



SACRALE SCENEGGIATURA PER IL XXI° SECOLO

*Rimanenze della decade dopo:
rileggere il 9.11.2001*

William Anselmi e Lise Hogan



Rimanenze della decade dopo: rileggere il 9.11.2001

(William Anselmi e Lise Hogan)

Introduzione alla rilettura

Rivisitare un testo ha sempre un qualcosa di rischioso da mettere in gioco – specialmente a circa dieci anni di distanza – che si manifesta come necessario nel presente contesto. Riteniamo che ripresentare il testo che segue in traduzione con delle minime variazioni possa ancora essere di una certa utilità nonostante la vasta letteratura che ha fatto seguito a quella che è diventata una data simbolica nell’immaginario mediatico e culturale degli Stati Uniti ed oltre. Rimane oltre le parole, la compassione e l’orrore dei morti con nome e senza nome, che hanno marcato con la loro vita quell’evento.

Non è la ricorrenza quanto la riproposta di un intervento a caldo – una serie di riflessioni scritte insieme nel periodo che va da settembre fino all’ottobre del 2001 – che si è poi protratto prima attraverso una relazione nel febbraio del 2002 all’università dell’Alberta, Canada, e quindi in un testo scritto apparso nel 2004 per il *College Quarterly* online. Se nelle versioni in inglese (il parlato, lo scritto) abbiamo cercato di offrire una lettura critica rifacentesi anche a quella variegata disciplina dei *Cultural Studies* anglo-americana, nella versione italiana che qui riportiamo il lettore troverà comunque un percorso che nel suo

immediato ha cercato di iscriversi nel processo storico. Ovvero, il tentativo di leggere nell'evento una serie di diramazioni prettamente socio-politiche che in quel momento erano comunque occultate dalla diffusione emotiva dell'evento ma il cui impatto non ha tardato a manifestarsi nell'impulso-atto che permane tuttora in termini di guerra permanente (dichiarata, non dichiarata, convenzionale, non convenzionale, ecc.).

L'inizio del secolo è subito convogliato all'interno di una pratica globale per legittimare, grazie allo choc emotivo diffusosi secondo parametri precisi, il preteso dominio-governo del mondo, reale e irreale - nel senso riportato dal giornalista del *New York Times*, R. Suskind nell' articolo "*Faith, Certainty and the Presidency of George W. Bush*" (Fede, certezza, e la presidenza di G.W. Bush)¹ -, tramite un principio di ordine globale. Gli effetti sono culturali prima ancora di quelli economici (cheché ne dicano i sofisti dell'unicum capitale). La cattiva rilettura di Hegel da parte di Fukuyama (tralasciando Kojève, e comunque il senso apocalittico che pervade il discorso della 'fine della storia' attraverso i secoli), si congiunge e convalida la posizione di Huntington espressa come 'scontro di civiltà'; con ciò una guerra indefinita, permanente, diffusa, totale, diventa la 'naturale' conseguenza avallata da un Hobbes riletto da Leo Strauss (uno dei padri non del tutto invisibili dell'enclave bushiana). Guerra totale: contro gli altri, contro la natura stessa, contro la realtà, contro la riflessione-scrittura, e quindi contro la cultura intesa come sistema che produce conoscenza, sapere, strumenti critici. Letto altrimenti: la guerra indifferenziata come sistema di vita, come arroganza

dell'ignoranza fattasi specie dominante. Degli svariati interventi che si producono dopo la messa in pratica di una guerra senza fine giocata sul versante filmico da uno Spielberg pronto a sostenere acriticamente ma religiosamente l'operato, e pensiamo a *Minority Report* (*Rapporto di minoranza* - 2002), si può citare *La guerra dei mondi. Scenari d'Occidente dopo le Twin Towers*, di autori vari. Vorremmo riportare, tra i vari contributori, come indicazione, il seguente passo di Alessandro De Giorgi, il quale a proposito di un fronte esterno dell'operazione *Enduring Freedom* (visione di una guerra senza fine visto la meta finale), identifica un altro fronte, quello interno come il non detto della meta:

Questo fronte interno si definisce come avamposto di una guerra mai ufficialmente dichiarata eppure combattuta nei fatti dalle potenze occidentali, una guerra 'a bassa intensità' se si vuole, ma non per questo meno carica di conseguenze: la guerra alla criminalità, alle classi pericolose e ai migranti in particolareⁱⁱ. (144)

Ci vorremmo soffermare un attimo su quel 'ai migranti in particolare', e la condotta di una 'guerra a bassa intensità' contro di loro, per cogliere in ciò il paradosso essenziale del Sogno Americano: fagocitare il tutto per renderlo scarto; una produzione del totale sottoposta alla verifica economica. In questo, una lettura appropriata del programma televisivo più devastante che sia mai apparso sulle reti americane e non, *The Sopranos*, (1999-2007), non è solo indice del processo in corso, ma anche e soprattutto terapia: dell'immagine tramite la parola. Che poi i vari critici si siano soffermati a disquisire il

processo di mimesi del programma non fa altro che convalidare la distanza oggettiva tra rappresentazione e ideologia (lo stacco che si può anche chiamare come 'produzione del postpolitico'), quell'involuzione, meglio ancora, regressione culturale che sostiene il presente neoliberalismo.

Dai due mandati di Bush a quello di Obama, cosa cambia è la credibilità di un'immagine, quella dell'American Dream; Caracciolo (2011) parla *dell'American way of life*, ma il significato non cambia. Infatti, il Sogno Americano finisce per riacquisire l'imperativo economico fondante – il film *Slumdog Millionaire* (in Italia, *The Millionaire* - 2008) è il modello esemplare – prima di tutto fuori dagli Usa, per poi essere immediatamente rimpatriato, con quale esito se ne discute ancora oggi. In pratica, se è ancora valido fuori dagli Usa, anzi se è l'unico processo valido dove il soggetto si 'emancipa' dal suo retroterra di povertà (sociale, culturale, economico), allora la perdita di credenza in quel processo era solo una momentanea amnesia (da parte del pubblico americano) dovuta magari al bombardamento mediatico (*Shock and Awe*, "choc e stupore" o "colpisci e terrorizza", le permutazioni sono senza fine) di una prassi non condivisibile a livello planetario. Questa perdita di credenza nel sogno si era già prodotta durante gli anni trenta del secolo scorso, subito dopo la grande crisi del capitale, solamente che questa volta l'innescò per ristabilire il processo comunitario passa sì attraverso un film (*Pinocchio*ⁱⁱⁱ, 1940, di Walt Disney) ma da

consumarsi prettamente in casa propria, al cinema, prima ancora di diffondersi oltre il proprio isolazionismo.

Da notare il legame ironico quindi che lega i due film, i quali per rifocillare uno spento percorso del simbolo che fa da collante sociale si deve per forza di cose far ricorso all'Altro nella sua immagine: che sia questo di origini europee o non, poco importa; in ogni caso gli Stati Uniti sono vissuti come duplice realtà. Una realtà conquistata sul campo verrebbe da dire in termini di studi coloniali, e un'altra (simbolica, antropologica) che tuttora in qualche modo resiste come spazio extraterritoriale. È forse questa duplicità: la conquista del mondo selvaggio – lo spostarsi della frontiera verso i limiti naturali, e il mantenere in vita (in vitro?) l'apparenza che gli Stati Uniti siano basati sulle differenze, marginali, povere, sfruttate, che attraversano il mondo tutto. In un certo senso aver dominato la natura dello spazio colonizzato produce attraverso la riuscita dell'esperienza, l'esportazione simbolica, extraterritoriale del proprio successo, la diffusione del principio di *melting pot* oltre i propri confini. La chiamata di correo subito dopo l'evento non fa che sancirne la realtà: *siamo tutti Americani*, non vuol dire altro che riconoscere l'appartenere mai sopito al paradiso (ri)conquistato in terra. E per arrivarci bisogna lottare, far guerra al male (il nemico di certo non manca mai, lo s'inventa alla bisogna) che si pone come barriera del possibile ricongiungimento. Letto così ironicamente verrebbe anche da scrivere – in termini dei margini che rispondono all'impero in termini religiosi – che alla fine questa modalità americana è uno strumento, il cavallo di

Troia, di chi ancora crede di soffrire per una atavica cacciata (dal mito che diventa Storia).

Di certo, a livello prettamente culturale il 9/11 è anche quella *rupture* (termine ormai di conio religioso fondamentalista, la ‘rottura’ che allude all’avvento del ritorno della figura messianica) che inizia a manifestarsi negli anni Ottanta sotto il presidente Reagan con le varie guerre: alla povertà, alla droga, ecc.

L’evento dell’undici settembre, 2001, ha in ogni caso marcato l’inizio del secolo cercando così di appropriare un futuro possibile che potesse in un certo qual modo fagocitare ogni altro mondo possibile. Non è a caso che scegliamo questi termini per indicarne il portento. In fin dei conti l’evolversi degli ambienti di comunicazione tecnologica, specialmente la televisione e via via tutti gli altri apparati/dispositivi, riflette ancora oggi anche in contrasto, o così può sembrare, tale evento come un momento di massima concentrazione dei vari apparati e la loro riduzione a delle istanze primarie, una specie di minimo comune denominatore della lettura del reale. Qui non si può oggi non alludere a Clément Chéroux, e il suo *Diplopia – L’immagine fotografica nell’era dei media globalizzati: saggio sull’11 settembre 2001* per trovare una conferma parziale a quel processo di riduzione del linguaggio mediatico. Altri hanno parlato di un’esplosione manichea del sistema-messaggio, andando a colpire uno degli snodi centrali del pensiero rifacentesi a Marshall McLuhan: quell’imporre un sistema unico sulle varie realtà eterogenee ancora presenti sia in termini tecnologici sia, specialmente, in postulati economici che nel vissuto

contemporaneo potremmo additare non troppo ironicamente come immateriali^{iv}.

Il titolo che abbiamo scelto per l'articolo di sette anni prima, metteva in rilievo un gioco linguistico dove 'script(ur)ing' evidenziava due piani di lettura allo stesso momento: e la sceneggiatura (*script*) imposta al nuovo secolo e quel senso di pseudosacralità (*scripture*) che la sottendeva: "*Script(ur)ing the 21st Century - American Ways to Empire Undone, Over*", era infine una cornice (*frame*) che cercava di rompere schemi consueti per proporre una lettura 'altra', dialogante come nella seconda parte verso un altro interlocutore. Quindi: 'modi/percorsi americani al Dis-Impero (così traduciamo 'Empire Undone', il disfarsi dell'impero), passo' finiva per suggerire anche una rilettura di un certo lavoro postcoloniale, trattandolo infine come parte integrante di una legittimazione di cui parlano Hardt e Negri in *Impero*. Ma, e qui il valore avversativo ci sta tutto, è nell'ultima parola che l'allusione/illusione si annuncia, in quel 'passo' (*over*) che voleva indicare non solo la fine di una conversazione mediata senza chiusura, ma anche indicare un passaggio verso qualche altra cosa, magari un altro tipo di lettura dell'evento sperando in un dialogo (così traduciamo il termine *engagement* ormai tipico del mondo accademico nordamericano) con chi non si era lasciato sopraffare dalle ripercussioni emotivo-intellettuali dell'evento.

Con il senno di poi, se di ciò si può parlare, avremmo dovuto pubblicare immediatamente, o comunque cercare di farlo, quelle tracce scritte nei primi due mesi. Di certo l'atmosfera in cui abbiamo vissuto

quel periodo era una chiamata di correo strumentale, la manifestazione di un potere ben al di là dei vari interventi da mondo universitario. Difatti, la presentazione che era anche una specie di test, divise nettamente in due il pubblico all'università dell'Alberta: chi da una parte parlò di un nostro fare logocentrico (così svuotando di significato il tentativo di critica politica che strutturava il testo), chi rifiutò nettamente di entrare in dialogo così avallando le nostre certezze su quanto fosse manicheo, polarizzante, il momento storico. Avendo già sperimentato quel tipo di posizione durante il periodo dei cosiddetti anni di piombo in Italia, quel 'con lo stato o contro lo stato' (che non faceva altro che legittimare certi deliri del partito armato spettacolare), il lavoro da fare era di continuare a interpretare il circuito dei media (dal cinema alla televisione ai giornali). Periodo che si concluse, per modo di dire, con la pubblicazione di quelle tracce viste e riviste, su una rivista accademica online due anni più tardi. Nel frattempo, quei critici che facevano del coraggio di andare contro la visione imposta il loro modus operandi, avevano già costruito un campo di analisi ben delineato.

In ogni caso abbiamo ritenuto in quel momento rimanere fedeli alle suddivisioni che costellavano la nostra analisi iniziale, le nostre tracce: 'Da capo: all'inizio era l'immagine' era in funzione di seconda cornice, giocando sull'inversione: non il verbo, ma l'immagine, non la parola ma la rappresentazione visiva era il punto di partenza della nostra lettura anche per rompere la pseudosacralità intesa come tentativo di porre sul piano religioso (la notevole spinta in avanti della maggioranza

silenziosa / fondamentalismo cristiano divenuta politica del fare del governo americano) ciò che è tuttora una questione economica e politica. Alla base di quel tentativo era l'immagine sia statica sia dinamica, oggi si direbbe 'l'era dell'immagine', capace di neutralizzare nel quotidiano una qualsiasi riflessione critica dell'evento. La ripetizione senza sosta di un numero ben preciso d'immagini, certe sequenze televisive, e specialmente leggere criticamente a distanza ravvicinata quale fosse l'effetto, ha reso immediato il senso che leggeva a rovescio un detto popolare anglo-americano: *a picture is worth a thousand words*, una foto vale mille parole. Per noi era necessario allora dire: un'immagine uccide mille parole, trovando conferma indiretta in Barthes (1980). Lo è ancora; l'assuefazione alla fabulazione da immagini si riscontra nella resa allo schermo (dal cinema, alla televisione, al computer, al cellulare, ecc.) che ormai (in)segue come occhio di bue ogni nostro passo, e che coinvolgendoci e diffondendoci istantaneamente ovunque esalta una psicosi collettiva per frammentarla in abitazioni di specchi chiuse all'esterno dalla leggerezza solipsistica scambiata per riflessione. Parafrasando Camus: bisogna immaginare Narciso felice.

La suddivisione del testo in un gioco di cornici, ognuna contenente una traccia di analisi ad incastro con le altre, agendo cioè sia in orizzontale (estensione) che verticale (valori), portava alle seguenti otto parti: Coscienza; Controllo; Da un senso newyorkese ad un senso di guerra; Tecnocrazia; Profilo Usa; In preparazione per la fine, affinché il futuro sia per sempre prossimo; Mesopotamia; La fine – O Spettacolo Divino sei invero

il Massimo, Amen. Abbiamo infine rimosso alcuni aspetti dove questi erano attinenti a delle specificità locali, e che ormai nel tempo sono stati sorpassati da altri fatti come la chiusura del dipartimento di lingue alla Carleton University (Ottawa). In ogni caso è compito del lettore stabilire in ciò che segue se e quando i collegamenti stabiliti funzionino ancora, oltre i desideri o le aspettative di chi ha scritto. In fin dei conti, se la storia è stata rimossa dal vissuto per precipitarci negli ultimi decenni in un 'presente continuo' come già suggerito con Kosta Gouliamos in *Mediating Culture* (1994), in questo caso la circolarità dell'esperienza vuol dire che si è chiuso definitivamente un circuito. Non cadremo nella trappola di dire civiltà, per non essere accusati di essere apocalittici. Lasciamo l'onere a chi voglia rileggersi *La conquista dell'America*, di Todorov, e cercare nello scritto la sfumatura che lo rende ancora oggi essenziale al contesto vissuto in termini di 'immedesimazione'.

Luglio 2011

Sacrale sceneggiatura per il ventunesimo secolo

*L'anello che non tiene,
il filo da disbrogliare
- Montale, "Auto da fè" (1966)*

I

In un futuro a venire – se il futuro rimarrà possibile – chi si accingerà a volgere indietro lo sguardo per descrivere ciò che rimane dovrà immancabilmente confrontarsi con quale linguaggio parlare di questo presente. Senz'altro dovrà confrontarsi oltre il mondo alla rovescia postulato da Eduardo Galeano (2000), perché arrivati alla frammentazione continua del tessuto umano tramite le demarcazioni del capitale, la metafora non può reggere se non assecondando un vissuto barbaro, una coazione a ripetersi nella storia. L'inconveniente legittimità di valori umanistici che ancora attiene ad una possibile lettura, è comunque scavalcata dal ruolo dei media, specialmente per quanto riguarda la televisione. Ormai nell'età del dis-Impero come si muovono i nostri corpi, come interagiscono, reagiscono e esprimono la loro condizione, ovvero la nostra soggettività profonda (rifacendosi con ciò al lavoro di Roger Poole^v), sono dettati da immagini in movimento come surrogato sociale: dipendenza par

excellence, programmi di una dinamica riflettente (nel senso di specchio) costante: “Oggi, grazie a un estenuante lavoro in profondità dei media, non esiste più il rimando, la sostituzione e la metafora Perché una grandiosa intossicazione psicologica è avvenuta e noi non ce ne siamo accorti.” così il giornalista Danilo Arona nel suo lavoro *Possessione mediatica*(1998, 117). L’impatto immediato dei media è quel farsi riflesso indotto del nostro spazio psicologico, appropriandosene in termini normativi a discapito di chi non possieda strumenti capaci di filtrarne l’addomesticazione. Siamo, in un certo senso, ai livelli di *They Live (Essi vivono)*, film^{vi} del 1988 di John Carpenter, solo che in questo caso gli alieni non vengono dalle profondità dello spazio, e non ci sono occhiali scuri che permettano di vedere attraverso la propaganda e la realtà reale degli alieni: mix scheletro-meccanico, incrocio tra *Terminator*^{vii} e *Baron Samedi*^{viii}. Forse la parola chiave sta in quella ‘intossicazione’ che si apre al campo semantico del mondo della droga e dell’assuefazione. Sarebbe quindi da rivalutare il libro al quale partecipa Karl Popper, quel *Cattiva maestra televisione*^{ix} dove il filosofo austro-britannico si chiede se non sia necessario istituire una specie di patentino per l’utilizzo della televisione, come per un’autovettura ad esempio. In ogni caso, il discorso di Arona si collega emblematicamente all’analisi dell’antropologo americano Terence McKenna^x:

The nearest analogy to the addictive power of television and the transformation of values that is

wrought in the life of the heavy user is probably heroin.... Most unsettling of all is this: the content of television is not a vision but a manufactured data stream that can be sanitized to 'protect' or impose cultural values.... No drug in history has so quickly or completely isolated the entire culture of its users from contact with reality. And no drug in history has so completely succeeded in remaking in its own image the values of the culture that it has infected. (218-219)

(L'analogia più vicina al potere di assuefazione della televisione e la trasformazione dei valori che si verifica nella vita del tossicodipendente è probabilmente l'eroina... Più inquietante di tutto è questo: il contenuto della televisione non è una visione ma un flusso di dati prodotti che si possono sanitzizzare per 'proteggere' o imporre valori culturali... Nessun farmaco nella storia ha così rapidamente o completamente isolato l'intera cultura dei suoi utenti dal contatto con la realtà. E nessun farmaco nella storia è così completamente riuscito a rifare a propria immagine i valori della cultura che ha infettata. *Traduzione degli autori, e ogni citazione a seguire*)

Ciò che attiene epistemologicamente a questa configurazione del mondo alla rovescia può essere la postulazione di un processo ciclico, se con ciò delimitiamo la postmodernità solo che in questo caso non c'è una via di uscita nel sacro. Mettendo in relazione la fine della modernità postulata da Gianni Vattimo^{xi} con lo studio del sacro eseguito da Mircea

Eliade^{xii} si arriva a quella sospensione della Storia cara agli erronei lettori della televisione stile Fukuyama^{xiii} meno l'aspetto di un ritorno ad illo tempore nel suo versante ritualistico dove il credente si sottrae dalla storicità. Il lavoro che attende oltre gli aspetti diretti dell'immagine, si pensi alla discesa sulla portaerei di un Bush^{xiv} annunciante la fine della guerra in Iraq, è possibile nel riscontro linguistico a partire anche dalla lettura che Ferruccio Rossi-Landi opera sul lavoro di Wittgenstein per andare oltre l'era dell'immagine. Si richiede quindi quell'atto di fede verso il linguaggio per un'analisi che sappia scavare dentro la sacrale sceneggiatura di questo ventunesimo secolo sottolineato da *thanatos*, a mo' dell'antropologo che nella sua relazione schizoide con il processo delineato sopra sappia bilanciarsi con un piede nel presente e l'altro, oltre il contesto, ben piazzato nell'ironia della distanza critica.

Le costruzioni mediatiche generali a partire dal 9/11 americano hanno dislocato il contesto storico allo stesso tempo che lo hanno incorniciato a nuovo (*reframed*) come testo pseudosacro così facendo re-innestando l'*American Dream* (affabulazione, af/fare economico) in ogni spazio o resistenza possibile. Se questa è stata poi anche una risposta regressiva verso l'alterazione procurata dagli anni sessanta rimane da vedere, sempre tenendo conto che un Abbie Hoffman non era di certo un Jacques Camatte. Si annuncia quindi la necessità di addentrarsi nel miraggio, nell'Immagine, sicuri solo del pregiudizio verso le parole che ancora sostengono l'oasi del Reale.

II

Da capo: all'inizio era l'immagine

All'inizio la cesura è apparente. Quando menzioniamo e nominiamo gli oggetti nel mondo, essi si situano nello scambio – transculturalmente essi fanno parte del gioco del nominare – un nome sostituisce l'altro. Se all'inizio la storia era il gioco di nominare le cose, il linguaggio era lo spazio dello scambio: dove il linguaggio si sviluppa così lo spazio dove culture si annunciano, si sviluppano, e scompaiono.

All'inizio era il verbo. Il linguaggio del movimento sposta il mondo dal vissuto e il presente. L'identità fa parte dello spazio prima delle parole: l'esprimibile simbolico si annuncia come l'occupazione momentanea di quello spazio. I nomi si accumulano come specie che possano poi essere recuperate; la potenza e la dinamica che le sostengono devono essere annunciate. Il verbo che ordina i lemmi nel gioco del nominare è già lo spazio determinato, rigido, dove la vita era il principio attivo. Per ciò, il nominare già partecipa della trasformazione del mondo in Immagine. Il verbo, che si dava come dinamica liberatoria delle identità dallo spazio paradossalmente acquisisce il ruolo di *frame* (cornice) per l'immagine. Quando i primi segni pittorici sul muro di una caverna la contraddistingueranno da tutte le altre, quel disegno era già strumento di dominazione. Il potere

immaginato non poteva risiedere nella bocca bensì nella mano: possesso dell'esclamazione, il punto dove il mondo potesse collassare in una categoria di rappresentazioni. Questo processo poteva indicarsi come parte di un mondo magico. In ogni caso, nel diffondersi delle immagini, e il linguaggio ancora non strutturato formalmente, era la mano a portare il mondo in bocca.

The essence of the cave and its emergence is not so much the formal mastery, elegance, and eloquence that it is to gain in later stylistic epochs as it is the transition represented by this exteriorization. After the development of speech, the slow appearance of reflective thinking enters a new stage with pictorial representation. Cave art furthered a development that had been initiated by speech – the integration of the human being into a definite space...^{xv}

(L'essenza della grotta e il suo emergere non è tanto la maestria formale, l'eleganza e l'eloquenza che acquisterà in successive epoche stilistiche quanto il passaggio rappresentato dalla sua esteriorizzazione. Dopo lo sviluppo del linguaggio, la lenta comparsa del pensiero riflessivo entra in una nuova fase con la rappresentazione pittorica. L'arte paleolitica ha favorito uno sviluppo che era stato avviato dal linguaggio - l'integrazione dell'essere umano in uno spazio definito...)

Il mondo diventa non perché sia menzionato, ma date le immagini, le rappresentazioni, il mondo ha di

già assunto una forma – non per via di una realtà dinamica, bensì per via di una visione rigida che contiene, al suo inizio, tutte le parole per il mondo da conoscere e capire. In inglese, si dice che un'immagine vale mille parole (*a picture is worth a thousand words*), *invece è l'immagine stessa ad annientare mille parole*– cosa succede quando l'immagine prende il posto della parola? Il ventesimo secolo ha sostituito la parola con l'immagine: si veda ad esempio il Futurismo russo o italiano giocare con la parola in termini d'immagine, o meglio ancora come il Futurismo italiano sia stato l'acceleratore innestato sulle strategie pubblicitarie del capitalismo imperialista. Internet oggi può essere visto come il figlioccio di questo processo del superamento della parola attraverso la televisione, combinando nella sua diffusione immagini dinamiche ed attraenti con una velocità rivoluzionaria – con ciò i giochi video diventano i maestri naturali di una formazione militare.

The maneuver that once existed in giving up ground to gain Time loses its meaning: at present, gaining Time is exclusively a matter of vectors. Territory has lost its significance in favor of the projectile. In fact, the strategic value of the non-place of speed has definitely supplanted that of place, and the question of possession of Time has revised that of territorial appropriation.^{xvi}

(La manovra che una volta esisteva nel cedere terreno così da guadagnare Tempo perde il suo significato: allo stato attuale, guadagnare tempo è

esclusivamente una questione di vettori. Il territorio ha perso il suo significato a favore del proiettile. Infatti, il valor strategico di non-luogo della velocità ha definitivamente soppiantato quello di luogo, e la questione del possesso del Tempo ha rivisto quella di appropriazione territoriale.)

L'immagine quindi irrigidisce il mondo: “ Au fond, ce que je vise dans la photo qu'on prend de moi (l'”intention” selon laquelle je la regarde), c'est la Mort: la Mort est l'eidos de cette Photographie.”^{xvii}(Fondamentalmente, ciò che intendo nella foto che si scatta di me (l'”intenzione” con cui la guardo), è la Morte: la Morte è l'eidos di quella Foto.) Ma l'immagine domina il mondo come rappresentazione, iscritta nel nostro esorcismo della morte:

Ce n'est pourtant pas ...par la Peinture que la Photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre ... si la Photo me paraît plus proche du Théâtre, c'est à travers un relais singulier ... la Mort. On connaît le rapport original du théâtre et du culte des Morts: les premiers acteurs se détachaient de la communauté en jouant le rôle des Morts.... la Photo est comme un théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts.^{xviii}

(Eppure non è...per la Pittura che la Fotografia tocca all'arte, è per il Teatro...se la foto mi sembra più vicina al Teatro, è attraverso un vincolo particolare...la Morte. Già conosciamo il rapporto

originario del teatro e del culto dei Morti: i primi attori si staccavano dalla comunità giocando il ruolo dei Morti... la Foto è come un teatro primitivo, come un'immagine vivente, la figurazione del volto immobile e truccato sotto il quale vediamo i morti.)

La storia è dunque un'immagine, non un incantesimo parlato dalla narrazione dell'umanità. La storia deve essere rappresentata per esistere – una documentazione visiva, non un rapporto di nomi. Gli inizi della storiografia in Europa, verso l'era delle crociate, già dipendevano dell'immagine per la narrazione sia per l'aspetto figurativo che letterale delle cose. La scuola siciliana delle marionette (*Opra di pupi*) si assumerà l'onere per il volgo delle rappresentazioni dei conflitti tramite i pupi siciliani. S'immagini quindi il backdrop di immagini mentre procede una rappresentazione in stile telenovela. Il palco è lasciato alla performance della storia attraverso marionette ancillari. La televisione è la sua morte ed il suo recupero, dato che eliminando l'intercessione umana si realizza il paradiso nullificante del momento eterno. Il ventesimo secolo ha manifestato la tensione creativa tra l'immagine e la parola con una qualità unica. In termini di dinamica, l'immagine è un cerchio, il serpente che si nutre della sua coda (racconto). Senza l'occhio che è sia cornice sia creatore d'immagini, le parole non potrebbero ricomporre il tempo come ciò che scaturisce dalla realtà nomade, vissuta. Questo è il privilegio dell'occhio – essere l'unico organo direttamente collegato al cervello. Anche se la bocca,

come una mano gustante, cattura il mondo come già spiegato da Elias Canetti (1960), è l'occhio a nutrire continuamente il cervello con informazioni, ed il mondo soccombe alle scelte dettate dal cervello. Si fa luce sull'ultimo rifugio, l'oscurità fa parte del fuori. L'oscurità è il caos primordiale, l'ombra del barbaro, è la rivolta contro l'occhio che tutto ordina e che incornicia il linguaggio come strumento magico. Il nomadismo è una lunga spirale verso la stasi dello sguardo che tutto abbraccia. L'occhio annuncia già l'insediamento, l'immagine acceca e lega il nomade allo spazio; le parole sono necessarie solo come sviluppo di una specie morente, un'identità slegata. Infine, l'identità insopportabile si fissa sullo spazio come celebrazione della morte in vita, la necropoli come insegna Lewis Mumford, quindi il villaggio, la città. La città è l'immagine auratica della costruzione al di fuori. Dentro, la città – come modello della società, non come esperienza vissuta – si erge dalle preghiere e spazi sacri. Le pratiche religiose nel mondo occidentale costruiranno cattedrali basate sulla ristrutturazione del corpo umano, e la cattedrale determinerà lo spazio della città.

Si faccia attenzione alla disposizione orizzontale mentre ci si muove dentro una cattedrale: entriamo attraverso la porta principale dentro il costato: le colonne che sorreggono l'edificio ci spingono verso l'altare, il cuore sacro. Il detto di Euripide che chi distrugge una città è un'idiota, fa parte di questa polifonia di significati. La città è quindi l'ammicco dell'occhio; è il tempo re-

incorniciato come immagine dell'adorazione del corpo umano nel suo passaggio. L'immagine ci presenta con un testo statico ed un contesto, da prendere o lasciare. Non sorprende quindi che in un mondo iper-consumistico la nostra dose quotidiana di immagini, il nostro desiderio di panacea visiva ci lasci affamati di realtà in un continuo stato di eccitazione. Data la nostra dipendenza da sovrastimolazione bramiamo lo spettacolo per cui uno pseudosurrealismo diventa il nostro pane quotidiano, e con ciò si addomestica il potere trasgressivo inerente al Surrealismo. Non dovrebbe sorprendere che la fotografia è emersa come il mezzo più evocativo del tentativo americano di confrontarsi con il dopo 9/11. È questo voyeurismo, o la forma contemporanea della testimonianza? Nel nostro ruolo da spettatori, non guardiamo lo spettacolo mediato dalla natura come integrazione stoica nel mondo à la Lucrezio:

Suave, mari magno turbanti bus aequora ventis,
e terra magnum alterius spectare latore;
non quia vexari quemquamst iucunda voluta,
sed quibus ipse malis careas quia cernere suave
est.

È bello seguire da terra quando il vento solleva
grandi ondate sul mare la lotta di chi le contrasta:
non perché piace vedere gente che corre pericoli
ma solo per trarre conforto dal non soffrirne
l'affanno.^{xix}

Piuttosto, ci rincuora lo sguardo da terra verso quel

lontano naufragio – non come Lucrezio – non la distanza da quel destino. In questo tipo di lettura, il mondo è finito per oscillare nell’ultima decade verso uno stile di vita barbaro, dove si brama la prossimità mediatica che la visione di un naufragio non può soddisfare, ciò che abbiamo reso istintivo attraverso i lavori delle nostre connessioni. Il nostro naufragio moderno richiede la partecipazione dei nostri sentimenti, meglio, eccelle ad iper-stimolarli. Lo spettatore non è lasciato a ponderare il mondo, ma ne diventa parte solo quando quel mondo è l’eccesso elettronico. E le emozioni nutrono lo spazio tra i pixel.

La natura è l’animale che deve essere addomesticato, il terrorista primordiale che deve essere sconfitto per far sì che trionfi la nostra artificiale umanità. Questa nuova metafora indica un altro mondo nel mondo, un sistema economico emancipato simile alla struttura che governa *The Matrix*; eppure Morpheus agisce dentro la rappresentazione, la rete cerebrale che non riesce ad andare oltre i partecipanti nel mondo di Oprah^{xx}. Lo spettacolo sostituisce la catarsi, facendo sì che lo spettatore evada la parte attiva della vita: l’inquietudine, ed anche la violenza sono sollecitate ad oltranza ma non portano lo spettatore oltre uno stato di passività addomesticata. Una conseguenza di questo processo è l’interpretazione della caduta delle torri gemelle a New York che viste in generale come un fenomeno da *disaster movie* (genere di film basati sui disastri) devono poi essere ricondotte all’interno di una lettura politica. Eppure, leggere l’evento

politicamente va contro tutti i precetti in passato delle relazioni di potere. Ci è stato insegnato a leggere il mondo esteticamente – da Hollywood alle foto di Toscani nel suo mondo unito da Benetton – affinché dei risultati politici potessero essere conseguiti senza riflessione critica nel sociale. I film di Leni Riefenstahl, come celebrazione mediatica dei corpi del nazismo ne sono esempio portante, e la lettura che fa Benjamin dell'estetizzazione del mondo politico la sua controprova. Il potere dell'immagine come set sequenziale trattiene il nostro sguardo mentre lo distoglie dal dialogo. L'immagine allora agisce a livello subliminale: ciò si evidenzia quando mutiamo lo schermo televisivo e l'immagine stessa presenta un altro messaggio più che eloquente. In altre parole la colonna sonora è il rumore necessario che permette all'immagine di entrare acriticamente in mente. Dall'altra parte del sistema binario, le parole possono portare al versante critico, possono sviluppare l'aggrovigliarsi della dialettica, o meglio, del processo dialogico: le parole riconoscono altre parole. Ma le immagini non entrano in rapporto dialettico, appaiono come un agente esterno che appartiene allo straordinario se le parole appartengono all'ordinario. Le parole, infine, non sono come le immagini delle scorciatoie per risoluzioni zen, necessitano una strategia diversa culturalmente: la riflessione. Al meglio possono stimolare nell'ascoltatore o lettore il processo di 'essere' altro.

Coscienza.

La frase ‘rimanenze del giorno’ è stata usata più volte per indicare l’America dopo l’attacco; ‘rimanenze del giorno’ è l’espressione usata in inglese (*remains of the day*) che equivale all’espressione freudiana *Tagesrest*, ovvero all’interpretazione delle immagini del giorno a livello inconscio, nello stato onirico. In questo senso, le immagini sono prorogate e così una certa conoscenza. Questo prorogare agisce come collegamento tra l’immagine e il trauma, caratterizzato come una comprensione che viene rimandata, che avviene solo in un secondo momento. Questo si collega alla nozione di Benjamin della ‘coscienza ottica’ della macchina fotografica – le tecnologie che agiscono sul visivo rivelano più di quello che vediamo, ma la realizzazione deve essere rimandata.

Possiamo descrivere gli Stati Uniti come il Faust di Marlowe, uno sguardo-in-sé senza pace. Faust è il dramma dell’Ego senza limiti; il narcisismo esasperato, dove si è distrutti dal potere della memoria e della speranza. La distruzione ad opera delle immagini – nella nostra esperienza giornaliera, pane quotidiano della socialità – è in realtà una memoria ricostruita. Nel suo consumo più recente entra all’interno della categoria di *False Memory Syndrome* (sindrome di falsi ricordi). L’immagine è ovviamente più forte della penna, dato che si staglia come lama ardente, la spada della giustizia. L’immagine fotografica agisce sulla memoria e sul

lutto in maniera tale che – parlando di etica ed estetica – ciò che s’innalza dalle ceneri delle torri è il ricalco, questa volta con accesso totale allo spettacolo, di ogni genocidio nella storia.

La memoria come letteratura e volontà si confronta con l’immaginazione. Un’etica protestante, come l’autorità morale che governa i lavori artistici fondati sull’esclusione, s’impone come una forma specifica di coscienza. Altre forme di coscienza basate su pratiche emancipatrici sono invece spente, rimosse dalla campagna costante del tardo capitalismo e le esibizioni di Mattlethorpe servono a ricordarcene.

La memoria in questo caso si presenta come la volontà della nazione, non dell’immaginazione. In una società che è passata alla condizione di vittima in una campagna pubblicitaria atta a promuovere coesione sociale, la memoria si spoglia dell’immaginazione. A riguardo, l’analisi di Letizia Gabaglio (2001) dove si evince che la pubblicità crea falsi ricordi diventa il segnale d’allarme per questo: “... la vita è un continuo esperimento di alterazione della memoria in cui i ricordi vengono continuamente rimodellati da informazioni nuove. Soprattutto quando si guarda un messaggio pubblicitario”^{xxi}. Il momento è creato, la narrazione integra in sé continuamente a spirale ogni altra storia simile a come il nomadismo si arresta in limine sul varco della città. L’intertestualità è inerente alla legittimità della narrazione. Di città in città, da necropoli a necropoli, la narrazione come rappresentazione rivendica il teatro dei morenti. Quel

sensu perturbante (*heimlich*) di essere partecipi in una sceneggiatura dopo l'undici settembre deriva dal fatto che l'evento si presenta come totalità che include i nostri falsi ricordi di ciò, con delle reazioni già insite nello spettacolo. In una specie di parodia della *False Memory Syndrome*, i film erano già stati impiantanti a mo' di guardrail dell'immaginazione, e sono stati subito richiamati come limiti delle nostre reazioni velocizzate e secondo copione. Internet come deposito della magica biblioteca d'Alessandria ha immediatamente salvato gli spettatori dalle fiamme di emozioni incontrollate. Ad esempio un'interpretazione provocante si riscontra su Internet a proposito delle due torri, dove si legge:

Does the WTC attack feel like a movie? It has been specifically written as a movie script ... the game planners have decided we are now ready for movie spectacles in real life. You are witnessing a cathartic and intense psychological operation. It is designed to alter your perceptions and hence your politics.

(L'attacco alle Torri gemelli sembra un film? ... È stato appositamente scritto come una sceneggiatura cinematografica ... i progettisti del gioco hanno deciso che ora siamo pronti per film spettacolari nella vita reale. Si sta assistendo a una catartica e intensa operazione psicologica. È stata progettata per alterare le vostre percezioni e quindi la vostra politica.)

L'ultimo accesso a questo sito:

<http://serendipity.magnet.ch/wot/psyopnews2.htm> è

del novembre, 2001, tuttavia il messaggio è chiaro: il reale e l'artificiale convergono senza distinzioni là dove la tragedia è messa in atto. Siamo ben consci della guerra psicologica: i 'cattivi' di Nixon coniarono il termine '*ratfucking*' per questo processo di frode elettorale e sporchi trucchi che usavano contro gli avversari. Ovviamente con gli anni certe predisposizioni si affinano. Abbiamo letto come Hollywood sia stata chiamata ad appoggiare la macchina da guerra dopo l'11/9. La macchina del Sogno Americano non lascia scampo come strumento da guerra spettacolare per una distrazione di massa. Non farà torto in questo processo la lettura dello spettacolo terroristico in Italia durante gli anni settanta come pratica del presente. Né ravvedersi che l'esperimento sociale del dis-Impero fosse distribuito adeguatamente attraverso le varie colonie, con l'Italia a far parte di questo spazio sperimentale dove praticare lo spettacolo del terrorismo. Non è necessario far ricorso ad un Guglielmo di Occam per uno storico moderno di stabilire dei collegamenti tra l'uso dell'eroina in Italia durante gli anni settanta, e l'uso del 'crack' nei ghetti afro-americani durante gli anni ottanta. La lettura di Guy Debord nei suoi *Commentari sulla società dello spettacolo* (1996) potrebbe essere stata effettuata un attimo fa per quanto ci concerne:

Questa democrazia così perfetta fabbrica da sé il suo inconcepibile nemico, il terrorismo. Vuole infatti essere giudicata in base ai suoi nemici piuttosto che in base ai suoi risultati. La storia del terrorismo è scritta dallo Stato; quindi è educativa. Naturalmente le

popolazioni spettatrici non possono sapere tutto del terrorismo, ma possono sempre saperne abbastanza da essere convinte che, rispetto al terrorismo, tutto il resto dovrà sembrar loro abbastanza accettabile, e comunque più razionale e più democratico. (10)

L'immagine ritorna in una resurrezione eterna come rito del mezzo teatrale, ad esempio: “*The Guys*” di Anne Nelson, messo in atto negli Stati Uniti subito dopo i tragici eventi di così tanto tempo fa. Di certo l'umana e collettiva effusione – New York come catarsi di tutti i mali ovunque ed in ogni tempo – hanno dislocato qualsiasi collegamento a Henry Kissinger più che il ‘*ratfucking*’ del Cile nel 1973. Il pubblico anglo-americano, la cui deriva continentale è l'acuta condizione del nostro presente eterno, ha dovuto subire un'altra pubblicazione, *Chile: the Other September 11*, un piccolo testo apparso nel 2003. I vari contributori da Victor Jara a Fidel Castro non hanno forse dissacrato l'immaginario sacralizzato nella loro sfida di intercettare i discorsi delle esperienze spettacolarmente drogate? O è forse questo un altro momento non-spettacolare del dis-Impero rispedito indietro da uno dei suoi memento nascituri?

L'immagine stessa (nella coscienza come anche nella sua rappresentazione tragica) diventa un'immagine ritualizzata. La reazione populista americana non può che essere quei suoni senza attributo, dei sound bite (morsi verbali) che possono essere solo parafrasati in termini di consenso mediatico: ‘*stunned grief*’ (dolore stordito), l'assenza di una ‘*serene peace*’ (serena pace), e la

‘*irrelevance*’(non pertinenza) dell’esperienza testimoniante, come se ricostruendo dal cuore del dis-Impero le tecniche verbali di un testo mai scritto, si sia di fatto data voce a migliaia di anonimi contributori per un libro immaginario dal titolo *Come comportarsi con i desaparecidos*.

Il rituale quindi è una risposta antropologica all’elemento di paura e/o incomprensibile che ci dislocherebbe dalla storia al Tempo eterno. Quale relazione bisogna recuperare a proposito dell’immagine e del tempo? Le parole non sono tempo, ma sono paradossalmente fuori (dal) tempo. Il rito vocalizzato – il mantra, la salmodia, il coro, il tragico – conducono il celebrante nel tempo eterno. La nascita è dunque quella *rupture* (sconvolgimento sacro, rottura) e divisione dalla realtà armoniosa. È la tragedia redenta dal passaggio dal liquido all’aria, il primo grido che contiene tutto il processo umano in termini leopardiani. Le immagini invece accecano il celebrante al passaggio del tempo, sembrano continuamente alludere a un passaggio, non importa quale celebrazione, dato che presentano immediatamente il tempo come la cornice ultima e perdente del dispositivo.

Controllo

Il capitale globale ha assunto il controllo delle comunicazioni in sé ed ha quindi il controllo sulla comunicazione ed il linguaggio ad ogni livello, ciò significa che il processo globale del capitalismo sta

trasformando l'immaginario.

Questo comportamentismo o behaviorismo applicato su scala totale è una strategia psicologica che crea e manipola le immagini affinché esse siano impiantate nell'inconscio per qualsiasi uso necessario. Nuovi responsi sono manifatturati in maniera persuasiva dalla 'terapia mediatica'. Così facendo, il termine 'rimanenze del giorno', applicato a *Ground Zero*, smaschera la manipolazione dell'immaginario dalle varie agenzie del potere. Questo esperimento psicologico su scala industriale starebbe per raggiungere quel controllo 'utopico' della coscienza umana dato che la 'memoria collettiva' sarebbe ridiretta in funzione dell'auto-generazione dei meccanismi di potere. Per ciò possiamo dire che l'America si realizza come materialità distopica. L'immaginario in metamorfosi attraverso il mondo significa che i codici della vita-mondo stanno anch'essi cambiando. Il linguaggio è stato profondamente alterato, ma la sua alterazione e l'accettazione di tale processo era già insito nello stesso materiale delle strutture semiotiche nel linguaggio, ovvero le istanze ideologiche come ha ampiamente dimostrato Augusto Ponzio nel suo *Man as Sign* (1990). Un'interpretazione critica delle immagini dopo l'evento serve a dimostrare lo spettacolo del comportamentismo. In questo momento l'Altro, colui che non rientra in termini morali nella consumazione dello stato, è definito come terrorista, una strategia linguistica di riduzione morale. Il manicheismo insito in questo processo è una vecchia strategia che ha sempre funzionato:

pratiche di chi si considera più giusto degli altri (*self-righteous*) in relazione agli scontenti.

L'ideale dell'America come l'abbiamo conosciuta nell'immagine della Statua della Libertà era basata dall'inizio su opportunità non limitate dal proprio retaggio. Nell'epoca del dis-Impero, le pratiche attuali sono in diretta contraddizione con la concettualizzazione dell'America. Più che distruggere torri e pentagoni l'immaginifico talibanico neosituazionista Bin Laden ha cercato di destabilizzare i mercati mondiali scuotendo le varie agorà economiche. Di certo, questo studente eccellente di Marshall McLuhan è stato quel catalizzatore più che necessario per riaffermare il dis-Impero come egemone attraverso lo sfruttamento della 'paura del terrorismo', cosa questa che l'analisi di Hardt e Negri non avrebbe mai potuto anticipare come *rupture*. La paura cancella i confini tra conscio ed inconscio, come il comportamentismo è capace di collassare questi confini. Siamo noi l'Altro? Il processo di 'Siamo tutti Americani' deriva da una considerazione prossemica di *Ground Zero* che si è diffusa come uno *shock wave* (onda d'urto), fondendo sia il pubblico americano sia quello mondiale in un unicum. L'esperienza del dolore e della commiserazione è quel veicolo emozionante che lega il mondo in un Uno contro l'Altro. La scena teatrale newyorkese è stata la prima a ri-produrre, giornalmente, l'esperienza del dolore vissuta in un cerchio mediatico di emozioni. Non esistono possibilità di vivere fuori da questo effetto *shock-wave/show-wave*. Lo spettacolo ritualizzato della

morte serve a soddisfare il bisogno affinché ognuno diventi ‘Americano’ nell’esperienza del dolore e della commiserazione. Già nella sua introduzione ad *Animal Farm*, Orwell poneva il problema di come nelle democrazie occidentali, specialmente in Gran Bretagna, esistesse una particolare forma di autocensura dettata dal conformismo che limita e circoscrive i tipi di discorsi possibili che si possono utilizzare. Il modello americano del capitalismo globale come già proposto utilizza la paura come arma di assimilazione. Ma la paura non funziona in solitario, infatti essa si accompagna alla seduzione. Come la paura, la seduzione – sia con immagini o gesti pseudo-umanitari come il piano Marshall – funziona attraverso la dissoluzione dell’Altro. Con la prima guerra del Golfo gli Stati Uniti, è stato detto, hanno cancellato l’onta della sconfitta in Vietnam fino a che la guerra con l’Iraq non ha rimesso in gioco quello spettro. *Enduring Freedom* deriva dalla guerra del Golfo, ed è una rilettura di Hiroshima, la conquista dell’Ovest e lo sbarco di Colombo come lo presenta Asor Rosa in *Fuori dall’occidente ovvero ragionamento sull’apocalissi* (1992).

La seduzione dissolve l’identità e la storia dell’Altro ad ogni incontro. Ogni incontro con l’Altro è un processo di sostituzione, una propria storia è rimpiazzata dal seduttore solo che in questo caso la storia del seduttore è una merce che può esser scambiata e rimpiazzata da una più conveniente. In questo senso e solo così la storia non esiste. Ernest Renan ha scritto che l’abilità di dimenticare quello che uno è stato e ha fatto (il passato ancora

sanguinante) è caratteristica dell'imperialismo:

L'oubli, et je dirai même l'erreur historique, sont un facteur essentiel de la création d'une nation, et c'est ainsi que le progrès des études historiques est souvent pour la nationalité un danger.

L'investigation historique, en effet, remet en lumière les faits de violence qui se sont passés à l'origine de toutes les formations politiques, même de celles dont les conséquences ont été les plus bienfaites.^{xxii}

(L'oblio, anzi l'errore storico, sono un fattore essenziale della creazione di una nazione, ed è così che il progresso degli studi storici è spesso una minaccia per la nazionalità. L'indagine storica, infatti, rimette in luce i fatti di violenza che si sono verificati all'origine di ogni forma politica, anche quelle le cui conseguenze sono state più benefiche.)

Di conseguenza, l'oblio è il motivo strutturale per ciò che è spacciato al pubblico americano come 'vendetta' e trasformato in '*Infinite justice*' (infinita giustizia). Eppure come ha dimostrato Tzvetan Todorov nel suo *La conquista dell'America. Il problema dell'altro* (1984), gli Altri sono stati vinti grazie all'abilità europea di immedesimarsi nell'Altro. Oggi le discipline americane sono capaci di identificare i desideri degli Altri così da sostituirli con falsi desideri e ricordi. Da questo punto di vista è interessante a livello militare notare come le passioni stimolate dagli eventi a New York abbiano dislocato l'attacco sul Pentagono rendendolo evento di scarso

rilievo. L'ansia e la rabbia della popolazione si è naturalmente diretta verso gli eventi di New York (*Ground Zero* è New York e non Washington) così che si ricostruisca la città (e non la necropoli). La polis è assunta dall'immaginario collettivo convalidando il passaggio dal senso di colpa al senso di giustizia della vittima. A differenza di quello che si potrebbe trovare nella tradizione umanistica, l'appello all'oblio è dato solo come vendetta, non come possibilità di rinascita e messaggio latente di pace per la comunità più estesa. Nell'epilogo dell'*Odissea*, dopo la rivincita di Ulisse l'agorà è lo spazio dove la gente s'incontra sconsolata. Tra il richiamo di una vendetta che non può dimenticare *aloston penthos* (il lutto che non può dimenticare) e il senso del giusto del presente, sono Zeus e Atena che devono intervenire fondando l'oblio (*eklesin theomen*: XXIV, 485) affinché l'*odissea* si concluda in uno scambio di giuramenti solenni. Infine la domanda di oblio (*eklesis* nell'*Odissea*) significa l'atto di dimenticare non solo i misfatti degli altri ma la propria ira. È solo tramite questo processo che la polis può rialzarsi. Eppure, in che maniera sbrigativa la sostituzione è stata di fatto intrapresa nella seconda guerra del Golfo della culla della civilizzazione con lo shopping macdonaldiano dell'Iraq (Iraq più American Pax). Nel numero di maggio/giugno 2003 della rivista *Archeology* prima dei risultati finali un avvertimento apre la pubblicazione: "Iraq Alert! – An extraordinary heritage is now at risk":

The extraordinary significance of the monuments, museums, and archeological sites of Iraq (ancient Mesopotamia) imposes an obligation on all peoples and governments to protect them. In any military conflict that heritage is put at risk, and it appears now to be in grave danger. Should war take place, we call upon all governments to respect the terms of the 1954 Hague Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict and its First Protocol.^{xxiii}

(Il significato straordinario dei monumenti, musei e siti archeologici dell'Iraq (la Mesopotamia antica) impone l'obbligo per tutti i popoli e governi di proteggerli. In ogni conflitto armato, quel patrimonio è a rischio, e ora sembra essere in grave pericolo. Se la guerra dovesse avvenire, facciamo appello a tutti i governi a rispettare i termini della Convenzione dell'Aia per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato, conclusa nel 1954, e il suo primo protocollo.)

Le notizie che ci hanno raggiunto dopo la depreddazione dei musei, la sceneggiatura e messa in scena dell'evento diventa particolarmente interessante per il nostro gusto estremo delle cose del mondo. Ma chi ha sceneggiato, chi ha dato gli ordini, chi ha detto cosa rubare e cosa lasciare? Questo tipo di orchestrazione dimostra ampiamente il fatto che nessun centesimo si perde in guerra. Non solo la cultura è rimpiazzata ex novo ma la sostituzione deve di certo generare profitto per i promotori e gli sponsor. Niente, veramente, è tralasciato. Il

terrorismo impiega gli stessi metodi dei governi imperiali. Governano con la paura e conquistano attraverso di essa. Nessuno è salvo nella paura (siamo stati ben addestrati dai film di orrore). Eppure cosa si è materializzato per prima: le pratiche di governo oppressive o il terrorismo? Durante la nascita del governo degli stati-nazioni borghesi – la rivoluzione francese – nasce anche il terrore. È forse il terrorismo il gemello, la parte maligna dell'altro lato dello stato? Chi può dire oggi chi/cosa sia dietro la Maschera di ferro?

Una lettura alternativa del collasso delle due torri potrebbe dare un iperreale *Toten Tanz*. A livello metaforico, questo girotondo abbraccia due leader. Uno è ampiamente visibile, l'altro ad intermittenza come un'immagine in differita. Sono speculari l'un l'altro in un ballo senza fine, un cerchio perfetto di psicosi che noi riceviamo ad intermittenza come propaganda e come ispirazione. Nel frattempo, la polis come necropoli si annuncia nel *Project of the Two Towers of Light* (progetto delle due torri di luce) – dove due fasci di luce s'innalzano dal suolo sostituendo così le torri morti dello *skyline* di New York in un aldilà celestiale così chiudendo il cerchio della civilizzazione.

Il gemello cattivo è il nemico nel quale i difetti e i misfatti del gemello buono possono essere continuamente proiettati, affinché l'immagine del Bene sia mantenuta e la dicotomia rinforzata. Non possiamo guardarci allo specchio e riflettere sulle nostre azioni; come ha dimostrato Noam Chomsky, uno dei ruoli dell'intellettuale è quello di prevenire

tali disdicevoli esperienze. Evitare lo specchio significa evitare di vedere la nostra immagine come 'estranea' ma la televisione sostituisce l'impatto 'estraneo' re-indirizzando il nostro sguardo sullo spettacolo dell'Altro (che lo governa). Asor Rosa conclude la sua lettura apocalittica con un discorso sulla guerra nel Golfo: il lavoro fondamentale in questo momento è quello non di 'essere politico' ma di forzare l'Occidente 'a vedersi'. Potremmo aggiungere, la terapia televisiva è necessaria per permettere al soggetto di uscire fuori dalla matrice (facendo allusione al film *The Matrix*) dall'apparato di una felice schiavitù. Il problema è che nonostante qualsiasi processo – e la serie televisiva *The Sopranos* è un'indicazione delle possibilità inerenti ad una terapia televisiva – Narciso nella storia non si riconosce nel suo riflesso. L'unilateralismo dell'amministrazione americana, il suo rifiuto di un dialogo con altri governi, è il rifiuto di prendere in considerazione la propria ombra poiché ciò porterebbe ad ammettere l'esistenza di una sua doppia identità. Questo modo di fare, in un certo senso, è l'evidenza di una coscienza dislocata. Varie fonti hanno dimostrato come una conseguenza di ciò sia la perdita di un senso di certezza. Se questo dimostra come la teoria del postmoderno si sia diffusa a livello di pratica allora il postmoderno è impraticabile, ovvero siamo in realtà in una fase di pre-modernità: non possiamo, ironicamente, ritornare al postmoderno.

Da uno stato d'animo newyorkese ad uno stato di guerra

La guerra è metafisicizzata e l'immagine di Bin Laden come terrorismo è vista come il Leviatano, una creatura mostruosa dei film di serie B degli anni cinquanta. Allo stesso tempo della paura che ispira il mostro, non dimentichiamo il senso di eccitazione che accompagna la paura. La metafora della creatura che può essere sconfitta agisce come una zona di conforto psicologico per tutti i *baby boomer* ed i loro accoliti che si sono formati all'interno di questo sottogenere popolare. Così facendo quello di cui siamo testimoni è una forma di retro-maccartismo, dove la nostalgia diventa uno strumento politico necessario a questo processo.

Tecnocrazia

Il terrorismo si evolve a fianco dello stato-nazione, e si manifesta senza un'espansione territoriale attraverso i meccanismi della guerra. Il terrorismo è organico allo stato-nazione come l'evoluzione continua della guerra nella sua scesa in campo tecnologica. Nella presente situazione si ha prova concreta che il terrorismo si sia emancipato dallo stato-nazione mentre lo stato-nazione si diffonde nella globalizzazione. Il terrorismo ha dimostrato che non è limitato dallo stato-nazione, evidenziano che il centro non è una categoria epistemologicamente valida in quanto agisce a livello rizomatico ed è

essenzialmente nomadico.

Lo spettacolo del Terrorismo è un processo indipendente: la sua immagine si rivolta come la creatura *Alien*^{xxiv}, smascherando il gemello cattivo nel Sogno Americano, finendo poi per legittimare la sua presenza come il giusto fratello-in-armi. “*Enduring Justice*” è il riconoscimento mediatico del trionfo del gemello cattivo dello stato americano, è la firma che sigilla la Dichiarazione della Globalizzazione. Questo passaggio, l’emancipazione del terrorismo, fissa la modernità in uno stato di guerra in corso contro i simboli che identificano la cultura ‘nemica’. Questa è una guerra contro tutte le culture, non come aveva predetto Samuel Huntington nel 1996, ed è per questo che la memoria collettiva di una nazione – come se ci fosse una memoria collettiva – viene convocata e rimodellata. Mentre il centro del potere dello stato si scioglie in aria, l’era dei *network* si presenta come il nuovo modello dell’ordine del mondo, della società e dell’identità. Come già detto nel *New York Times* in un articolo del 7/1/02 dal titolo “*Bush’s South Asia strategy: keep terrorism as the villain*” (La strategie di Bush in Asia meridionale: mantenere il terrorismo come il cattivo), la nozione di territorio è stata dislocata dal terrorismo. Nelle parole dell’autore, David Sanger, esso è “*a partly convenient fiction*” (una finzione conveniente in parte). I problemi non sono risolti, ma amministrati re-formulando il conflitto à la *Wag the Dog*^{xxv}. Le politiche americane mettono in pratica lo stesso processo: quello che funziona dentro deve anche funzionare di fuori visto che ‘ognuno è un

Americano' o è 'con noi o contro di noi' così svelando la pratica. *Hybris* porta a questo svelamento, il processo si smaschera a livello globale come guerra al terrore, creando una storia, una finzione in grado di sostenere il processo e la vita che ha acquisito. Il pubblico vuole l'illusione del recupero del rispetto sociale ed economico, della sua iperdignità: il Sogno Americano, così accontentandosi di un placebo. Le confessioni in pubblico ufficiali come quello del bombardamento dei depositi della Croce Rossa in Afghanistan (Sudan, 1999) indica un altro fenomeno americano, ovvero che ci si può scusare del fatto, basta uno '*scusi*' per far sì che tutto fili liscio. Come giustificazione dei crimini contro l'umanità funziona perfettamente in quanto il pubblico globale è stato condizionato dalla dipendenza visiva della televisione americana, genere *reality tv*: il paradigma di un estremo esistenzialismo. *L'enfer, c'est l'image de l'autre* (l'inferno è l'immagine dell'altro) se possiamo permetterci di parodiare Sartre.

L'era tecnologica è l'era tecnocratica che aspira a cancellare l'era cristiana come anche quella mussulmana. Già nei suoi *Scritti corsari* (1975), Pasolini mette in guardia contro la dissoluzione dei valori umanistici attraverso l'egemonizzazione della società italiana del tempo tramite il modello capitalista americano. Le sue parole chiavi erano la riorganizzazione e l'omologazione: "... il nuovo fascismo...non distingue più: non è umanisticamente retorico, è americanamente pragmatico. La riorganizzazione e l'omologazione

brutalmente totalitaria del mondo. (63)

Profilo Usa

Se applicassimo all'Usa il *racial profiling* (il concentrarsi delle attenzioni degli investigatori in base a criteri etnici o razziali) potremmo dire che l'America è un Pinocchio con problemi di sviluppo. Il nostro Pinocchio non raggiunge la fine del suo stato ideale dato l'*Hybris* e l'abuso di potere. Il tema del sacrificio e morte dell'eroe è necessario per curare l'*Hybris*. Nella versione disneiana di Pinocchio, la differenza tra il pupazzo di legno ed il ragazzino è minima: il ragazzino ha ancora le caratteristiche del pupazzo eccetto per il fatto che non è più di legno. Bambino che è, continua a cercare quella gratificazione immediata che lo qualifica in quanto tale. Come Peter Pan, altra icone americana, Pinocchio riflette l'infantilismo cronico dello spazio pubblico. L'innocenza non è uno stato mentale, l'innocenza è quella costruzione che serve l'amministrazione del potere.

L'idealismo giovanile che guida gli Usa e che porta ad uno stato di eccessiva sicurezza di sé è meglio rappresentato da Icaro. I caro grazie alla *technè* messa a disposizione da suo padre riesce a risolvere la stasi del labirinto. Come Henri Laborit ha scritto nel suo *Éloge de la fuite (Elogio della fuga - 1976)* il volo dell'immaginazione è il volo attuale che cancella la città come labirinto, la necropoli, la collina dei morti. Questo diventa l'eccessiva

sicurezza: non la risoluzione del problema ma la soluzione del potere. Lo strumento del potere è il possesso: infonde dinamiche di comportamento simil-falena. Per Dante è la retorica di Ulisse, il ‘folle volo’ che lo conduce insieme ai suoi seguaci al naufragio. Tutta l’esperienza americana è permeata con la sindrome da tabula rasa. Ogni cosa deve essere nuova. L’occhio deve far esperienza a nuovo della seduzione dell’Immagine. Questo è il narcisismo dell’età della tecnocrazia: mentre l’occhio illumina l’immagine, l’immagine seduce l’occhio. La reciprocità non è più un’esperienza umanistica, ma una relazione mediata. Nella tradizione apocalittica, la nuova era dovrebbe significare la nuova storia della specie umana. Non è difficile vedere le circostanze del desiderio utopico al lavoro, nella motivazione di culture intere alla trasformazione del mondo secondo l’Immagine, e non la Parola.

Gli Usa, diciamo, è una macchina di perpetua novità, che prova ad ogni passo a riconquistare il perduto ideale del Paradiso. L’Americano – come spettatore in ogni paese che vuol essere americano, e come spettatore americano – diventa l’angelo che rivendica il Paradiso. Il Paradiso perduto, che era una volta l’Inghilterra, e deve ora essere il mondo intero. La perdita originale del ‘mondo perfetto’, di un passato idealizzato, degli anni cinquanta, di un *Pleasantville*^{xxvi}, di un *The Truman Show*^{xxvii} è la fonte d’ansietà che permea il Sogno Americano. Se quell’ansietà non si risolve in un nuovo inizio, si nutrirà di sé fintanto che ciò che lo circonda non si

dissolverà. Questo ci conduce ad una domanda non troppo innocente: potrebbe essere che la caduta delle torri non sia un plot filosofico messo in atto per far rivivere l'America?^{xxviii} O, si potrebbe dire che Bin Laden ha svelato il bluff dell'America? Cerchiamo di essere chiari a proposito del nome: Bin Laden. Nel libro del collettivo che si rifà allo pseudonimo di Luther Blissett, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0* (2000), il lettore è portato a considerare vari termini che potranno essere utili alla nostra analisi. Prima di tutto termini come *Waldgänger* (il viandante nel bosco), *folk hero* (eroe popolare), e *trickster* (truffatore) sono usati per identificare il phylum del mitologico eroe che smaschera da fuori le mura della città il potere usurpatore. In questa analisi quindi Bin Laden potrebbe essere classificato come agente di una tattica di *guerriglia di comunicazione* che inietta nella cultura popolare il mito della lotta. In modo che come il trucco usato dagli operatori di guerra psicologica Bin Laden diventa un 'nome multiplo', uno schermo/scudo dietro il quale ripararsi dal tentativo del potere di identificare ed individuare il nemico. Nel film *Spartacus* di Stanley Kubrick (1960), tutti gli schiavi sconfitti e catturati da Crasso dichiarano di essere Spartaco.

Come orco, il personaggio di Bin Laden deve rimettere in azione l'orrore nella narrazione così che l'America possa riportare in auge la narrativa originale della fiaba. Il film *The Truman Show* ("On the air. Unaware." - "In onda. Senza saperlo.") è una Disneyland voyeuristico protetto dallo schermo

invisibile in stile *Star Trek*^{xxix}. Il rinnovo del Progetto *Star Wars* agisce come una fantasia al posto di uno scudo materiale per quanto invisibile. Nel suo *L'assedio e il ritorno* (1974), Franco Ferrucci analizza lo scudo di Achille come la riflessione artistica e mimetica del mondo, e con ciò è l'arte a far da scudo, che ci protegge dallo sconosciuto. *Star Wars*, per quanto fantastico come involucro protettivo, non può essere paragonato allo scudo di Achille. È questa infine la morte del mito? Secondo George Orwell, un'opinione che va controcorrente non può esser presa sul serio, né dalla stampa popolare, né da quella intellettuale. Già Tocqueville nel *De la démocratie en Amérique* (*La democrazia in America*) aveva proposto una simile ipotesi, che la relazione tra democrazia, comunicazione, censura e verità possa trovarsi nell'intreccio tra democrazia e mass media, il pensiero civico e la motivazione politica individuale contro la distorsione e gli espedienti politici che agiscono in seno alle democrazie occidentali, particolarmente nel caso di quella americana.

Il popolo occidentale è invitato ad accogliere la nuova era della sorveglianza dato che provvede a quella necessaria certezza dopo che non si è riusciti ad identificare i terroristi prima del loro atto, e questo da parte della più potente nazione nel mondo. Gli attacchi alle città di New York e Washington rendono evidente che una libera società non è possibile, che gli eventi portano ad un incremento di controllo e totalitarismo. È la fine della pseudolibertà, il trucco che si scioglie e scorre lungo la faccia della democrazia cosmetica. Il Nord

America diventa un campo di internamento, dotato di poteri di controllo in ascesa dello Stato, la perdita della privacy e dell'informazione dei soggetti, in altre parole, 'sicurezza'. La Fortezza America è la paranoia con un senso di decoro ed etichette: lasciate le scarpe di fuori prima di entrare.

Una società della sorveglianza dove la gente è appesantita dal fardello del proprio passato in ultima analisi è la nuova società che non ci lascerà scordare del nostro passato. Il postmoderno è dunque il più pre-moderno delle realtà biopolitiche, dato che la presenza è l'eterno presente sotto sorveglianza. Come risposta alla richiesta di George W. Bush per 379 miliardi di dollari nel 2003 per il complesso militare-industriale si è scoperto che la sicurezza è basata sulla forza, la guerra, su di ogni soldato ormai poliziotto di ogni luogo. Questo è il nuovo mondo annunciato dal presidente della più grande potenza mondiale. Siamo faccia a faccia con la postmodernizzazione da Keynesianismo che ci riporta in mente Adolf Hitler. Tutto ciò succede in un mondo sotto assedio della recessione. L'unica soluzione possibile è immancabilmente una guerra senza fine, che secondo il piano strategico presentato dal generale Richard Myers^{xxx} (S.D.Q. 2003) avrà una durata di 20, 30 anni. A quel punto, trent'anni dopo la famiglia Bush dovrebbe essere in grado di piazzare i propri nipoti sul trono così da portare a compimento la profezia nietzschiana nel *Così parlò Zarathustra* quando annuncia l'ultimo uomo.

L'attacco contro le torri è diventato la realizzazione

politica del sogno di un dominio assoluto, l'amministrazione Bush riporta in auge l'assolutismo come una forma legittima di governo così sciogliendo nel fango il sogno della rivoluzione francese: se il maggio '68 completa la consolidazione del potere borghese, allora il capitalismo imperiale completa il cerchio riportandoci all'era pre-rivoluzionaria. Un possibile indice di ciò è da riscontrarsi nel supporto della monarchia dell'Arabia Saudita da parte degli Stati Uniti, di conseguenza che il capitalismo imperiale diventa lo smottamento della rivoluzione americana: invece del 1776 adesso abbiamo 9/11: la reversione americana. Dal 1776 al 2001, dopo 255 anni, l'Anti-America (come l'Anti-Cristo) rende obsoleta la dichiarazione d'indipendenza. Il piano si rivela di fronte ai nostri occhi. L'intreccio sempre più evidente tra gli Usa e il Regno Unito dimostra tramite le varie comuni illusioni portate allo scoperto anche da *The Economist* che il nuovo ordine mondiale data all'incirca con lo sbarco a Plymouth Rock. L'assoluzione della realtà dislocata è l'ideale. L'animus politico americano aspira ad una specie di 'rimpatrio' secondo i propri termini. La realizzazione finale finalmente darà un senso di chiusura(*closure*) mentre l'America cerca di legittimare il suo comportamento così formulando la propria assoluzione.

III

In preparazione per la fine, affinché il futuro sia per sempre prossimo.

Steven Spielberg è un insegnante socratico, non c'è dubbio, e la fantascienza uno strumento retorico. Non è mero escapismo, per quello basterebbe aggiungere un tocco di vacuo ma familiare sentimentalismo: un bambino, il suo bisogno di una madre che lo ami (*AI – Artificial Intelligence - A.I. Intelligenza artificiale*), un bambino che desidera per sempre un padre (*Minority Report*) per farlo materializzare come tale.

Nell'estate del 2002 una rapida ricerca sul web a proposito del film *Minority Report*^{xxxi} su www.Rottentomatoes.com/m/MinorityReport-1113879 dà i seguenti risultati:

Spielberg has managed to marry science fiction with film noir and action flicks with philosophical enquiry – Jeet Thayil, REDIF.COM

(Spielberg è riuscito a sposare la fantascienza con il film noir e film d'azione con una ricerca filosofica.)

An exhilarating futuristic thriller-noir, *Minority Report* twists the best of technology around a gripping story, delivering a riveting, pulse-intensifying escapist adventure of the first order –

Urban Cinefile Critics, URBAN CINEFILE

(Un *thriller-noir* esilarante e futuristico, Minority Report intreccia il meglio della tecnologia in una storia avvincente, offrendo una stimolante avventura d'evasione del primo ordine.)

There are flaws, but also stretches of impact and moments of awe; we're wrapped up in the characters, how they make their choices, and why
– Ian Waldron-Mantgani, UK critic

(Ci sono difetti, ma anche tratti di impatto e momenti di timore reverenziale; siamo coinvolti nei personaggi, nelle loro scelte, e perché.)

Come spettatori siamo già proiettati in un futuro appena passato (con il suo vernacolo a priori) questa volta non come abitanti della fantascienza ma come esseri di un'eterna presenza. Nessun senso di stupore, nessuna estasi dallo sfortunato '*shock and awe*' dato che è la legge dell'immediatezza circolare che una notizia darà vita ad altra notizia più intrattenente senza respiro. Immagine dopo immagine, le parole sono rimosse dal necessario background musicale nel bianco rumore che fa da sfondo alle trasformazioni delle immagini, il rumore necessario per la nostra eterna ruminazione dello stesso ora-esso. Come ignorare le immagini in movimento, questa volta il cinema, che ci preparano la miscela di un disordine vecchio di secoli: attacco preventivo (*pre-emptive strike*)? L'abolizione dello stato-nazione è un meccanismo da fantascienza nella

forma di un'analisi tri-partitica (mistica, apocalittica, e belligerante). Quando lo scacco matto di Spielberg realizza il controllo del futuro cosa succede al panopticon di Bentham (attraverso Foucault)? Viene forse ridotto a parapsicologia o acquisisce una sua propria materialità?

Mesopotamia

Le incursioni condotte contro i musei in Iraq durante la guerra erano già state preordinate non solo in termini di una sveltina economica, ma di sostituzione infinita: cimeli antichi per una manciata di hamburger. Non sono forse *The Sopranos* ad indicare il tutto tramite una terapia linguistica? Prendiamo ad esempio l'episodio numero 2 del primo anno: "46 LONG". Si può ammirare anche se futilmente l'ostinazione di Paulie nel suo tentativo di riprendere, di recuperare la propria cultura d'origine tramite il furto di una macchinetta da caffè all'interno di un *coffee-shop* 'globalizzato', ovvero un egemone che sia Stati Uniti o Antartica. Nemmeno le sottigliezze dell'episodio numero 5 "College" possono mettere in salvo le rimanenze del giorno come dimostrato dal seguente scambio tra Tony Soprano e sua figlia Meadow:

T: There was a time, Meadow, when the Italian people didn't have a lot of options.

M: You mean like Mario Cuomo? (beat) Sorry.

T: (sharp) Look, I put food on the table. (beat) My father was in it. My uncle. Maybe I was too lazy to think for myself. I considered myself a rebel. But maybe being a rebel in my family would have been selling patio furniture on Route 22.

M: In college nothing interested you?

T: I barely got in. Actually, wait—history I kinda got off on.

T: Napoleon. Roman Empire. The Potsdam Conference. That kinda stuff.

M: What's the Potsdam Conference?

T: Potsdamned if I know now.

M: (rolls eyes) Oh, my God. (smile fades) Dad, I got something to tell you.

T: Yeah? (she hesitates) You are not...

M: Jesus! (beat) A couple of weeks ago, me and some of my friends, we were doing speed. We did... kind of a lot of it for awhile.^{xxxii}

(T: Ci fu un tempo, Meadow, in cui il popolo italiano non aveva un sacco di opzioni.

M: Vuoi dire come Mario Cuomo?^{xxxiii} (pausa) Scusa.

T: (brusco) Guarda, io porto cibo in tavola. (pausa) Mio padre era coinvolto. Mio zio. Forse ero troppo pigro per pensare per me stesso. Mi consideravo un ribelle. Ma forse fare il ribelle nella mia famiglia sarebbe stato vendere mobili da giardino al bordo di un' autostrada.

M: Al collegio non t'interessava niente?

T: Ci sono appena entrato. In realtà, aspetta -- la storia mi piaceva alquanto.

M: (sorridente) Ah sì?

T: Napoleone. L'Impero Romano. La Conferenza di Potsdam. Questo genere di cose.

M: Che cos'è la Conferenza di Potsdam?

T: Che cavolo ne so adesso? [Qui Tony fa un gioco di parole sulla parola "*damned*" (dannato) usata come espletivo.]

M: (rotola gli occhi) Oh, Dio mio. (il suo sorriso svanisce) Babbo, ho qualcosa da dirti.

T: Dimmi! (lei esita) Non sei...

M: Gesù! (pausa) Un paio di settimane fa, io e alcune mie amiche, stavamo facendo *speed* [anfetamine, però letteralmente, velocità]. Ne abbiamo fatto...un sacco per un po'.)

Questa giustapposizione tra 'storia' e 'velocità', come la storia è vinta e neutralizzata dalla velocità (nell'eccezione viriliana) si collega allo scambio intertestuale tra il quinto canto di Dante (la storia di Paolo e Francesca) e la mancata copulazione tra la moglie di Tony, Carmela ed il prete infoiato, Father Phil. L'ammonizione del potere dell'immagine oggi che ha cancellato quello della parola, lo sguardo seducente e emotivo da Medusa, non è un appello contraddittorio dello 'stato liquido' di cui parla Zygmunt Bauman?:

"liquid stage": a slogan used in the last decade by a French media network, RTL: 'Information is like coffee: good when hot and strong'. To live up to this credo, the media recycles the world as a succession of events. It does not matter in what order events follow each other.... What does matter... is that each event is strong enough to capture the headlines, but that each disappears from the headlines before it gets cold.... [T]he quick succession of 'points of

public interest' creates the impression we all badly need that we are, indeed, au courant with the change, that we catch up with the steadily accelerating reality.^{xxxiv}

("fase liquida":...uno slogan utilizzato negli ultimi dieci anni da una rete mediatica francese, la RTL: 'l'informazione è come il caffè: è buona quando è calda e forte'. Per essere all'altezza di questo credo, i media riciclano il mondo come una successione di eventi. Non importa in che ordine gli eventi si susseguano... ciò che importa...è che ogni evento sia abbastanza forte per catturare la prima pagina, ma che sparisca dalla prima pagina prima che si raffreddi...La rapida successione di "punti di interesse pubblico" crea l'impressione di cui tutti abbiamo tanto bisogno, di essere, infatti, al corrente con il cambiamento, che raggiungiamo la realtà che è in costante accelerazione.)

In un altro lavoro, *Mediating Culture: The Politics of Representation (Mediare la cultura: la politica della rappresentazione* - 1994), Anselmi e Gouliamos avevano questo da dire a proposito di come la velocità del presente nasconda le problematiche mai risolte nel passato:

Thus, a particular manipulation is manifested in the nomadic experience, one where history is denied and/or rewritten in favour of capital's cannibalization of the subject's consciousness through a nostalgia for the future. More precisely, this nostalgia for the future entails a reductive process where history becomes a

commodity. The present is excluded since it becomes an eternal present, and the past is banalized according to precepts of mass media practices. ... Progress becomes defined according to a nostalgia for the future which is participatory in the millenarian discourse. This pseudo-mythical quality of capital gives rise to the indefinite postponement of self-realization. The schizophrenic subject is reduced to imaginary/illusory identity and participation in consumeristic rituals (122-23).

(Così, una manipolazione particolare si manifesta nell'esperienza nomade, una in cui la storia è negata e/o riscritta a favore della cannibalizzazione capitale della coscienza del soggetto attraverso una nostalgia per il futuro. Più precisamente, questa nostalgia per il futuro implica un processo riduttivo in cui la storia diventa una merce. Il presente è escluso dato che diventa un presente eterno, e il passato è banalizzato secondo i precetti di pratiche dei mass media... Il progresso viene definito secondo una nostalgia per il futuro che è partecipativa del discorso millenario. Questa qualità pseudo-mitica del capitale dà origine al rinvio sine die della realizzazione di sé. Il soggetto schizofrenico è ridotto all'identità immaginaria/illusoria e alla partecipazione ai riti consumistici.)

La fine – O Spettacolo Divino sei invero il Massimo, Amen

Mentre passiamo attraverso questi tempi difficili senza menzionare come il sistema di giustizia

internazionale sia stato modificato nel processo, come si sia ritornati ad un mondo-sistema prewestfaliano, come piccole testate atomiche vengano costruite e così facendo rompendo con un tabù di decenni, come l'eros vitale sia stato sostituito dal thanatos americano, un'ultima affermazione va fatta: la de-spettacolarizzazione del divino. Sydney H. Schanberg (2003) dimostra per il lettore medio americano chi sia il vero fanatico religioso nelle guerra senza fine. Infatti egli cita l'autore Stephen Mansfield ed il suo reportage a proposito di quello che Bush avrebbe detto all'evangelico James Robinson: " I feel like God wants me to run for president. I can't explain it, but I sense my country is going to need me ... I know it won't be easy on me or my family, but God wants me to do it." ("Sento che Dio vuole che mi candidi per la presidenza. Non lo so spiegare, ma sento che il mio Paese avrà bisogno di me... So che non sarà facile per me o la mia famiglia, però Dio vuole che lo faccia.") Non c'è possibilità di dialogo razionale con un '*born again*' (cristiano rinato). La ragione e la fede per quanto ricostruite non sono semplicemente antitetiche, esse non hanno uno spazio in comune, neanche il cervello. A questo punto, possiamo solo dichiarare il processo finito e cercare altre alternative. Che altro dire di un uomo che "refused to eat sweets while American troops were in Iraq"(rifiutò di mangiare dolci mentre le truppe americane erano in Iraq) come forma di espiazione?^{xxxv}

NOTE

ⁱ Citiamo la parte che ci concerne per quanto riguarda la coppia reale/irreale: "The aide said that guys like me were "in what we call the reality-based community," which he defined as people who "believe that solutions emerge from your judicious study of discernible reality." I nodded and murmured something about enlightenment principles and empiricism. He cut me off. "That's not the way the world really works anymore," he continued. "We're an empire now, and when we act, we create our own reality. And while you're studying that reality -- judiciously, as you will -- we'll act again, creating other new realities, which you can study too, and that's how things will sort out. We're history's actors...and you, all of you, will be left to just study what we do." Ecco la nostra traduzione: "L'assistente disse che quelli come me erano "in quello che chiamiamo la comunità basata sulla realtà", che ha definito come persone che credono che le soluzioni "emergono dal giudizioso studio della realtà percepibile. "Annuii e mormorai qualcosa sui principi illuministi e dell'empirismo. Mi interruppe. "Non è questo il modo in cui il mondo funziona ormai," proseguì. "Ora siamo un impero, e quando agiamo creiamo la nostra realtà. E mentre tu stai studiando quella realtà -giudiziosamente, come si vuole - noi agiremo di nuovo, creando altre nuove realtà, che potrai anche studiare, ed è così che le cose si risolveranno. Siamo gli attori della storia... e a voi, tutti voi, resterà soltanto da studiare quello che noi facciamo." (17 ottobre 2004)

ⁱⁱ De Giorgi, A. "Enduring Control. Fonti di guerra e strategie di controllo." In AA. VV., *La guerra dei mondi. Scenari d'Occidente dopo le Twin Towers*. Roma: DeriveApprodi, 2002.

ⁱⁱⁱ Il film recupera lo spirito del sogno Americano in quanto porta a compimento la maturazione del progetto sociale: la continua credenza, nonostante le avversità, nel proprio modo di fare, innocente e pratico allo stesso tempo nel raggiungimento dello scopo ultimo. Nel caso di Pinocchio rivisto da Disney questo diventa l'affermazione più squisita della propria innocenza, e quindi si è empre nel giusto non importa cosa si faccia, indi la morale è salva.

^{iv} Uno dei testi fondamentali per quanto riguarda il concetto di 'immateriale' proviene dal lavoro di Maurizio Lazzarato in questo

campo: *Lavoro immateriale. Forme di vita e produzione di soggettività*. Verona: ombre corte edizioni, 1997.

^v *Towards Deep Subjectivity*, New York: Harper & Row, 1972.

^{vi} Basato su un racconto del 1963 di Ray Nelson, "Eight O'Clock in the Morning" ("Alle otto di mattina").

^{vii} Il cyborg (la macchina uomo) interpretato da Arnold Schwarzenegger, proveniente dal futuro con la missione di uccidere la madre del capo della rivolta degli umani in una società governata dalle macchine.

^{viii} Personaggio ispirato dalla religione voodoo nel film della serie James Bond del 1973 *Live and Let Die* (dal romanzo di Ian Fleming del 1954) e ispirato allo Ioa, Baron Samedi, figura di morte.

^{ix} A cura di G. Bosetti, Venezia: Marsilio, 2002.

^x In *Food of the gods: The search for the original tree of knowledge: a radical history of plants, drugs and human evolution*. New York: Bantam Books, 1992.

^{xi} *La fine della modernità*. Milano: Garzanti, 1985.

^{xii} *Il mito dell'eterno ritorno*. Roma: Edizioni Borla, 1966 (1949).

^{xiii} Fukuyama, F. *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press, 1992 (1989).

^{xiv} Cfr. l'articolo al seguente sito:

http://peaceaware.com/documents/Boje_essays/Bush_spectacle/boje_Bush_image_handling.htm

^{xv} Gebauer, G. "The place of beginning and end: Caves and their systems of symbols". In Kamper. D. & Wulf, C. (Eds.). *Looking back on the end of the world*. New York: Semiotext(e), 1998, p. 21.

^{xvi} Virilio, P. *Speed and politics: An essay on dromology*. (trad. di M. Polizzotti) New York: Columbia University. 1986 (pubblicato in Francia nel 1977), p. 133.

^{xvii} Barthes, R. *La chambre claire: Notes sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1980, p. 32.

^{xviii} Idem. pp. 55-56.

^{xix} Lucrezio. *La natura delle cose. De regum natura*. Cura e trad. di Francesco Vizioli. Roma: Newton & Compton, Ed., 2000, 94-95.

^{xx} Oprah Winfrey, è stata considerata la donna più potente negli Stati Uniti grazie al suo potere mediatico che a partire dalla televisione ha finito per abbracciare altri ambienti mediatici. Inoltre, sempre tramite la spettacolarizzazione della vita quotidiana ha saputo

innestare sul corpo sociale protestante americano la “Oprahfication”, ovvero quella confessione pubblica che ha dominato le scene dei suoi programmi. Questa forma di svelamento del proprio essere è una delle caratteristiche nel mondo angloamericano che con l’erosione del confine pubblico/privato conduce alla realtà postpolitica di ogni giorno, ovvero l’esteticizzazione del vissuto come rimozione della partecipazione critica.

^{xxi} Gabaglio, L. (2001). “Come ti manipolo i ricordi”. *L'Espresso*. Online edition, 22 novembre.

^{xxii} *Qu'est-ce qu'une nation?* Paris: Mille et une nuits, 1997 (1882), p. 13.

^{xxiii} Waldbaum, J.C., p. 5.

^{xxiv} Film di Ridley Scott del 1979, anche questo origine di una serie di successo, dove l’alieno usa il corpo umano per incubare i suoi piccoli. Metafora non tanto oscura di un capitalismo senza freni?

^{xxv} Film di Barry Levinson del 1997, noto in italiano come *Sesso e potere*. Il film parla della manipolazione dell’opinione pubblica tramite i mass media. Il titolo originale deriva da un gioco di parole come riportato all’inizio del film: “*Why does a dog wag its tail? Because the dog is smarter than the tail. If the tail was smarter, it would wag the dog*” (“Perché un cane muove la coda? Perché il cane è più intelligente della coda. Se la coda fosse più intelligente, sarebbe lei a muovere il cane”).

^{xxvi} Film di Gary Ross del 1998, in cui due giovani, fratello e sorella, si ritrovano misteriosamente in una commedia televisiva (in bianco e nero) degli anni cinquanta, nella cittadina di Pleasantville, una specie di società antiteticamente perfetta.

^{xxvii} Film di Peter Weir del 1998 in cui il protagonista principale, un ragazzo tipicamente naive-americano, non sa che la sua vita si svolge all’interno di un programma televisivo, una specie di reality-tv che lo accompagna dalla nascita con un forte seguito di pubblico.

^{xxviii} Un tema che è riemerso nelle critiche a più riprese sebbene giudicato dietrologia.

^{xxix} *Star Trek* è un marchio cinematografico di genere fantascientifico. Iniziato nel 1966 con una serie televisiva ideata da Gene Roddenberry, ha dato vita ad altri film, romanzi, e serie televisive nel corso dei decenni.

^{xxx} S.D.Q. "La guerra dei 30 anni". *Il manifesto online*. 18 gennaio 2003.

^{xxx}_i Il film è liberamente trattato dall'omonimo racconto del 1956 di Philip K. Dyck.

^{xxx}_{ii} Chase, D. *The Sopranos: Selected scripts from three seasons*. Sopranos Production Inc., 2002, pp. 91-92.

^{xxx}_{iii} Avvocato e politico statunitense. Mario Cuomo, di origine italiana, è nato a New York. È stato governatore dello Stato di New York dal 1983 al 1994.

^{xxx}_{iv} In *Society under siege*. Malden, MA: Polity, 2002, p. 175.

^{xxx}_v Schanberg, S. "The widening crusade". *The Village Voice*, 15-21 ottobre 2003.