# La scena terroristica e il suo motore occulto

Mario Perniola
29 Gennaio 2013

*Anticipiamo un brano dall'ultimo numero della rivista di studi culturali* Ágalma *(n°24 edizioni Mimesis) diretta da Mario Perniola*

Accanto alla grandezza della civiltà politica moderna, che è consistita nella relazione sapere-potere, non bisogna tacere la sua miseria, che emerge dalla meditazione sul rapporto tra scena e violenza, aperto dalla Rivoluzione francese e dal giacobinismo. Esso si fonda su due presupposti: la connessione tra scena, senso e violenza e la presunzione di un motore occulto che per definizione non appare.

Il primo presupposto è stato acutamente rilevato da Marx. Tutti i grandi fatti e personaggi della storia universale – scrive Marx – si presentano per così dire due volte: la prima volta come tragedia, la seconda volta come farsa; valga l'esempio della Rivoluzione francese e della sua ripetizione farsesca degli anni 1848-51. Egli mostra così innanzitutto il primato dell'azione violenta e appassionata, considerata come innovativa e creativa, rispetto alla sua ripetizione, cui attribuisce una dimensione meramente caricaturale.

Ma Marx non si limita a questa considerazione: approfondendo l'indagine osserva che anche la "vera" rivoluzione del 1789 è stata una ripetizione, la messa in scena di un copione tratto dalla storia dell'antica Roma e che solo l'eroismo, l'abnegazione, il terrore, la guerra civile e la guerra tra i popoli, cioè l'opera del negativo e della morte, l'hanno trasformata in una cosa seria. Proprio questa volontà di suffragare la verità di un'imitazione, di una rappresentazione, con la morte costituisce una delle caratteristiche essenziali della civiltà politica aperta

dalla Rivoluzione francese, una civiltà politica in cui la scena e la morte, il pensiero e il sangue sono strettamente congiunti, in cui l'azione storica ha bisogno di essere azione scenica per avere senso e azione violenta per diventare reale. Ha bisogno di essere scenica, cioè di ripetere un modello, di riattualizzare un mito, di recitare un testo, perché deve creare al di sopra della società naturale, una società ideologica, una società di pensiero, una società "razionale", basata sul consenso, sull'opinione pubblica; ma appunto perciò non può darsi soltanto e semplicemente come rappresentazione, come scena, come spettacolo, senza cadere nella farsa, ed è costretta a mantenere questa rappresentazione con la morte, e nei casi estremi, col terrore. Roland Barthes mette bene in evidenza questa connessione tra scena e violenza, tra lo spettacolo sociale e la morte, tra la teatralità politica e il terrorismo, quando osserva che la violenza tende ad organizzarsi in scena, che le condotte più violente (come eliminare, uccidere, ferire, dare scacco matto) sono anche le più teatrali, che in ogni violenza infine è possibile percepire un nucleo letterario.

In quest'ottica è chiaro che un senso che si vuole effettuale, pratico, politico, può restare senso solo a condizione di identificarsi con l'esercizio della morte e del negativo. Si racconta che il grande studioso di Hegel, Alexandre Kojève dicesse a proposito del Maggio 1968: "Le sang n'a pas coulé, il ne s'est donc rien passé" (Il sangue non è colato, dunque non è capitato nulla); in effetti secondo la prospettiva della drammaturgia della storia inaugurata dalla Rivoluzione francese l'ideologia riesce a provare la propria realtà solo quando è pronta a mettere in scena una rappresentazione che gronda sangue. In essa l'azione politica è imitazione di un'azione considerata come prototipica, carica di significato (come le imprese degli antichi romani per i protagonisti della rivoluzione), la quale fonda la propria serietà sul fatto che dispensa la morte e si espone al rischio della morte. Nella scena politica degli ultimi due secoli pare essenziale almeno aver corso il rischio di essere uccisi.

Il secondo presupposto su cui si fonda la concezione della storia come spettacolo ha il compito di colmare le lacune, i tempi morti, i lunghi periodi di nausea che, secondo Marx, sembrano impadronirsi della società dopo gli atti violenti e appassionati dello spettacolo tragico: esso implica l'esistenza di un motore occulto che non è scena, non è spettacolo, non appare, ma ciononostante è attivo e operante nei sottosuoli della società. Ai tempi festivi della scena e dello spettacolo sociale, succedono i tempi feriali del lavoro sotterraneo, alle grandi

occasioni scintillanti e luminose succede la routine quotidiana, di cui resta notizia solo negli archivi. Tale prospettiva è connessa con l'immagine marxiana della vecchia talpa che scava nelle profondità del sottosuolo sociale e non è estranea all'idea foucaultiana di un'archeologia opposta alla storia. Ma il paradigma teorico più elaborato di tale motore occulto è senz'altro l'inconscio freudiano che non può mai apparire per definizione sulla scena del sogno. In effetti la società dello spettacolo presenta tutti i caratteri attribuiti da Freud al sogno: i meccanismi del processo onirico sono identici ai meccanismi della "messa in scena sociale".

Marx e Freud si rivelano così i massimi interpreti e demistificatori della problematica connessa con lo spettacolo sociale: esso sembra sempre più un fenomeno connesso alla società degli ultimi due secoli e sempre meno un aspetto essenziale della realtà attuale. Oggi infatti si sono incrinati i due presupposti su cui tale problematica si regge: il primato del modello originario sulla sua ripetizione e il presupposto di un motore occulto per definizione extra-scenico. Nella società contemporanea è operante sul piano politico, sul piano filosofico, sul piano sociale, una tendenza orientata verso l'emancipazione delle copie rispetto agli originali, delle ripetizioni rispetto ai modelli. La condizione attuale sembra caratterizzata proprio da una demitizzazione radicale che non ha più bisogno di garantire la validità delle imitazioni mediante la violenza. Le operazioni attuali sono veri e propri mimetismi che ricusano il primato del modello, sono performances che stabiliscono per presa diretta il rapporto tra senso e situazione senza la mediazione della violenza, sono esecuzioni di un testo che non ha più valore esemplare. Esse non si pongono più

sulla scena teatrale, con la sua idealizzazione e sublimazione passionale, ma nello spazio simulacrale del video televisivo o del computer: non mirano alla riproduzione dell'originale, ma alla costruzione di una dimensione né reale né immaginaria.

La conseguenza più importante della fine della scena è il tramonto della concezione terroristica della storia che le è connessa. Non c'è più bisogno che la morte venga a sanzionare la situazione storica. Si è spezzato quel legame tra la morte e il senso, tra la violenza e la filosofia che fondava l'intervento dell'ideologia nel processo storico. Dal Sessantotto a oggi è avvenuto esattamente il contrario di ciò che diceva Kojève: tutte le volte che il sangue è colato (e in Italia è colato molte volte) "rien s'est passé", nulla di decisivo è

accaduto. La storia non è affatto divenuta più razionale, né ha accelerato il suo corso. Anzi l'eroismo, l'abnegazione, il terrore, la guerra civile e le guerre tra i popoli oggi non sono per nulla ostetrici di un nuovo mondo, ma al contrario costituiscono una caricatura grottesca del vecchio.

La connessione tra scena, violenza e senso non è un dato antropologico universalmente valido, ma una caratteristica fondamentale della civiltà politica aperta dal giacobinismo. È parimenti possibile trovare nella storia degli ultimi secoli numerosissimi esempi del ruolo giocato dalla violenza come restauratrice di un significato nella società, ma è del tutto illusorio pensare che tuttora la violenza sia fondatrice di senso e di valori comunitari. Dal Sessantotto in poi quanto più lo spettacolo socio-politico è violento, tanto meno credibilità, tanto meno senso riesce a produrre. Una eventuale insurrezione selvaggia contro il non-senso della società moderna resterebbe interamente all'interno della prospettiva politica che vorrebbe distruggere.

Il secondo presupposto su cui si fonda la scena socio-politica moderna, l'esistenza cioè di alcunché di esterno alla scena, che – come la cosa in sé kantiana o la volontà schopenhaueriana o l'inconscio freudiano – non diventa mai per definizione fenomeno, rappresentazione, coscienza, costituisce in effetti la migliore garanzia della perennità della scena. Esso funge da inesauribile serbatoio di senso, a cui non si può direttamente accedere, ma da cui provengono un numero infinito di scene.

Se è implicito nella scena il ricorso alla forza, alla violenza, alla Gewalt, l'extra-scenico invece è caratterizzato dalla Macht, dalla potenza. Esso svolge un ruolo essenziale di stabilizzazione della struttura della scena politica, perché consente di spiegare sia la permanenza delle singole scene, sia i momenti di crisi, di passaggio da una scena all'altra: è quindi un fattore di continuità storica. L'esistenza di una potenza sociale sotterranea e occultamente operante costituisce il fondamento invisibile della scena politica.

Ora questo secondo presupposto è insostenibile sulla base di considerazioni filosofiche che mostrano il carattere metafisico di ogni distinzione che ponga da

un lato la scena, l’apparenza, lo spettacolo, dall’altro una realtà occulta che non appare. Husserl e Heidegger hanno mostrato l’ingenuità di tale impostazione: lo sforzo principale della fenomenologia è diretto proprio ad attribuire un significato ontologico a ciò che appare. Ma esso è ancor più insostenibile sulla base dell’esperienza storica post-sessantottesca, che ha visto la comparsa e l’affermazione sulla scena proprio di ciò che nei due secoli precedenti era stato respinto, rimosso, relegato nei sotterranei e negli archivi della società.

Questa emersione, questa esposizione di tutto quanto sembrava non solo nascosto e occultato, ma per definizione irrappresentabile e ineffabile, ha creato un fenomeno nuovo che sembra caratterizzato dalla riduzione a zero del senso e dell’effettività, dall’annullamento completo di ogni significato e di ogni efficacia, dall’appiattimento dell’intera tradizione culturale a una dimensione decorativa, in cui tutto è scambiabile con tutto, in cui qualsiasi cosa può andare bene.

La decorazione culturale attuale è quindi un fenomeno diverso sia dalla scena sia dall’extra-scenico: essa è caratterizzata dalla rinuncia a qualsiasi tentativo di collegare il senso con un potere o con una potenza, e quindi dall’accettazione della dimensione bruta, cieca, del tutto insensata dell’effettualità. Alla concezione terroristica della storia che pretende di imporre il senso della rappresentazione scenica con la violenza succede una violenza che non si cura affatto del significato.

287348914_640.jpg
Schermata 2013-01-29 a 09.11.24.png

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO