reale dei corpi alla merce, del bio; al «valore di scambio», che il «potere consumistico» era andato silenziosamente consumando, senza spargimento di sangue né coazione fisica, anzi sotto il vessillo della «tolleranza», con la semplice liberalizzazione del godimento, facendo coincidere la propria via «con le aspirazioni delle masse».

Identificando il proprio destino con il loro soddisfacimento, fino all'indistinzione mercantile di tutte le classi e di tutti i valori e alla riduzione della vita, così appropriata, a «un mucchio di insignificanti e ironiche rovine»³. Non poteva immaginare, allora, che pochi decenni più tardi quelle immagini, nell'immediatezza inerte della riproduzione digitale, sarebbero transitate al di qua del simbolo, nell'universo semantico della realtà quotidiana, specchio impudicamente fedele della sua attualità. Che la scenografia di Salò-Sade sarebbe infine precipitata tra noi, con la presenza intrusiva di una diretta televisiva.

Occorrerà aspettare esattamente trent'anni, fino all'autunno del 2005, quando Fabian Cevallos decise di rendere pubbliche in una mostra romana le fotografie scattate sul set di Salò durante la lavorazione del film 19, per capire con quanta violenza la metafora pasoliniana fosse alla fine giunta ad esplodere al livello della nostra quotidianità per farsi cronaca. Come dichiarò lo stesso fotografo ecuadoregno cui Pasolini aveva permesso di documentare il proprio lavoro, la decisione di «liberare» quelle immagini fino ad allora negate per timore di un loro uso «commerciale» fu presa quando apparvero sui giornali le «horrifying images from Abu Ghraib» con le «tremende umiliazioni», le torture, le uccisioni e gli stupri ripetuti, sotto lo sguardo piatto dei carcerieri americani: «Quando ho visto le immagini di tortura ad Abu Ghraib ho capito che Pasolini aveva previsto ogni cosa», disse allora Cevallos. E in effetti appare davvero agghiacciante la simmetria tra la struttura stessa delle due serie di fotogrammi, con la medesima composizione scenografia dei corpi violati, usati come materia prima di un'estetica del disumano finora sconosciuta, l'identica nudità inerte delle vittime,

commistione di esibizione sessuale e umiliazione morale a far tutt'uno con la nudità impudica dei volti dei carnefici inespressivi e vuoti, carne morta esattamente come quella delle loro vittime, in qualche modo parte del medesimo «inferno freddo» fissato dagli obiettivi digitali di decine di cellulari.

«Quando ho visto per la prima volta la famosa fotografia del prigioniero nudo con un cappuccio nero sulla testa, i fili elettrici attaccati alle membra, i piedi su una sedia in una ridicola posa teatrale - commenterà Slavoj Žižek - la mia reazione è stata pensare che si trattasse di un'istantanea dell'ultimo spettacolo di performance art a Lower Manhattan) 20: un «allestimento scenico», appunto. «Una specie di tableau vivant» tratto dalla scenografia di un'opera qualunque del «teatro della crudeltà» americano, che a Žižek richiama «le foto di Mapplethorpe, o le scene misteriose dei film di David Lynch», ma nell'elenco ci sarebbe potuto stare tranquillamente, e a maggior ragione, l'ultimo film di Pasolini. Esempio di come anche la fiction più estrema, l'immagine limite del nostro «vedere», può straripare nella banalità quotidiana della cronaca, può azzerarne la distanza, fino a ieri garantita dalla residua valenza metaforica della «rappresentazione», in questo tempo finito che inaugura il nuovo millennio.

E né Žižek né tantomeno Pasolini avevano ancora conosciuto la vicenda, davvero «terminale», di nowthatsfuckedup.com, il sito pornografico americano aperto alla pubblicazione di «materiale fotografico» realizzato dai militari americani nei «teatri di guerra» dell'Iraq e dell'Afghanistan.

L'idea era venuta al proprietario del sito, Christopher Wilson, quando aveva deciso di sperimentare «a novel business model» permettendo ai militari in zona di operazione, suoi abituali utenti, di ottenere gratuitamente accesso ai materiali amatoriali pornografici in cambio dell'invio di significative immagini altrettanto «amatoriali» dagli scenari bellici, e inaugurando per questa via un empio mercato: quanto più «congrue» fossero state le immagini di guerra conferite, tanto più hard sarebbe stato il materiale porno acquisibile. Quanto più «interessante» fosse apparso l'upload crudele, tanto più «eccitante» avrebbe potuto essere il download erotico, in una logica primordiale di baratto che suonava letteralmente: «bodies for porn». Porno in cambio di corpi. Un'idea che aveva avuto fin troppo successo, giungendo, per così dire, ad portas inferi, e provocandone una fuoriuscita d'immagini sempre più atroci: s'incomincia da fotogrammi tutto sommato convenzionali, edifici anneriti dal fuoco, veicoli militari distrutti, ordinarie cartoline di guerra. Poi compare il corpo carbonizzato di un «nemico» con un gruppo di giovanottoni in divisa, in posa come per la foto di gruppo al college, che ci gioca e fruga

dentro; il primo piano di una soldatessa prosperosa, a seno scoperto, con una gigantesca mitragliatrice imbracciata; l'immagine di un civile sventrato da una raffica all'interno della propria auto distrutta ad un check point accompagnata dal commento del mittente: «povero idiota... peccato che fosse solo»; un'altra soldatessa, medesimo sguardo inespressivo, a cavalcioni di un missile simile a un enorme fallo; e via via, in un crescendo da film splatter, con una sorta di competition in documenting brutality, membra umane sparse al suolo, corpi dal volto maciullato, visceri rovesciati, brandelli di carne carbonizzati. Fino al fotogramma finale, emblema bio-estetico del degrado della coscienza contemporanea: gli arti divelti di un kamikaze che si è appena fatto esplodere ricombinati plasticamente in una mostruosa, bizzarra icona dell'orrore, con la mano di un marine che pone sulla piramide di carne umana il capo mozzato e l'atroce commento «postato» dall'autore: «Tutti questi morti, tutto questo sangue, e l'unica cosa di cui avrebbero bisogno sarebbe un po' di sana passera».

Nowthatsfuckedup.com «funzionò» fino all'aprile del 2006 quando, come nel caso del colonnello Kurtz in *Apocalypse now*, il Pentagono si accorse dell'inconfessabile messaggio che ne proveniva e Chris Wilson finì in carcere con qualcosa come 301 imputazioni per violazione delle leggi della Florida sull'oscenità. Il suo mostruoso repertorio, depositato su un hard disk nell'ufficio dello sceriffo della Contea di Polk, fu «sigillato», come i reattori contaminati di Chernobyl, in un sarcofago digitale a tenuta stagna perché nessuno potesse mai più avere accesso neppure a un frammento di quell'iconografia infetta. E questo non solo perché essa costituiva un «implacabile documento contro la guerra», come un po' frettolosamente l'editore norvegese della più recente versione in volume di nowthatsfuckedup.com ha sostenuto”, paragonandone la funzione a quella che, nel 1924, svolse il celebre volume fotografico del pacifista Ernst Friedrich *Krieg dem Kriege*, con le terribili immagini della devastazione dei corpi provocata dalla Prima guerra mondiale. Ma piuttosto perché le autorità americane, con la ferina capacità di intuizione propria di ogni potere criminale, avevano avvertito come da quella «esperienza», dal gioco perverso dello scambio che aveva originato quelle immagini, dalla natura (quella sì oscena) della relazione che legava gli autori e gli oggetti di quei fotogrammi, l'occhio del fotografo e il corpo fotografato, filtrasse una più profonda contaminazione. Si rivelasse un più virulento sintomo di contagio: il segno grafico della devastazione antropologica in corso nella coscienza stessa dell'Occidente. Un «ground zero» dell'immaginario contemporaneo, il suo «volto di Gorgone», che parlava di un vuoto abissale scavatosi nello stesso «cuore di tenebra» dell'Occidente. Qualcosa che va persino al di là dello stesso «spettro osceno del 'padre primordiale' freudiano» disvelato in

Apocalypse now, e a ragione evocato da Zizek, per scoperchiate una più inedita, e altrettanto oscena, «regione sotterranea» della cultura popolare contemporanea dove sono evidenti i segni di un più definitivo «cataclisma antropologico» (per usare l'espressione di Pasolini)”: le tracce di un'«apocalisse culturale» che ha toccato le radici più profonde dell'essere sociale, il codice genetico dell'umano, disseccandone le fonti del «riconoscimento». Riducendo appunto la relazionalità umana, a cominciare dalla più «vitale» delle relazioni, quella erotica tra i corpi, a «rapporto tra cose».

E in effetti lì, in quella «regione sotterranea oscena», si rivelava, ben visibile, il punto di sutura tra l'eccedenza crudele delle immagini dell'ultimo film di Pasolini e l'apparente ordinarietà della mutazione comportamentale consumistica da lui discorsivamente denunciata nelle sue Lettere luterane e nei suoi Scritti corsari. Tra l'estetica estrema del suo Salò e l'etica conformisticamente pervasiva della sua neoantropologia del quotidiano, sintetizzata visionariamente nelle parole della sua Abiura dalla «trilogia della vita», in cui, appunto, «anche la 'realtà' dei corpi innocenti» appare definitivamente «violata, manipolata, manomessa dal potere corisumistico»²⁴; e lo stesso sesso ha finito per subire, e rappresentare in forma emblematica, quell'estrema perversione «bio-politica» che lo ha trasformato da sopravvissuto residuo di una gioia trasgressiva dei corpi in sordida forma di «obbligo e bruttezza» (in appendice del potere, espressione immediatamente corporea della sua presa sulla vita). Alla metà degli anni Settanta l'affermazione «i giovani sono o brutti o disperati, cattivi o sconfitti»²⁵; o la constatazione secondo cui quanto «nelle fantasie sessuali era dolore e gioia, è divenuto suicida delusione e accidia»²⁶ avevano potuto apparire impietosi paradossi comunicativi, facili iperboli retoriche. Come pure la dichiarazione liquidatoria: «I figli che ci circondano, specialmente i più giovani, gli adolescenti, sono quasi tutti dei mostri»²⁷, con l'accento posto sulla natura di maschera dei loro volti («Sono maschere di una qualche iniziazione barbarica, squallidamente barbarica»²⁸) e sull'assenza di espressione dei loro sguardi: «Nei casi, né migliori né peggiori (sono milioni) essi non hanno espressione alcuna: sono l'ambiguità fatta carne. I loro occhi sfuggono, il loro pensiero è perpetuamente altrove, hanno troppo rispetto o troppo disprezzo insieme, troppa pazienza o troppa impazienza»²⁹.

Provocazione, si era pensato, allora. Sfogo letterario di un intellettuale ipersensibile, frutto di una personale delusione. Basta ora dare un'occhiata alle immagini e ai commenti di nowthatsfuckedup.com, per riconoscere a prima vista quella patologia tradotta in atto generalizzato. Basta prestare anche solo fuggevolmente ascolto alla neolingua a cui questo nuovo «tipo umano» è

ridotto (un codice comunicativo regredito alla dimensione più elementare e rozza del «linguaggio dei segni», fusione inestricabile di immagini e monconi di parole come solo l'habitat digitale che li ospita può permettere: corpi senz'anima e lessico smozzicato, misto di gergo da caserma e di fraseologia da chat porno) per comprendere quanta bruttezza e disperazione sia entrata in quelle vite esposte. E quanta «suicida delusione e accidia» si sia impastata nel loro immaginario, fino a renderlo mostruosamente impregnato di morte: gelida riproposizione seriale di immagini sessuali e di immagini crudeli da parte di testimoni muti, incapaci di far risuonare in un qualche «interno» la tragedia di cui sono vittime e carnefici insieme.

Ciò a cui si è giunti, possiamo infine nominarlo, è questo punto morto del linguaggio, in cui il reale torna a inciampare e ad arrestarsi nelle parole che non riescono più a riconfigurarlo in termini umani e a distanziarsi da esso (dal suo contenuto mortifero), a sancire perentoriamente il fallimento, ricorsivo, del difficile tentativo di ricupero dell'«umano» dopo l'immersione pietrificante nell'universo desertificato della mercificazione.

NOTE

I canto della Gorgone.

Ovvero le Sirene del potere

1 Christian Salmon, *Une Machine à fabriquer des histoires* in «Le Monde Diplomatique». novembre 2006. trad. it. *Una macchina inventa-storie*, in «il manifesto/Le Monde Diplomatique», novembre 2006.

2 Id.. *Storytelling. La fabbrica delle storie*, Fazi. Roma 2008.

3 L'espressione è di James Camille e Paul Begala. *Buck Up, Suck Up. .. and Come Back When You Foul Up... 12 Winning Secrets from the War Room*. Simon & Schuster, New York 2002, pp. 108-9. È riportata da Salmon, *Storytelling cit.*, p. 103.

4 Peter Brooks. *Stories abounding*, in «Chronicle of Higher Education», 23 marzo 2001 . Citato in Salmon. *Storetelling cit.*. p. 105.

5 Salmon. *Storetelling cit.*. p. 108.

6 Ibid.

7 Si veda al proposito il bel saggio *La salvezza di Euridice*, scritto da WM2 e pubblicato in *New Italian Epic. Narrazioni, sguardi obliqui, ritorni al futuro*, Einaudi, Torino 2009. Vi è confutata, con buoni argomenti, la tesi «totalizzante» di Salmon che vede nello Storytelling un novum assoluto e che sottrae definitivamente l'arte di narrare : un uso critico: «In fondo - vi si legge -. lo storytelling applicato non è molto diverso dalla retorica degli antichi, la scienza della parola e del racconto [...] L'uso di miti e narrazioni per diffondere valori e persuadere folle di individui e vecchio di alcuni millenni. Paul Veyne, rovesciando lo slogan del Sessantotto parigino, ha scritto che 'l'immaginazione è al potere da sempre' [...] Anche nell'Antico Egitto si mescolavano le cose, confondendo religione, biografia, politica e mito. Martirologi, vite di santi, eziologie e genealogie hanno continuato a fare lo stesso lavoro per centinaia di anni. Benito Mussolini sosteneva che la cinematografia è l'arma più forte» (Ibid.).

8 Ron Suskind, *Without doubt*, in «The New York Times», October 17, 2004.

9 Giovanni Bergamini. *I danni di Babilonia*, Scheiwiller. Milano 2003, p. 50.

10 Pier Paolo Pasolini. *Il sesso come metafora del potere*, in «Corriere della Sera», 25 marzo 1975; ora in *Id.... Per il cinema*, Mondadori, Milano 2001. vol. II.

11 Il potere politico nella persona del Duca Blangis, quello economico in Durcet, l'Eccellenza, quello giudiziario nel presidente d.i Corte d'Appello Curval e quello religioso nel Vescovo.

12 Pasolini. *Il sesso come metafora del potere* cit.

13 Gilda Policastro. *Pasolini anti-moderno. L'utopia negativa di Salò e Petrolino*, in *Atti del Convegno dell'Associazione degli italiani «Moderna e modernità: la letteratura italiana»*, Roma. 17-20 settembre 2008, disponibile in pdf sul sito web <http://www.italianisti.it>.

14 «Nulla è più anarchico del potere, il potere fa praticamente ciò che vuole e ciò che il potere vuole è completamente arbitrario, o dedito da sue necessità di carattere economico che sfuggono alla logica comune»: Pier Paolo Pasolini durante la sua ultima intervista sul set del film.

15 «Il vuoto d.i senso su cui poggia il potere sovrano», dirà Roberto Esposito, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*. Einaudi. Torino 2010. p. 205.

16 Ibid

17 Ivi, p. 201.

18 Pier Paolo Pasolini, Abiura dalla «Trilogia della vita», Ogni uomo è tutti gli uomini. Milano 2009. p. 22.

19 La mostra si tenne a Roma, all'Auditorium, dal 19 settembre al 2 novembre del 2005. Le foto sono ora disponibili nel catalogo Salò: mistero, crudeltà e follia. Una testimonianza fotografica di Fabian Cevallo:, L'Erma di Bretschneider, Roma s.d.

20 Slavoj Zizek. La violenza invisibile, Rizzoli. Milano 2008. p. 17).

21 Nel 2005 Wilson poteva contare su circa 30.000 militari americani iscritti al suo website.

22 nowthatsfuckedup.com. Office for Contemporary Anarchy. Oslo 2011. Al sito da cui la versione in pdf può essere scaricata si legge: «The Norwegian version of the book nowthatsfuckedup.com was released as an anti-war document May 10. 2011. May 17. 2011. was the date of release for the english version of the book», Una versione italiana (meno splatter di quella norvegese) era stata pubblicata (a cura di G. Ricuperati e con la postfazione di M. Belpoliti) col titolo 'Fucked up'. Rizzoli, Milano 2006.

23 Pier Paolo Pasolini, replica all'aborto, in «Corriere della Sera», 30 gennaio 1975, ora, col titolo Sacer, in Scritti corsari, Garzanti. Milano 2008. p. 107.

24 Id., Abiura dalla «Trilogia della vita» cit., p. 20.

25 Id.. Il sesso come metafora del potere cit.

26 Id.. Abiura dalla «Trilogia della vita» cit., p. 20. 27 Id, I giovani infelici in Lettere luterane. Garzanti, Milano 2009. p. 20. 28 Ibid.

27 Ibid.

EPILOGO

Quando già questo libro era in preparazione, è comparsa sui giornali una notizia giudicata dalle redazioni di poca importanza, poco più di un frammento di gossip, tanto da meritarsi appena un trafiletto di poche righe in pagina interna. Diceva che, approfittando della gravissima crisi greca, il principe Ahmad Mohamed al-Sayed, un membro della famiglia reale del Qatar, aveva comprato al prezzo stracciato di 5 milioni di euro «una delle più belle isole dell'arcipelago delle Echinadi, Oxia, ad appena 38 chilometri da Itaca, l'isola di Ulisse». La stessa fonte precisava che Oxia ha un'estensione di circa 500 ettari, più o meno la metà della nostra Capri, e che era intenzione del reale acquirente trasformarla in un resort per turisti di lusso.

Pochi mesi prima aveva fatto il giro del mondo la notizia che la Finlandia intendeva chiedere come garanzia dei nuovi prestiti necessari alla Grecia per evitare il default l'Acropoli di Atene, il Partenone e alcune tra le più belle isole. I finlandesi - si precisava - avrebbero calcolato che il valore del patrimonio artistico greco utile per soddisfare le loro condizioni si sarebbe aggirato sui 300 miliardi di euro. Naturalmente (almeno finora) non se ne è fatto nulla, e la Grecia continua a boccheggiare sul pelo dell'acqua, ma è invece vero che il suo ministero dei Beni culturali ha deciso di offrire in affitto, come set cinematografici e fotografici, i luoghi-simbolo del paese, anche in questo caso a prezzi di liquidazione. Circola anche un tariffario: con 1600 euro si può acquistare la piena disponibilità per 24 ore del Partenone (il cui accesso, in precedenza, era stato permesso, in via eccezionale, solo alla troupe di Francis Ford Coppola per le riprese di *My Life in Ruins* con la celebre star ellenico-americana Nia Vardalos). Nel prezzo sarebbe compresa anche la possibilità di usare gli splendidi interni del nuovissimo Museo dell'Acropoli, inaugurato in occasione delle Olimpiadi miliardarie del 2006. Per 1200 euro (trattabili), d'altra parte, è possibile comprarsi un giorno di riprese filmate a Delfi, mentre l'uso del luogo dell'oracolo come semplice set fotografico scende a circa 300 euro giornalieri (e in qualche caso, tirando sul prezzo, anche a 200). Sarà possibile ambientarvi affascinanti reportage: di moda, o curiose copertine di magazines, magari per settimanali come l'edizione tedesca di «Focus» che pochi mesi or sono ha lanciato in copertina la fotografia della Venere di Milo col dito medio alzato e il titolo *La Grecia ci deruba del nostro denaro? Truffatori nella famiglia dell'euro*.

Fotografi, modelle, operatori e tecnici delle luci di passaggio per l'antico luogo sacro da cui ci si attendeva la verità lo ignoreranno sicuramente, ma i

greci non dimenticano che ad appena 25 chilometri da Delfi s'incontra Distomo, un piccolo villaggio divenuto simbolo dell'orrore (è soprannominato la «Marzabotto greca») perché il 10 giugno 1944, appena dieci giorni dopo lo sbarco alleato in Normandia, i tedeschi vi trucidarono 218 persone, in gran parte donne, vecchie bambini. Di quel crimine nessuno pagò (né pagherà) la colpa, perché fu giudicato «una normale operazione di guerra». E ora il governo tedesco può anche farsi forte della recente (e indecente) sentenza dell'Aja, che esclude, su richiesta di quel governo immemore, il risarcimento delle vittime delle stragi naziste da parte della Repubblica Federale. Non esita, tuttavia, quel governo europeo, a pretendere dalla Grecia in agonia il saldo pronto cassa delle fatture per quasi un miliardo e mezzo di euro dovuti alla Thyssenkrupp (la stessa della strage di operai a Torino) per la fornitura bellica di due sommergibili (erano in origine quattro): soltanto una parte del budget di oltre 7 miliardi di euro per spese militari imposte dalla Germania al governo greco per il solo 2012 e destinate in gran parte a sostenere i profitti dell'industria bellica tedesca.

È dunque ora la cronaca, nei suoi interstizi, nel disegno a frattale di uno specchio infranto, a suggerirci, maligna, «a che punto è la notte». A dirci quanto, sotto l'apparente veste di una potenza impalpabile, immateriale, astratta, nella forma amichevolmente neutra di una ricchezza espressa in bit, e di un sistema di segni privi di ogni altro significato se non quello che convenzionalmente di giorno in giorno si dà, il processo di pietrificazione del mondo è avanzato e si è fatto «totale». Si è impadronito dell'orizzonte, per chiuderlo.

Per questo non mi è sembrato eccessivo ri-evocare i «demoni» originari. Qui, ora. Mentre muti (in attesa di un nuovo Perseo che spezzi il maleficio?) ascoltiamo questo estenuante canto di Gorgone.

Table of Contents

INTRODUZIONE	5
NOTE	8
IL VOLTO DI MEDUSA. OVVERO IL POTERE E LO SGUARDO	10
IL SIMBOLISMO DELLA GORGONE	10
MASCHERAMENTO E PIETRIFICAZIONE	12
LA DISTRUTTIVITÀ DI KRÀTOS	13
ALTRI MOSTRI: LEVIATHAN...	15
LO SPECCHIO DI PERSEO	18
LO SPECCHIO INFRANTO	20
NOTE	23
IL CANTO DELLE SIRENE. OVVERO IL POTERE E L'ASCOLTO	29
ULISSE E LE SIRENE	30
IL POTERE DELLE SIRENE	32
L'ARTIFICIUM DI ULISSE	37
IL NAUFRAGIO DI ULISSE	44
IL SILENZIO DELLE SIRENE	50
NOTE	52
IL CANTO DELLA GORGONE. OVVERO LE SIRENE DEL POTERE	58
DAL POTERE DEL CANTO AL CANTO DEL POTERE	59
SALÒ-SADE, OVVERO L'«ESTÈTICA DELLA DANNAZIONE»	64
DALLA METAFORA ALLA CRONACA: LA CHIUSURA DEL CERCHIO	67
NOTE	72
EPILOGO	75