

“Apocalypse now”? Né ora né mai

Pensare la postmodernità infinita

FÉLIX DUQUE

Universidad Autónoma de Madrid

ABSTRACT: The purpose of this paper is twofold. The first one is to indicate how the so called consumer society of the West is gradually becoming a homogeneous global media market inside an increasingly mobile web, where the social and the semantic patterns interchange their places in order to build upon the several *life worlds* a system of media signs: a system which proposes, at the same time, the impending possibility of a total destruction of mankind, and the paradoxical security that this is an event that will never happen. The second aim is to propose an ontological foundation of that contradictory dynamics, discussing the practices of writing (*sensu lato*) about Apocalypse and its constant deferring. The essay pays special attention to the Book of the Revelation of Saint John, interpreting it as a perennial pattern for the reconstruction of reality, through the disjunction of the temporal ecstasies and sensorial orders (seeing, hearing, touching the Message), which express something literally unimaginable: the absolute end of time.

KEYWORDS: Apocalypse, image, media reality, simulacra, deferred doomsday, writing of time/time of writing.

In un mirabile film di Ingmar Bergman, *Come in uno specchio* (1961), l'allucinata protagonista, rannicchiata nell'angolo di una stanza vuota, ode un rumore che cresce fino a diventare fragore assordante, insopportabile, mentre vortici di vento e lampi di luce penetrano dalla finestra aperta. La scena è così intensa che non solo la donna ma anche gli spettatori si sentono come nell'imminenza dell'anelata quanto temuta *parousía*, il secondo avvento di Gesù Cristo; o forse fantasticano l'irruzione soprannaturale, nel nostro *Eón*, di uno dei suoi angeli, un po' salvifico e un po' sterminatore. In realtà, si tratta solo di un elicottero che sta atterrando nei pressi della casa, per trasferire la povera donna in una clinica psichiatrica (Fig. 1).

Il brutale rovesciamento a cui si assiste – in luogo della salvezza e della redenzione, le moderne cure scientifiche della salute mentale, realizzate mediante l'isolamento cautelativo del folle, dell'*insane*; in luogo dei cavalli alati, la sofisticata tecnica della navigazione aerea – è una spia della «moderna»



Figura 1.

impossibilità di prendere sul serio il racconto dell'*Apocalisse*. E la cosa vale anche per quei cristiani osservanti che, pur disposti a farsi guidare (a volte persino letteralmente) nella vita dai Vangeli o dalle Epistole paoline, tuttavia considerano l'ultimo libro canonico della Bibbia come un compendio di avvenimenti fantastici e di ardue metafore, magari valido per stimolare la fantasia di eccentrici artisti, ma di certo inadatto ai bambini, dato il carattere *politicamente scorretto* del libro di Giovanni di Patmos. Infatti, come accettare che il Gesù dolce e buono usi a sua volta la lingua-spada per squartare il nemico? Come spiegare che «Babilonia», vale a dire Roma – così lodata altrove come culla della civiltà occidentale – venga lì vituperata come la «Grande prostituta» e seppellita per sempre, in modo che non ne resti traccia (cfr. Ap. 18,21)? Come rendere plausibile che il consiglio di governo di tale Cristo Re sia formato da anziani *decapitati*, e che il Regno da essi inaugurato debba durare mille anni, anche in considerazione del fatto che ci sarà sempre in agguato qualche saputello che si ringalluzzirà all'idea del *Reich dei Mille Anni*?

E tuttavia, anche se è ovvio che per i più il libro dell'*Apocalisse* di Giovanni non è da prendere davvero sul serio, ammesso che l'abbiano letto, è pur vero che «soffia un nuovo vento apocalittico in lungo e in largo per il Paese», come proclamato da Queen Mu e R.U. Sirius, sotto i cui stravaganti pseudonimi si celavano i non meno stravaganti curatori della rivista «Mondo 2000» (7, 1993), per quanto essi si riferissero – naturalmente – agli Stati

¹ *La Bibbia*, traduzione interconfessionale in lingua corrente, Torino, LDC, 1985.



Figura 2.

Uniti. Ma forse questo vento non è poi così nuovo. La sequenza citata di *Come in uno specchio* venne accolta in sala, più di cinquant'anni fa, da un impressionante silenzio, ma all'epilogo seguì un frustrato sospiro di delusione. Noi spettatori, contagiati dall'allucinazione della donna, *volevamo credere* alla verità – anche solo cinematografica – dell'apocalittica presenza divina.

Quasi vent'anni dopo, un altro film – in un certo senso non meno teologico – si apre con le immagini di elicotteri che incendiano come le locuste dell'*Apocalisse* (cfr. Ap. 9,1-11) la foresta del Vietnam, mentre la voce di Jim Morrison annuncia fin da subito la fine e si ode un fruscio assordante; ma non si tratta di eliche, come potrebbe sembrare, bensì (al contrario di quanto accade nel film di Bergman), delle pale di un ventilatore posto all'interno di una stanza – ugualmente disadorna – in cui un allucinato capitano Willard è recluso, in attesa che gli venga assegnata la missione. La variazione è sottile e importante: negli anni Sessanta un'allucinazione mentale veniva spiegata «razionalmente» – anche se con un filo d'ironia – trasferendo l'azione dall'interno (la stanza disadorna) all'esterno (l'elicottero che si posa accanto alla casa). Alla fine degli anni Settanta, invece, è l'azione esterna – la devastazione della foresta vietnamita e il tentativo di sterminio della sua popolazione – che risulta incisa, «interiorizzata», nella mente sconvolta di Willard (Fig. 2).

E mentre in *Come in uno specchio* questo «trasferimento all'esterno» era un mero tramite per giungere a un nuovo e definitivo *internamento* (quello deciso dalla società per allontanare i folli), in *Apocalypse Now* l'allucinazione di Willard si vede rafforzata e ingigantita fino ai limiti estremi, estendendosi all'intera realtà esterna, rappresentata dal fiume Mekong, il cui corso Willard risale su una piccola imbarcazione che si addentra nel cuore di tenebra, al fine di raggiungere e giustiziare il colonnello Walter E. Kurtz: un folle che

ha trasformato la foresta non in un campo di concentramento, come sarebbe stato logico aspettarsi dal moderno ordine tecno-razionale; bensì in un campo di sterminio, che al contrario funge da spazio centrifugo, eccentrico, in cui serpeggia e si disperde l'orrore, fatto di impiccagioni e decapitazioni arbitrarie, al di là di ogni distinzione amico-nemico, al di là del bene e del male.

Cosa può aver causato questo radicale cambiamento di prospettiva in un così breve lasso di tempo? Naturalmente il clima apocalittico che entrambi i film proiettano corrisponde all'atmosfera della Guerra fredda (e della conseguente minaccia nucleare) che va dalla fine della Seconda guerra mondiale alla caduta del Muro di Berlino. E non è necessario citare qui gli innumerevoli film di serie B oscillanti tra l'*horror* e la fantascienza, che mettevano in guardia sulle conseguenze letteralmente *mostruose* dell'utilizzo dell'energia nucleare. Non è cosa da poco: per la prima volta nella storia, l'uomo si rendeva conto che la fine del mondo poteva anche non prodursi all'improvviso in base a imperscrutabili disegni divini, oppure a causa di un'ineluttabile catastrofe cosmica, ma che la possibilità di distruzione, di «disastro totale» era ormai una possibilità di *autodistruzione*, la cui «operatività» dipendeva dalle decisioni di poche persone, militari e politici decisi a portare alle estreme conseguenze la consegna di Vegezio: «Si vis pacem para bellum».

Come in uno specchio raccoglieva già nel titolo – con doloroso sarcasmo – il famoso passaggio paolino: «Ora la nostra visione è confusa come in un antico specchio, ma un giorno saremo faccia a faccia dinanzi a Dio» (I Cor. 13,12). Ora, se ricordiamo che la voce greca *apokálypsis* rinvia letteralmente all'azione di togliere il velo, ossia *rivelare* (tanto che l'*Apocalisse* giovannea si chiama in tedesco *Die [heimliche] Offenbarung Johannis*), si potrebbe cadere nella tentazione di Ludwig Feuerbach e interpretare il film di Bergman *come se* lo specchio fosse deformante e allucinatorio: come se riflettesse un'immagine della divinità che, una volta *rivelata*, mostra che in effetti il «faccia a faccia» suppone il disvelamento di questa falsa apparenza per mostrare la verità dell'uomo, cioè la tecno-logia, incarnatasi sia nella scienza che nell'economia politica. In *Apocalypse Now*, invece, l'orrore che suscitano le immagini non è dovuto ovviamente all'impero della tecnologia e al suo utilizzo ideologico, ossia al malvagio capitalismo supertecnologico in lotta contro il vietcong contadino, patriota e socialista. Infatti, quando il film fu girato (nelle Filippine) erano passati ormai sei anni dall'armistizio e quel che già dal 1972 cominciava a intravedersi come l'inizio di un nuovo «atteggiamento» – la cosiddetta *condizione postmoderna* (il libro omonimo di J.-F. Lyotard apparirà nel 1979) – viene adesso chiaramente riflesso nel film di Francis Ford Coppola: a partire da questo momento, tecnologia, scienza

ed economia politica sono inglobate in quello che Guy Debord aveva chiamato la «società dello spettacolo» e che Jean Baudrillard ha acutamente definito come l'epoca della fine della supremazia del valore di scambio – ossia del rango ontologico della merce – e l'inizio del primato del *valore di segno*, oppure, se si preferisce, la lenta svalutazione della *rappresentatività* e della *referenzialità* col conseguente imporsi della *simulazione mediatica*.

È vero che il colonnello Kurtz è un folle. Ma lo è proprio per ciò che ai suoi occhi si presenta come lucidità estrema: infatti, egli è intimamente convinto che la colpa della guerra sia dei grandi capitalisti, da lui chiamati spregiativamente «droghieri». Quando Kurtz domanda a Willard chi è e perché l'hanno incaricato di arrivare fin lì per farlo fuori, il capitano risponde disciplinatamente: «Un soldato». Ma Kurtz ha le idee chiare sul capitano: «Lei è un garzone di bottega mandato qui dai droghieri a incassare i sospesi», ossia a eliminare colui che, avendo avuto la *rivelazione* del gran segreto, è fuori controllo. Il segreto non è solo quello banale del capitalismo ideologicamente rivestito di democrazia e difesa del «mondo libero», ma un altro più terribile, letteralmente apocalittico, secondo il quale l'ordine «razionale» – quello della politica, della tecnica e finanche della medicina, per quanto ben intenzionata – porta alla distruzione irreversibile delle forme di vita ancestrali, presuntamente «naturali» (si ricordino i treni neorussoviani di Claude Lévi-Strauss in *Tristi Tropici*), come proverebbe lo stupefacente cambio di direzione assunto da Kurtz: alla somministrazione di massa – e forzata – di un vaccino contro la polio ai bambini di un villaggio segue la mutilazione – da parte degli indigeni – delle braccia in cui era stato iniettato il vaccino affinché non «marcisse» l'intero corpo (una metafora così diafana da sembrare quasi rozza, utilizzata in precedenza per «spiegare» il genocidio perpetrato dagli spagnoli in America). La lezione che Kurtz trae da questa macabra raccolta di braccia è quella di un Herbert Marcuse esasperato fino al punto di rovesciarsi in un nietzscheanesimo tanto estremo quanto ingenuo. Alla crudeltà cosciente e razionale non resta che opporre la crudeltà *innocente* degli istinti aggressivi di cui l'uomo è dotato per natura, e che scienza e politica (il mondo dei «droghieri») stanno distruggendo (non si dimentichi che nel copione è intervenuto John Milius, che un agguerrito e feroce individualismo portò verso posizioni criptofasciste). In questa risposta, così «naturale», brilla la follia di Kurtz, a cui sembra contribuire a volte il copione stesso del film, smentito per fortuna dalle sue affascinanti immagini. Dove si dà il «now», l'«ora» di questa apocalisse? Non nella guerra del Vietnam, che sembra tutto sommato agire da mero sfondo, ma nel sacrificio *redentore* di Kurtz, il quale, come Gesù, partecipa di due nature: da un lato è il brillante militare, il guardiano dell'ordine occidentale; dall'altro rivendica un'animali-

tà naturale, sorgiva, messa in rilievo dal corpo ingombrante di Marlon Brando. E per questo la sua morte è rituale: viene giustiziato da Willard, mentre l'altro soldato sopravvissuto decapita un toro enorme. Kurtz muore così per i «nostri» peccati. E la sua morte permette la riconciliazione con la Natura selvaggia, divinizzata (nello stesso periodo, nella performance di Hermann Nitsch, alfiere del gruppo *Wiener Aktionismus*, venne celebrato un rito simile, con la doppia «crocefissione» di un bue e dello stesso artista) (Fig. 3).

Il sacrificio propizia la redenzione dello stesso agente esecutore, il capitano Willard, immerso nelle acque lustrali del fiume e con la faccia dipinta come un guerriero, anzi, come un sacerdote primitivo. Questo è secondo me quel che *vuole dirci* il film, molto in sintonia con l'ondata di misticismo ecologista di quegli anni, che auspicava distruzioni apocalittiche come l'unico modo per far trionfare il grande Individuo. Una delle pagine del dossier che Kurtz si era portato nella foresta è fitta di parole convulse che sembrano scritte col sangue: «Drop the Bomb! Exterminate Them All!» («Tirate la bomba! Sterminateli tutti!»). Di sicuro nel romanzo originale, *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad, Kurtz, l'«estremista», prepara un *pamphlet* per farla finita con la «contaminazione»: «Exterminate all the brutes!» («Sterminate tutte quelle bestie!»). E infatti, sembra che alcune volte i militari americani siano stati tentati da questa soluzione estrema, che molto probabilmente avrebbe portato a un'autentica *Apocalypse Now*. E allora, finalmente, la Terra – o perlomeno il Fiume e i suoi dèi primigeni – avrebbe avuto pace, libera dalla «bestia» tecno-razionale, esposta alla «barbarie del giudizio». Presumibilmente



Figura 3.

te questo è ciò che vuol dirci il film, che avrebbe però dovuto chiamarsi *No Apocalypse, Not Now*. Poiché si presuppone che nonostante il ripetuto: «L'orrore, l'orrore!», non ci sarà alcun olocausto nucleare grazie al «divino» sacrificio di Kurtz, l'ultimo Dio e Uomo-animale vero, e alla conversione del suo giustiziere alla nuova religione della crudeltà «naturale». Perché (per fortuna, a quanto pare) l'orrore razionale sarà sempre vinto, *redento* diremmo, dall'orrore della natura stessa: *innocenza del divenire*, metamorfosi taciturna e ombrosa di Nietzsche in salsa cambogiana.

Ma anche se questo fosse ciò che Milius-Coppola *vogliono* dire, non c'è ragione per cui ciò che dicono sia la stessa cosa *per noi* o *in sé*, qui e ora, trent'anni dopo, già nel nuovo millennio e afflitti da innumerevoli minacce apocalittiche. Il film ci dice che la guerra del Vietnam – e naturalmente lo stesso film che ce ne parla – non è più mossa soltanto da interessi politico-economici o magari dall'esigenza di sperimentare nuove armi; si tratta invece, fondamentalmente, di un gigantesco pretesto per la trasmissione *mediatica* di uno spettacolo esotico. Se ha qualche plausibilità la tesi jüngeriana circa la *Mobilmachung*, ossia l'idea che a partire dalla Prima guerra mondiale tutte le energie di un Paese che voglia sopravvivere devono essere poste al servizio della guerra e della sua industria – facendo sfumare così le barriere tra l'elemento civile e quello militare, tra pace e guerra –, bisognerebbe aggiungere che, a partire dagli anni Sessanta, la stessa guerra – come gli altri settori di produzione e distruzione – va a mettersi sempre più decisamente al servizio del *consumo di immagini* violente, trasmesse in tempo reale, affinché lo spettatore, senza muoversi da casa, abbia la sensazione di partecipare *virtualmente* al conflitto dei *suoi* soldati.

E viceversa i soldati, infagottati nei loro vestiti, cavalcando alati cavalli di ferro che sputano fuoco, circondati da tutto l'arsenale elettronico che li guida, li protegge e in fondo li inghiotte, pensano che le loro imprese belliche siano un immediato prolungamento dei simulacri e delle manovre realizzate in territorio sicuro e, mediatamente, la messa in pratica dei videogiochi e delle PlayStation domestici. I nemici scompaiono o sono considerati (come la gente in *Il terzo uomo*) alla stregua di fastidiosi insetti che rendono necessaria una «disinfestazione»; la foresta (o in seguito, il deserto iracheno) è giusto un elemento in più, volto ad accentuare il carattere straniante di un paesaggio non familiare, e pertanto *unheimlich*, spaesante, perturbante: un sinistro non-luogo, un inferno da distruggere. Si pensi, sempre in *Apocalypse Now*, al celebre attacco con elicotteri a un villaggio vietnamita, sulle ali delle note trionfali della *Cavalcata delle Valkirie* (Fig. 4).

In questa sequenza ci risulta assolutamente impossibile distinguere tra presentazione naturale e rappresentazione artificiale – estetica, si potrebbe



Figura 4.

dire – perché ciò che in essa ci viene offerto non è una cosa, bensì «una mera immagine», come riconobbe stupito Kant nella *Critica del Giudizio* a proposito di una strana, purissima «rappresentazione» in cui – parole di Kant – un oggetto «ci attrae in due sensi contrari». Anzi, sarebbe meglio dire che non si tratta neppure più di un oggetto, ma della *imago pura*: il residuo selvaggio dell'immaginazione che non si concilia col gioco *unum-multiplex*. Un'immagine che differisce da sé e dal suo offrirsi al senso (fondamentalmente a quello della vista), giacché in essa ci si presenta subitaneamente una cosa affinché godiamo della sua forma al tempo stesso in cui la sua finalità è contraria a essa, di modo tale che nell'immagine ci rappresentiamo *a priori* la regola della sua costruzione e a un tempo indietreggiamo spaventati vedendo come detta regola si *deforma* e si *perverte*. Questa sensazione, l'unica irriducibile a forma e concetto, l'unica in cui è impossibile distinguere tra *immagine* e *cosa*, è la sensazione di *disgusto*.

Tuttavia, le ripugnanti immagini dell'attacco nel film di Coppola sono al tempo stesso affascinanti e, pertanto, suscitano in noi uno strano sentimento, se non di bellezza, almeno di sublimità. La ragione di ciò consiste probabilmente nel fatto che, in tal modo, lo spettatore si sente partecipe di un'esautiva operazione di «pulizia» che non obbedisce ad alcun fine strategico, ad alcuna necessità militare, ma al capriccio del colonnello texano che vuole godersi indisturbato il *surf* sulla spiaggia. Dunque è la messa in scena a risultare affascinante, un fascino che sopraggiunge quando è la tecnologia più raffinata a permettere la congiunzione di orrore e banalità. Non si tratta neppure di odio o disprezzo verso il nemico, ma dell'avvio di un processo di disinfestazione generale. Lo stesso accade con altre scene memorabili del film, come lo spettacolo erotico delle conigliette di *Playboy* in piena giun-

gla – che possono essere ammirate a distanza, come sulle pagine patinate della rivista, ma non palpate nella loro carnale corporeità – o gli spari di una postazione avanzata, senza comandi, in piena notte, come se si trattasse di fuochi artificiali. In tutti questi casi cadono le barriere, non più solo tra l’elemento civile e quello militare, tra il naturale e l’artificiale, ma addirittura tra personaggi, attori e spettatori, come in un’orgia identificativa nietzschiana, del Nietzsche de *La nascita della tragedia*.

È noto che le riprese del film furono estremamente dure: l’insalubrità della foresta filippina, il desiderio del regista di girare le scene di guerra *come se fossero reali*, la difficile convivenza in luoghi inospitali. E poi, in seguito, la diffusione mondiale del film, la Palma d’oro a Cannes: tutto ciò contribuisce a trasformare la guerra del Vietnam in un mero prolegomeno (più sporco, più lungo e peggio articolato nella sua narrazione) di *Apocalypse Now* o – il che è lo stesso – ci induce a vedere nel film la *realizzazione* piena e cosciente di ciò che si era solo intravisto in nove anni di guerra.

Tutto ciò indica la tendenza in atto a identificare realtà e virtualità, il mondo e la sua immagine o, per meglio dire, la degradazione di quel che in genere chiamiamo ancora «mondo» a mero materiale (sostituibile con materiali sintetici, più affidabili e malleabili) per la produzione e diffusione di notizie e immagini, all’interno di narrazioni ben congegnate. Questa progressiva perdita del referente esterno, del cosiddetto mondo reale (e pertanto del pensiero o del linguaggio che dovrebbero rifletterlo in quanto segni) costituisce, com’è noto, uno dei tratti capitali dell’atteggiamento postmoderno. *Tutto è testo; tutto, tessuto*. Ne deriva la preminenza della narrazione sull’avvenimento. Le cose avvengono per essere poi narrate, anzi, riconosciamo l’avvenimento solo in quanto è possibile inserirlo in una narrazione. E come aveva già anticipato Geoffrey Chaucer, e sottolineato Pier Paolo Pasolini, le storie si narrano per il mero piacere di farlo, senza un «interno» che serva loro da guida dotandole di senso e di finalità, senza neanche un esterno che possa dar fede della loro veridicità, il che implicherebbe che il giudicante avesse la possibilità di confrontare al tempo stesso la narrazione e il narrato, come se fosse un testimone imparziale. Ma questo è impossibile. Tutti siamo coinvolti, in un modo o nell’altro, in una narrazione. O meglio: prima programiamo e prevediamo, e poi adattiamo alcune parti di nostre azioni ed esperienze a determinate narrazioni, scartando il resto, vissuto sì, ma non *rivissuto*, quindi non dotato di senso. Il che non significa naturalmente che tale «residuo», per ora *de trop*, inclassificabile, non possa poi essere riutilizzato in un’altra narrazione, raccolto in un’altra *movie picture*.

Ora, se ciò risulta più o meno plausibile, ha senso dire che questa nostra epoca di inizio millennio sia ancora sotto il segno dell’apocalisse, anzi che

proprio adesso stia soffiando un nuovo *vento* apocalittico che partendo dagli Stati Uniti spazza l'Europa e da tempo gravita sul Giappone? È lecito coniare, e addirittura identificare, postmoderno e apocalisse? La risposta esige un cauto *concedo sed distingo*. La massima vicinanza degli àmbiti non deve impedire la *rivelazione* della loro estrema lontananza. In primo luogo, *concedo*. Se è vero che, per un numero sempre maggiore di persone, quel che viene visto in televisione o rivissuto attraverso la rete, o ciò che viene sperimentato virtualmente con un *data-suit* è più «reale» (ossia, ha più senso e ci può servire meglio per regolare condotta e vita) delle esperienze della vita quotidiana (ammesso che questa comoda e onnicomprensiva definizione di «vita» sia qualcosa di più di un confuso *totum revolutum*); se è vero che nessuno considera più, per fare un esempio, *The Truman Show* come un film appartenente al genere «finzione fantastica», ma lo vede – con una certa inquietudine – come un'esagerata parabola di ciò che sta già iniziando ad accadere, allora è vero che solo adesso si può impiantare con tendenza planetaria, globalizzante, un'era apocalittica. Per la semplice ragione che l'apocalisse non è mai esistita (com'è ovvio; diversamente, io adesso non starei scrivendo) né *potrà mai esistere* (il che è meno evidente, *prima facie*). Il suo unico «essere» è quello della narrazione. Esiste nella Scrittura e come scrittura.

In un incisivo saggio del 1989, Hartmut Böhme ha scritto al riguardo una cosa tanto ovvia quanto sconvolgente: «La proposizione “Ecco la fine”, detta da qualcuno che appartiene a ciò che starebbe per finire, è in se stessa contraddittoria e indicibile, anche se enunciata da una posizione che sia al di là della fine: dalla posizione dei salvati e degli eletti². Il carattere contraddittorio e indicibile della frase è di per sé evidente. Tra l'apertura del sesto e quella del settimo sigillo, l'Angelo dell'Altissimo può giurare, con un piede in mare e l'altro sulla terra: «Hóti chrónos ouk éstai éti» («Non ci sarà più tempo», Ap. 10,7).

Per noi, la frase è tanto tremenda quanto quasi inintelligibile, perché – fin da Aristotele – il tempo è la misura del movimento: senza l'uno non si dà l'altro, almeno come movimento ordinato; e senza di esso nulla può esistere, né essere percepito. Ma non è contraddittorio che sia detta da un angelo, giacché questi si trova fuori dal tempo e può vederlo come un segmento ben definito il cui principio e la cui fine non appartengono né al tempo né all'angelo, ma all'Onnipotente, Signore del tempo, A e Ω . Così parlava il Signore: «Egó eimi tò A kai tò Ω , arché kai télos, ho prôtos kai ho éschatos» («Io sono il Primo e l'Ultimo, l'Inizio e la Fine, l'Origine e il Punto d'arri-

² Cfr. H. Böhme, *Vergangenheit und Gegenwart der Apokalypse*, in J. Cremerius, W. Mauser, C. Pietzker, F. Wyatt (a cura di), *Untergangphantasien, Freiburger literaturpsychologische Gespräche*, Vol. 8, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1989, pp. 9-26.

vo», Ap. 22, 13). Il Dio limita senza essere a sua volta limitato: qualcosa che è intelligibile (e questo in modo confuso) solo se intendiamo che mettere il primo limite, ossia porsi da sé come il Primo, significa trarre dal nulla, creare ciò che è da Lui e a causa Sua limitato. E porsi come fine ultimo significa la distruzione assoluta di ciò che è stato così limitato. Prima dell’inizio non c’è nulla (niente, almeno, che assomigli a ciò che viene iniziato); dopo la fine, *idem*. Tutto quel che sta in mezzo, quello che per noi è tutto, è scomparso senza lasciare tracce, né residui. Per questo è ben coerente che il veggente dell’*Apocalisse* scriva: «Allora io vidi un nuovo cielo e una nuova terra» (Ap. 21, 1). E che Dio dal suo trono dica: «Ora faccio nuova ogni cosa» (Ap. 21, 5). Così, il tratto fondamentale e indispensabile di ogni narrazione apocalittica è quello dell’assoluta distruzione dell’esistente (o almeno del suo ordine, «tempo» e misura) e l’immediata creazione *ex abrupto* di qualcosa di nuovo e senza macchia, di modo tale che tra entrambi gli stupendi accadimenti non ci sia alcun intervallo, non esista tempo alcuno tra il «non più» e il «non ancora»: il tramonto dell’antico è già il sorgere del nuovo, come la «lenta dissolvenza» e la «sovrimpression» nel linguaggio cinematografico.

Per lo più, l’autore dell’*Apocalisse* ha molta cura di cadere nella contraddizione denunciata da Böhme. Ma a costo, diremmo, di non parlare, di non pensare, di non sentire, di non agire: insomma, a costo di non esistere come uomo. Di fatto, Giovanni di Patmos (a quanto pare, l’Evangelista amato da Gesù) non dice nulla, né suo, né di altri. Lui, ubbidiente, si limita a vedere, udire e scrivere, con una freddezza stupefacente, come se nulla di quanto vede lo scalfisse. Lui è il primo *televeggente*, anzi è il primo a registrare notizie in *tempo reale*. L’emergenza degli avvenimenti, commentata a volte da Gesù Cristo o da un angelo, viene immediatamente registrata dallo scriba, cosicché il circuito «*Kaì eîdon, kaì êkousa*» («Ho visto, e ascoltato») combacia coerentemente con l’obbedienza dell’imperativo: «*Êrchou kaì blépe*» («Vieni e guarda»), e la sua necessaria conseguenza: «*Grápson*» («Scrivi»). Queste parole, che servono anche da «connettori», da filo conduttore del racconto, si ripetono più volte, come dando l’impressione di una «trasmissione facile» (diremmo, in termini umani) tra gli organi sensoriali, ricettori, e l’emittente, che deposita nella scrittura ciò che ha visto e udito, senza interferenze. A questo punto si diffonde il sospetto che Giovanni di Patmos non sia in fondo un uomo, ma l’occhio di una telecamera o il terminale di un computer. O forse altro ancora. Poiché se il Signore Gesù Cristo ha rinunciato alla propria volontà per attenersi a quella del Padre fino alla morte, perché mai il Discepolo amato non dovrebbe piegare intelligenza e volontà dinanzi alla Parola del Figlio e alla visione dell’*éschatos*, fino a ridurre il suo racconto a una lettera con sette destinatari e sette dediche e un solo mittente, un solo

messaggio vero, ossia fino a trasformarsi in una sorta di primitivo cd-rom, dedicato a *registrare soltanto memorie*? Solo che le cose non sono così semplici. In primo luogo, e dal lato del visto e dell'udito, e anche tenendo conto della quantità di fonti «pagane» perse e sconosciute, sono pochi i passaggi dell'*Apocalisse* che non rinviano ad altre fonti bibliche, per lo più ai racconti profetici di Isaia, Ezechiele, Gioele, Daniele e altri. Bruno Forte ha realizzato una splendida traduzione dell'*Apocalisse*, dividendo il racconto per temi e anteponendo a ciascun blocco tematico un'illuminante interpretazione delle visioni, al tempo stesso in cui segnala le fonti bibliche corrispondenti³. José María Valverde, invece, senza peraltro prendersi la briga di segnalare le fonti, ha scelto nella sua traduzione di mettere in corsivo, affinché spiccasse meglio, qualcuna delle citazioni implicite del testo, cosicché di primo acchito la traduzione dell'*Apocalisse* ci appare come un palinsesto, una collina formata da materiali di risulta o una sezione stratigrafica in cui si possono distinguere diversi livelli⁴.

E se questo accade con l'«originale», vale a dire col paradigma di ogni narrazione apocalittica, si può supporre come siano intrecciati gli altri, «lastricati» come sono i loro esili edifici con resti di costruzioni dimenticate. Può darsi che il linguaggio sia la casa dell'essere, e di conseguenza la scrittura santa il Sacratio del Sacro. Ma, almeno per ciò che riguarda l'*Apocalisse*, esso è proprio una *casa de citas*⁵, con più porte e varchi (anche se murati e nascosti) di Babilonia.

Certo può essere plausibile l'ipotesi di Bruno Forte⁶, in base alla quale il termine greco *apokálypsis* e quello latino *revelatio* andrebbero intesi in senso antitetico, ossia, a un tempo, come disvelamento e progressivo oscuramento, come se il velo si opacizzasse non appena si provi a sollevarlo. Nulla di più naturale: mettere in rilievo una cosa implica l'affondamento di un'altra, che diventa così base, occulto *hypokeímenon* della prima, di quella manifesta e apparente, esattamente come nella mitologia greca gli sconfitti Titani sono al fondo, *sono* il fondo su cui s'innalza la cristallina cittadella degli Olimpici. Abbiamo già visto questo doppio gioco di disvelamento/occultamento distinguendo in *Apocalypse Now* tra le *intenzioni* degli autori e il modo in cui noi percepiamo oggi il film, noi che siamo altro da loro, più distanziati e precisi «interpreti».

³ Cfr. *Apocalisse*, introduzione e traduzione di B. Forte, Milano, San Paolo, 2000.

⁴ Cfr. *Apocalipsis*, a cura di J.M. Valverde, Barcelona, Bruguera, 1981.

⁵ Lasciamo l'espressione in originale, perché contiene un gioco di parole tanto succoso quanto intraducibile. Infatti, la parola *cita*, in spagnolo, significa sia *citazione* che *appuntamento*, per cui *casa de citas* diventa, al tempo stesso, *casa di citazioni* e *casa d'appuntamenti* [NdT].

⁶ Cfr. B. Forte, *Teologia della storia. Saggio sulla rivelazione, l'inizio e il compimento*, Milano, San Paolo, 1991.

E allora che cosa vuol dirci l'*Apocalisse* e, con esso, ogni messaggio apocalittico? E d'altro canto, che cosa *rivela*, che cosa si rivela e che cosa *ci* si rivela in questo intento, in questa intenzione? Per cominciare, e per ciò che è relativo alla sua forma, il messaggio vuole darsi in una *trasmissione hi-fi*, in «alta fedeltà», senza fruscii né interferenze. Il mittente ultimo (e idealmente unico) è «ho theós», «colui che è, che era e che viene» (Ap. 1,4). Ma l'*apocalisse*, la «rivelazione» delle «cose che devono accadere fra breve» (Ap. 1,1), è conferita da Dio a Gesù Cristo, cosicché Lui non è solo il riflettore mediato, il primo trasmettitore della rivelazione, ma anche Lui stesso, Cristo: il suo secondo avvento e i fatti che lo accompagnano, è la rivelazione. Ora, il testo continua così: «Gesù ha mandato il suo angelo al suo servo Giovanni per farglielo sapere» (Ap. 1,1). Attraverso il testo parallelo della conclusione («Io Gesù inviai il mio angelo a testimoniare a voi queste cose sulle chiese», Ap. 22,16), non c'è dubbio che è Gesù Cristo a delegare a sua volta un angelo, mentre l'apparente scomparsa dell'autore nell'ultimo testo citato (o addirittura l'identificazione di Giovanni con l'Angelo) si spiega facilmente attraverso qualcosa cui abbiamo già alluso: il presunto carattere di assoluta passività e trasparenza che lo scriba si attribuisce. Solo che tale carattere deve essere esteso all'intera catena di trasmettitori, se vogliamo che il messaggio non arrivi adulterato all'ultimo emittente, il servo Giovanni.

Ma allora, che senso ha la pluralità di Padre, Figlio, Angelo e Giovanni? Non sarebbe il caso, qui, di utilizzare il rasoio di Ockham e pensare che si tratti di una lettera scritta direttamente da Dio agli uomini? E dal lato dei ricettori, la cosa è ancor più complicata. Anche se con dediche diverse, in cui si suddividono equamente lodi per la perseveranza nella fede e avviso di castigo per le deviazioni, lo stesso messaggio si rivolge ai rispettivi Angeli di sette Chiese di Anatolia. Ed è strano che un uomo – Giovanni – scriva a sette Angeli. Forse bisogna prendere qui il termine «Giovanni» nel senso herderiano ed hegeliano di *Volksgeist*: lo «spirito» della Comunità di riferimento. Ma è più interessante notare qui la chiusura di un cerchio: un angelo, un inviato di Cristo, dà un messaggio a Giovanni, e questi lo gira (senza «toccarlo» né «macchiarlo») a un altro angelo, ossia a un altro «messaggero» della divinità, ma sito sulla terra. L'Angelo del Cielo comunica col suo pari in Terra attraverso la «scatola nera» Giovanni: una «macchina perfetta di traduzione», grazie alla quale diversi *media* lasciano passare inalterato un identico contenuto.

L'implicito quanto ovvio obiettivo delle missive è che i dirigenti delle comunità facciano arrivare il messaggio ai fedeli «di base» (naturalmente anche qui senza la minima adulterazione né equivoco). Anzi: resta sottinteso che il messaggio non interessa solo questi primi destinatari, bensì l'intero

orbe. E ciò non solo perché è necessario che il mondo sappia che la fine si approssima (diversamente, perché i cattivi dovrebbero convertirsi e i buoni perseverare?); ma anche e soprattutto perché, secondo la parola dello stesso Gesù Cristo, finché il messaggio del regno di Dio non sarà ascoltato da tutti i popoli non arriverà la fine (cfr. Mt. 24,14). Cosicché i destinatari dovranno servire a loro volta da ripetitori, in un'espansione reticolare, fino ad arrivare alla globalizzazione del messaggio, perché solo allora esso potrà compiersi.

Si noti il senso di *feedback* dell'esortazione apocalittica. Nel testo è scritto infatti che la fine è prossima, sebbene sia qui, sia in altri passaggi paralleli, i diversi autori si guardino bene dal dire esattamente quando si darà un tale stupendo prodigio, e mettano persino in guardia contro altri profeti apocalittici (cfr. Ap. 2,2). All'Angelo di Efeso scrive l'Angelo di Gesù Cristo, attraverso la mediazione di Giovanni, lodando il primo perché: «Hai messo alla prova quelli che si dicono apostoli [= inviati] ma non lo sono, e li hai trovati bugiardi». Ora, è chiaro che l'annuncio dell'imminenza della fine, e al tempo stesso della necessità della predicazione universale, dovrà accelerare il processo di diffusione, onde evitare che una certa incuria nel lavoro di ritrasmissione universale impedisca il compiersi della promessa del pronto ritorno trionfale di Cristo, e pertanto della «fine di tutte le cose». In ogni caso, tratteniamo il presupposto fondamentale: nonostante la pluralità innumerevole di mittenti e destinatari, nonostante i diversi supporti (*hardware*) e le diverse forme di trasmissione (*software*), il messaggio deve rimanere invariabile nel suo contenuto, preservato nella sua immacolata purezza.

Ora, che cosa si vuol dire con tutto ciò? Si vuol dire che, affinché il messaggio rimanga lo stesso, è necessaria l'*abnegazione* universale, ossia che ciascuno (tranne «colui che è, che era e che verrà») rinneghi tutte le proprie particolarità e differenze per trasformarsi in mero supporto, in «portatore di valori eterni», come ripetevano sessant'anni fa – forse inconsapevolmente – i penultimi fascisti spagnoli. È necessario che infine arrivi la fine in cui «pántes hèn ôsi» («tutti siano una cosa sola»), come ci viene detto nel Vangelo di Giovanni (Gv. 17,21) affinché come il Padre esiste nel Figlio e viceversa, così anche gli uomini siano, esistano in Cristo, «hína ôsi teteleioménoi eis hén» («affinché tutti potranno essere perfetti nell'unità») (Gv. 17,23). Dunque, quel che vuol dire il messaggio è... che alla fine non deve esserci messaggio alcuno, e questo deve autodistruggersi come i messaggi di *Mission Impossible*, giacché questa è la missione più impossibile di tutte. Alla fine, mittenti, destinatari, modi di trasmissione e invio, e contenuto del messaggio devono essere e dire esattamente il medesimo: *unum*, così, al *neutro: neuter, utra, utrum*. Perché, come dice Paolo alla comunità di Galazia: «Non c'è più giudeo né greco; non c'è più schiavo né libero; non c'è più uomo né

donna, poiché tutti voi siete uno in Cristo Gesù» (Gal. 3,28). Com'è possibile? Rinunciando alla carne e al sangue, cioè alla terra, alla stirpe, al rango e al sesso *propri*, a tutto ciò che differenzia e separa, e raccogliendosi invece nella Parola. E che cosa risuona in fondo a qualsiasi parola che viene dallo Spirito? Questo: *unum*, l'impossibile Parola che ingloba e al tempo stesso cancella tutte le altre parole.

Che cosa dice, che cosa si rivela invece nel messaggio apocalittico? Dice la contraddizione, scopre il nascondimento, rivela il velo stesso, facendo notare che non c'è nulla al di sotto dei diversi strati e velami. Nulla, ossia *unum*, il neutro e indeterminato, ciò la cui unica determinazione consiste nel dissolvere ogni determinazione. Perché? Perché è necessario che ci siano deviazioni rispetto all'Inizio perché, attraverso la correzione, l'*arché* si riconosca identico al *télos*. Anzi: la sua stessa denominazione – per noi, uomini, giacché Lui o Esso non ammette nome alcuno, non ammette altra distinzione se non quella di distinguersi assolutamente, astrattamente da tutto ciò che è relativamente distinto – implica già una deviazione, una deriva, una rottura e un delirio, dal momento che è chiamato «colui che è, che era e che verrà», ossia l'essere che necessita di distendersi nel tempo per poter essere il medesimo, per poter essere se stesso: l'essere biforcuto nella ripetizione incessante della congiunzione. Per questo è necessaria la catena di mittenti e destinatari, la diversità di modi di invio del messaggio e dei linguaggi in cui esso viene ritrasceso. Per questo è necessario che esistano «apostoli» falsari, che il messaggio sia malinteso in mille forme, perché tutto sia distrutto e tutto rifatto. Tutto sarà distrutto, ma non *tutti* lo saranno. Non lo saranno coloro i quali già si sono autodistrutti nella loro carne, che vivono come se, nei limiti del possibile, fossero già perfetti, ossia come se fossero già morti. Non lo saranno quelli che decidono, come Gesù Cristo, di dare testimonianza al Padre e che pertanto, abnegati, possono dire santamente come Teresa d'Avila: «Vivo senza vivere in me, /e così alta vita spero, /che muoio perché non muoio». Essi, gli uditori della Parola, i credenti in *unum*, sono persino *dispensati* – almeno all'inizio, secondo il messaggio evangelico – da ogni lavoro, come lo è stato il Figlio. Devono limitarsi ad aspettare la fine. Ora, la cosa paradossale, e tuttavia assolutamente necessaria, è che questa fine *non può arrivare mai*, allo stesso modo in cui Dio è «colui che verrà», l'imminente, chi è sempre di là da venire.

Qui gli ebrei si sono dimostrati più rigorosi e forti, più sradicati dei cristiani, e al tempo stesso molto più deboli e meno consequenziali. Quel che i cristiani chiamano Antico Testamento contiene pro-feticamente una promessa, solo una. Questa: tutto quanto esiste non ha altro senso che quello di avvisarci dell'avvento di colui che spezzerà tutta questa pluralità variopinta,

poiché assoggetterà tutte le nazioni e le metterà sotto il popolo primogenito del Signore: Israele. Questo popolo è forte, perché aspetta tutto dal futuro, senza appoggio nel passato. E al tempo stesso debole, perché si accontenta di mettere i suoi nemici come sgabello ai piedi del Messia. Invece, il Nuovo Testamento, e specificatamente il suo testo di chiusura, l'*Apocalisse*, ha modificato in profondità la lezione dei suoi precursori ebrei applicando al messaggio l'implacabile dialettica – o sofistica? – dei greci. Dove c'era Legge che assoggetta, articola e segna la carne da fuori, lasciandola comunque esistere come bestiame o gregge, deve esserci Carne che parla, cioè carne che nega se stessa, che rinnega se stessa e quanto la costituisce. Parola sulfurea, corrosiva. Ma affinché tale corrosione abbia effetto, è necessario che, come l'avvoltoio del tormentato Prometeo, sorgano sempre nuove parole, germogli sempre nuova carne, proliferino le differenze, di modo tale che ci sia sempre qualcosa da distruggere, e la fine venga infinitamente rinviata, perché l'ora è prossima, ma ancora non si dà il *kairós*.

L'*Apocalisse* è un racconto che contraddice se stesso e tutta la dottrina che aspira a portare a compimento, ma al tempo stesso, e proprio per questo, si sostiene – e sostiene dottrina e fede – nella sua ripetizione incessante. *Il racconto della fine impedisce radicalmente la realizzazione di fatto della fine*. E ogni qualvolta la fine è stata annunciata come imminente senza che la profezia si compisse, la fede degli adepti si è paradossalmente rafforzata, spostandosi in avanti. Qualcosa deve essere andato storto, si dicono: probabilmente i fedeli non lo erano completamente, non erano ancora sufficientemente abnegati, né credevano ciecamente alla Parola. Diversamente, avrebbero trionfato. E allora bisogna perseverare, continuare a scavare nella propria carne, fino ad arrivare a uno spirito che non consiste in altro che in questo perpetuo e in fondo sarcastico scavo. Ecco un meccanismo che si autoalimenta in modo perfetto, proprio perché si nutre delle proprie sconfitte, degli scarti, dei residui, delle sue speranze frustrate. *Apocalypse neither Now nor Ever*. Lo Spirito, l'Angelo dell'*apocalisse* è carne autoflagellata. *Automoribundia*. Per questo ci sono ancora messaggi apocalittici. Mai come qui è stata così effettiva la massima: *credo quia absurdum*.

È vero che non abbiamo avuto bisogno dell'avvento della condizione postmoderna, della globalizzazione di un'economia del segno e del lento intersecarsi di tecnica, scienza ed *entertainment*, per renderci conto di tutto ciò, dopo il «mercoledì delle ceneri» del nichilismo, probabilmente l'ultimo colpo di coda del credente ingenuo, che esige apocalitticamente che tutto sprofondi affinché tutto rinasca e che invece si rende conto sconsolato che tutto si modifica e si trasforma, che insomma «si tira avanti» e nulla «rinasce» davvero, nulla si può slegare dal suo passato (un passato in buona misura in-

consapevole, prefigurato in un ignoto codice genetico) e che pertanto non è possibile un futuro limpido, vergine e fresco come pane appena sfornato. Di fatto, già nel momento culminante del fervore religioso, agitato conseguentemente da convulsi movimenti messianici, si è reso omaggio al messaggio apocalittico attraverso il procedimento più atto a evitare il suo compiersi: pietrificandolo, congelando il tempo che fluisce attraverso di esso fino a spazializzare plasticamente il messaggio sulle facciate delle cattedrali. Dice un proverbio che bisogna dipingere il diavolo sulle pareti affinché non venga. A maggior ragione bisognerebbe dire che occorre scolpire l’implacabile e maestoso Giudice del mondo sulle soglie della sua simbolica casa terrestre affinché non venga, affinché continui ad essere un simbolo di pace e di concordia. Benedizione e minaccia eternamente presente, eternamente rinviata. Al centro della facciata occidentale della Cattedrale di Chartres, cioè nell’impressionante *Portail royal*, si erge l’effigie del *Rex tremendae majestatis*, circondato dai quattro esseri viventi dell’apocalisse (il leone in quanto re del selvaggio; il toro in quanto re degli animali ormai assoggettati all’uomo; l’aquila in quanto re dei cieli; l’uomo infine come re di tutto il creato), e dai ventiquattro anziani che compongono il Consiglio.

Il gruppo scultoreo ci avverte di quel che accadrà, ma non ora, non ancora. C’è ancora tempo per pentirsi, il che implica che ci sia ancora tempo per peccare, soccombere alla tentazione. Cristo e il suo seguito segnalano il *limes*, la frontiera tra il profano e il sacro, tra il mondo esteriore e le sue esigenze carnali e l’orbe interiore, come uno scrigno in croce che conserva il ricordo di colui il cui regno non è di questo mondo. E questo limite presiede la facciata occidentale, il luogo in cui tramonta il sole, il luogo dei morti e al tempo stesso l’avvertimento che un giorno il sole si oscurerà, *e non ci sarà più tempo*. Anticipa nella pietra la fine del tempo, e garantisce in tal modo il flusso esteriore del tempo profano, del presente laborioso, e l’interno del tempo differito, il tempo della memoria e della promessa. Ma è sulla facciata meridionale, quella che presiede alla vita e alla luce in tutto il suo splendore, che si dispiega con forza inusitata il messaggio apocalittico.

Il cosiddetto «Portale del giudizio universale» consta di tre *baies*. Sulla destra sono rappresentati i Confessori, sulla sinistra i Martiri e al centro Cristo circondato dagli apostoli, mentre comunica loro la Parola secondo la quale sarà giudicato questo mondo che adesso sta di fronte, fittiziamente poderoso e fecondo, all’ingresso della Cattedrale. Sul timpano, Cristo è seduto come un giudice, a torso nudo e con le sue mani piagate, levate in alto, affiancato dalla Madonna e da san Giovanni, che chiedono misericordia per gli uomini. Tutt’intorno, gli angeli mostrano gli strumenti della passione. Vicinissimo ai piedi di Cristo, sull’architrave, san Michele, l’Arcangelo della Giustizia, pesa

sulla bilancia i meriti e le mancanze delle anime. Un fregio di angeli separa il timpano dall'architrave. In esso, e alla destra di san Michele, gli angeli accolgono gli eletti e aprono loro il cielo, mentre alla sua sinistra essi spingono i condannati verso le fauci – ugualmente aperte – del Leviatano, il simbolo della Bestia e dell'Inferno. In tal modo, il messaggio non è soltanto scritto, ma anche plasmato nella pietra. Da ora, gli uomini sanno a cosa attenersi, sanno del principio e della fine. Per questo possono vivere, affannarsi, procreare e morire nell'intervallo. Solo che questo intervallo è ciclico, ed è ordinato secondo i punti cardinali in cui alba e tramonto, vita e morte simboliche sono prefissati sulle soglie della cattedrale. Solo in esse si affolla e addensa, minaccioso e benefico al tempo stesso, il messaggio apocalittico (Fig. 5).

Nella postmodernità si è compreso il messaggio, cioè lo si è compreso come tale, come *messaggio*, e pertanto come un invio in cui si attarda e al tempo stesso si dispiega il tempo, e con esso e in esso si disperdono le differenze tra il mittente e il destinatario, tra parola, scrittura e lettura. Ma un messaggio il cui contenuto annuncia la negazione definitiva del tempo, rinnega la propria condizione di messaggio. Letteralmente, si mette *in evidenza*. Al riguardo, forse non è esagerata la proposta di Jacques Derrida: considerare

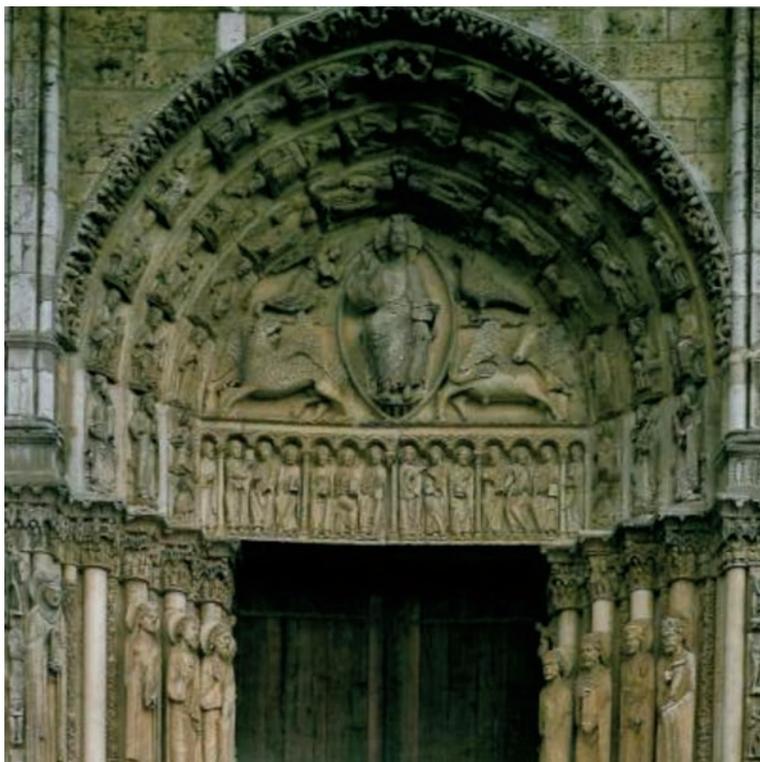


Figura 5.

il tono apocalittico come la *condizione di possibilità di ogni scrittura*. Ricordiamo infatti che Giovanni si presenta in prima persona come mittente delle lettere alle chiese di Asia Minore solo dopo aver riconosciuto che egli è un «inviato», che si limita a scrivere ciò che è stato dettato dalla voce di un Altro che, a sua volta, rinvia a un silenzio primordiale, al più un sordo sussurro, un basso continuo. Ma inoltre, chi è «Giovanni»? Sappiamo dell’abitudine delle prime comunità cristiane di conferire autorità alle loro missive attribuendole a un apostolo: a seconda dei casi, Pietro, Paolo o Giovanni. Così, «Giovanni» è «Giovanni Nessuno»: uno qualunque che ascolta la Parola del Signore e la trasmette per iscritto, esigendo fedeltà a costo della sua emasculazione come dicente.

«Giovanni» è colui che pretende per assurdo di scrivere la parola finale, la Parola-Fine, la Voce scritta e, pertanto, sempre differita, sempre in cammino, *unterwegs*, fissata precariamente nella scrittura. Per questo, come dice acutamente Derrida, «da quando non si sa più chi parla o chi scrive, il testo diviene apocalittico. E se gli invii rimandano sempre ad altri invii senza destinazione decidibile, rimanendo la destinazione a venire, allora questa struttura tutta angelica, quella dell’*Apocalisse* giovannea, non è anche quella di ogni scena di scrittura in generale? [...] L’apocalittico non sarebbe una condizione trascendentale di ogni discorso, perfino di ogni esperienza, di ogni marca o di ogni traccia?»⁷⁸. E così, il tono apocalittico si disperde e sparge, insidioso, per tutto il tessuto della postmodernità. Come una macchia o un profumo. A volte, di elegante fragranza; altre volte, di vistosa pacchianeria.

Grazie a questa dispersione, a questo «tono scomposto», l’epoca odora di morte e al tempo stesso fa *come se* la morte non esistesse. Esorcizza la fine mediante la caricatura e il sarcasmo (si ricordi il «rovescio» di *Apocalypse Now*, il film di Stanley Kubrick, *Doctor Strangelove*. *Telefono rosso: Voliamo verso Mosca?*), mediante la serialità del *minimal* e della *pop art* o mediante l’anticipazione finta, nell’architettura, delle conseguenze dell’olocausto nucleare. L’astuta postmodernità ha compreso il messaggio ancora meglio dei medievali, e per questo si affanna incessantemente a presentare molteplici e distorte maniere della fine, esorcizzando la sua schiva presenza per prolungarne l’assenza. Neppure aspira a essere un’epoca, poiché ciò implicherebbe una separazione, un principio, con il che starebbe *eo ipso* anticipando anche la propria fine. In essa non si dà «Colui che viene al presente», bensì «Ciò che viene *dopo* il presente» senza costituire mai un futuro, tantomeno un futuro perfetto. La postmodernità è quindi il confine senza fine della modernità,

⁷ J. Derrida, *Di un tono apocalittico adottato di recente in filosofia*, in *Di-segno. La giustizia nel discorso*, a cura di G. Dalmaso, Milano, Jaca Book, 1984, p. 135.

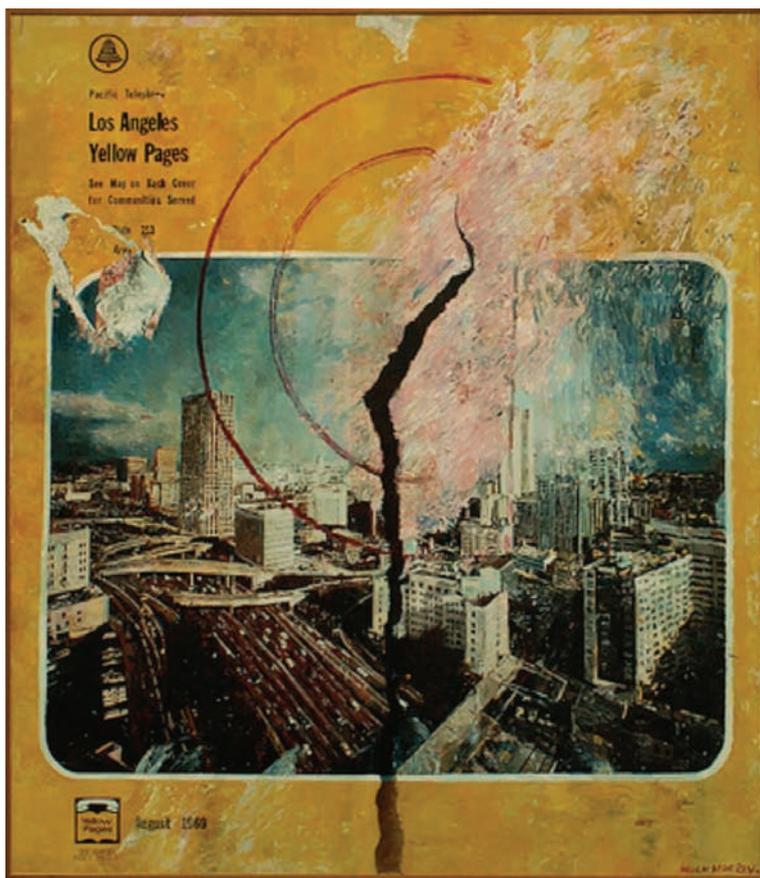


Figura 6.

un nomadismo *in situ*, una distorsione di questa arrogante epoca che si è figurata di poter arrivare qualche volta alla Fine, ossia a identificare, grazie a un supremo e definitivo sforzo collettivo, *télos* ed *éschaton*: il fine e la fine.

Sono molteplici le strategie ordite nella postmodernità per esorcizzare lo spettro della fine apocalittica. L'iperrealismo di Malcolm Morley, per esempio, gioca sarcasticamente con l'idea del Libro del giudizio universale⁸, rappresentato dalle *Pagine gialle* di Los Angeles (Fig. 6). Un montaggio fotografico sovrappone alla copertina dell'elenco, che riproduce il centro della megalopoli, un diagramma della famosa faglia di Sant'Andrea, che lacera così da sopra a sotto città e libro. Si tratta di una riduzione escatologica, paradossalmente rassicurante: non sarà il mondo che finisce, ma *un* mondo. Il tremebondo schema viene così relativizzato, anzi, di più: il cittadino im-

⁸ «Allora vidi i morti, grandi e piccoli, in piedi davanti al trono. Furono aperti i libri, e fu aperto anche un altro libro, quello della vita. I morti furono giudicati secondo le loro opere, come stava scritto in quei libri» (Ap. 20,12).

para a convivere con la minaccia continua della distruzione possibile. Se il mondo non finisce è perché continua a sprofondare: una terapia *choc* simile a quella utilizzata dai gesuiti quando obbligavano il novizio a giacere nel fetto per abituarti all’idea della morte. Per lo più, Morley gioca con l’idea di una catastrofe *naturale*, in buona misura estranea all’uomo e ai suoi peccati.

Per questo risultano più interessanti i «meccanismi di compensazione» utilizzati, tra la denuncia e la parodia, per avvertire di una possibile apocalisse prodotta dalla stessa civiltà. Così, il britannico Ivan Smith critica nel suo *earth-work, Burial* (ma sarebbe meglio parlare di *rubbish-work*), la demolizione programmata dei centri storici cittadini per riconvertirli in zone di *pastiches* pseudostorici: *disneylandizzazione* del centro urbano. Solo che Smith, con la sua semplice installazione (l’unico intervento tra le macerie consiste nell’illuminazione, specialmente quella che sgorga dai tubi delle condutture), fa un passo più in là. I tubi (per i quali passerà poi l’energia, il flusso nervoso dell’artificialmente nuova *City*) sembrano trasformarsi, nella notte del mondo elettricamente negata, in grosse canne di cemento che assistono immutabili alla sparizione di tutte le forme di vita finora conosciute, come se alla fine restassero solo le condutture stesse, le arterie e il loro duro esoscheletro: immagine delle comunicazioni della città, quando non esistono più uomini per comunicare alcunché, come se la sognata nuova Gerusalemme – prima di giada e diamante, adesso di cemento, plastica e fibra di vetro – dovesse essere retta dai figli dei programmatori dell’apocalisse: i nuovi *cyborgs*, anch’essi



Figura 7.

ibridi di carne e di macchina, governando gli striscianti sopravvissuti della devastazione universale (Fig. 7).

Infatti, la descrizione della nuova Gerusalemme nell'*Apocalisse* termina con alcune sorprendenti parole: «Non vi sarà più notte: non avranno bisogno né di lampade né del sole, perché il Signore Dio li illuminerà [gli eletti], e regneranno [*basileysousin*] per sempre» (Ap. 22,5). La cosa sorprendente non sta solo in questo Dio-illuminato-pubblico, bensì nel regno degli eletti. Il verbo utilizzato non dà adito a dubbi: non si tratta di una democrazia, di una «costituzione repubblicana». *Basileús* è il Re (per antonomasia, il Gran Re dei persiani). Quali saranno allora i sudditi, i servi di questa strana monarchia plurale – o meglio «aristocrazia» –, retta a sua volta dal *Kyrios-Theós*, se si suppone che tutti i malvagi sono morti, e hanno subito per di più la seconda morte, quella definitiva? Forse ci saranno re senza sudditi, come il solitario Monarca del *Piccolo principe*? Questo è un altro dei misteri del testo sacro, che la moderna fantascienza cercherà di risolvere popolando lo scenario post-apocalittico di larve mutanti. Probabilmente il miglior esempio di questo «mondo» posteriore alla fine del mondo si trova nel *Cantico per Leibowitz* di Walter M. Miller, in cui i monaci dell'Ordine Albertiano di Leibowitz – in realtà I.E. Leibowitz, un presunto scienziato atomico dei nostri anni Sessanta, data in cui sarebbe scoppiata la Terza e definitiva guerra mondiale – sono gli «eletti» che devono regnare – spiritualmente, ovvio – sui miseri sopravvissuti all'olocausto nucleare (Fig. 8).

Solo che il loro «territorio» assomiglia ben poco alla nuova Gerusalemme: si tratta di un fantasioso ritorno a una selvaggia età del ferro in cui gli individui scatenano una guerra di tutti contro tutti, alla ricerca del combustibile necessario per muovere le vecchie macchine, come poi si imiterà malamente nel film *Mad Max*.

Le strategie di denuncia, diciamo «ecologica», sono state compiute con gran successo dal *cliché* e dalla parodia, soprattutto nell'ambito dell'architettura, poiché ovviamente è negli edifici che si potrebbero notare nel modo più spettacolare le conseguenze di un attacco nucleare. E dunque, come in alcuni sistemi montuosi resta allo scoperto il nucleo duro, il cuore di pietra della montagna che resiste, vigoroso, all'erosione, così Tod Williams, nel 1978, ci mostra una disadorna installazione formata da muri, travi, vani: il nudo scheletro inabitabile di presunte costruzioni, come l'ultimo, pietroso resto di una New York sparita senz'altra traccia che quegli inutili muri, come la nuovissima versione della grande prostituta «Babilonia», il cui sprofondare viene profetizzato nell'*Apocalisse* (Fig. 9).

Ma per esorcizzare la fine apocalittica, oltre a questi avvertimenti della fine che si avvicina – propri di questa languida *postmodernità senza fine*



Figura 8.

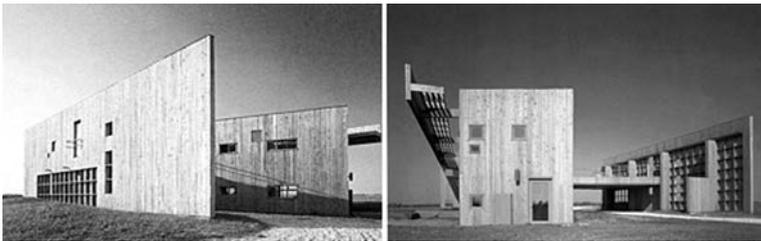


Figura 9.

(poiché guarda compiaciuta all'indietro, dando le spalle a un futuro che essa lascia inquietantemente nelle mani dell'industria militare e dello spettacolo) – ci sembra molto più efficace e commovente l'*anti-monumento* per eccellenza della nostra epoca: quello scavato – più che eretto – da Maya Lin in onore dei veterani della guerra del Vietnam, nel National Mall di Washington (o piuttosto al margine di questo immenso «cenotafio»). Il *Vietnam Veterans Memorial* raffigura una cicatrice nella terra, affondato com'è in una fossa a forma di V, non lontano dal molto figurativo ed «eroico» Monumento di Iwo Jima, bronzea raffigurazione dei film americani di imprese belliche. Ma il *Memorial* non rinvia a un film, bensì assomiglia piuttosto a un libro aperto, o meglio a due pagine di un libro che contiene soltanto i nomi dei caduti o dispersi nella stessa guerra così ambiguamente cantata in *Apocalypse Now*. I nomi sono ordinati cronologicamente secondo la data di morte, senza indicarne il grado, né il corpo d'appartenenza. La lista comincia con l'indicazione dell'anno d'inizio della guerra (1959), e il primo nome è scritto sull'estremo superiore sinistro dell'ala occidentale (si noti che l'orientamento ha qui un'importanza simbolico pari a quella di Chartres); l'elenco procede da sopra a sotto e da sinistra a destra, fino ad arrivare alla punta inferiore di questa «pagina» destra, secondo come la legge lo spettatore, il quale, se vuole continuare a leggere, deve retrocedere sui suoi passi e collocarsi nell'estremo dell'ala orientale (l'est rappresenta la resurrezione, la rigenerazione della vita), dove la lista continua verso l'asse centrale, fino ad arrivare all'ultima data (1975) e all'ultimo nome, iscritto sull'estremità inferiore destra di questa «pagina» sinistra, cosicché nessun nome potrà venir mai più aggiunto in



Figura 10.

questo «racconto» scritto affinché non ci siano più guerre. Poco importa che il *Memorial* sia costellato di bandierine e mazzi di fiori, come se i visitatori di questo cenotafio che è tutto superficie volessero aggiungere qualcosa alla nuda menzione dei nomi. Invano. L'unica cosa che ottengono così è che il loro corpo si rifletta sul levigato basalto nero del monumento, come se questo fosse uno specchio che restituisce solo la cruda verità di una follia che certamente potrebbe aver causato l'*Apocalypse Now* (Fig. 10).

Nulla di più emozionante, nulla di più istruttivo di questo umile *descensus ad inferos*. I morti inutili, i morti che più nulla fanno di grandezze patrie, né collaborano con l'*entertainment* della globalizzazione, sono un esorcismo affinché l'apocalisse non abbia luogo, *neither now nor ever*. E così, le due pagine del *Vietnam Veterans Memorial*, di questo libro che si rifiuta di servire di base a qualsivoglia giudizio universale, aperte per la lettura ma simbolicamente chiuse alla scrittura, smentiscono e al tempo stesso confermano – supremo paradosso – le parole finali dell'*Apocalisse* di Giovanni di Patmos: «Io, Giovanni, dichiaro questo a chiunque ascolta il messaggio profetico di questo libro: se qualcuno vi aggiunge qualcosa, Dio lo colpirà con i flagelli descritti in questo libro; se qualcuno toglie qualcosa al messaggio di questo libro profetico, Dio lo escluderà dall'albero che dà la vita e dalla città santa che sono descritti in questo libro» (Ap. 22,18-19).

felix.duque@uam.es

Traduzione dallo spagnolo di Lucio Sessa

I fotogrammi dei film sono tratti da Ingmar Bergman, *Come in uno specchio*, Svezia, 1961, e da Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now*, USA, 1979.

