



book

Maurizio Guerri

ernst jünger

terrore e libertà





2007, Agenzia X

Copertina e progetto grafico:

Antonio Boni

Collage di copertina:

Marea (particolare) di Elena Camesasca

Contatti:

Agenzia X, via Pietro Custodi 12, 20136 Milano

tel. + fax 02/89401966

www.agenziax.it

e-mail: info@agenziax.it

Stampa:

Bianca e Volta, Truccazzano (MI)

ISBN 978-88-95029-03-0



book

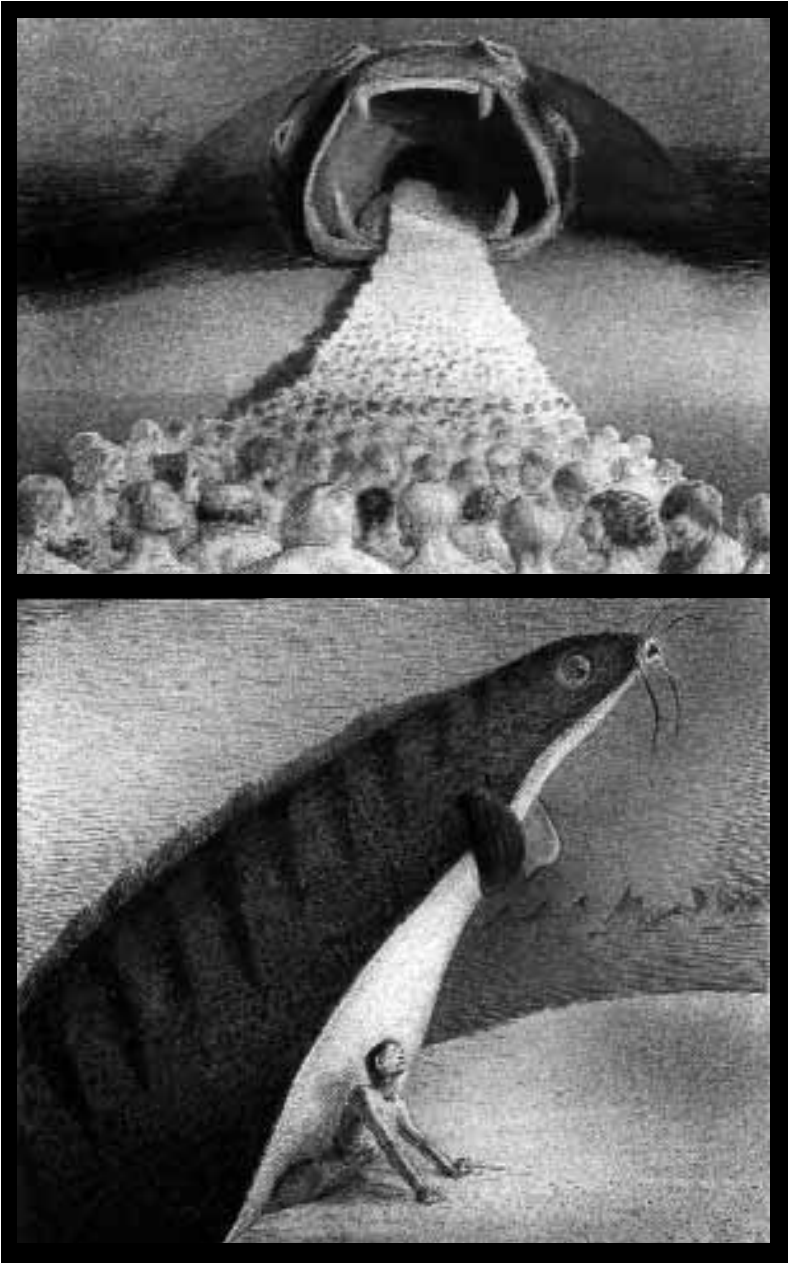
Maurizio Guerri

ernst jungfer

terrore e libertà

**ernst
junger**

Prefazione	7
1.	
La bellezza è un taglio	15
1. «Questioni di vita e di morte»	15
2. La bellezza, ovvero profondità e superficie	21
3. Un «taglio delicato»	32
4. La Terra è un «pesce immane»	39
5. Il ritorno di Anteo	44
2.	
Il tempo che non passa	63
1. La clessidra di Albrecht Dürer	63
2. Gnomoni, clessidre e orologi meccanici	70
3. Le virtù terapeutiche della clessidra	78
4. Il ritorno alla sabbia del tempo	83
3.	
La mobilitazione globale	95
1. «Il secolo della notte della guerra della morte»	95
2. L'«operaio della distruzione»	98
3. Dalla mobilitazione nazionale allo Stato mondiale	105
4. La «scimmia di Ercole»	113
4.	
Anestesia	129
1. Dal rito all'incidente	129
2. La Seconda coscienza	138
3. L'«attimo pericoloso»	144
4. Open for business	152
5. Sotto anestesia	160
5.	
Libertà nel terrore	185
1. Il «sonno dogmatico»	185
2. Libertà nella necessità	188
3. La sicurezza del Titanic. Ovvero il comfort è terrore	193
4. La nave di Dioniso	207
5. Libertà e sacrificio	214
Biografia per immagini	239



Alfred Kubin, *Nell'ignoto*, 1900 (in alto).

Alfred Kubin, *L'opprimente*, 1900 (in basso).

Prefazione*

«L'ordine planetario, così nel tipo come nella strumentazione, s'è già compiuto. Attende solo di essere riconosciuto e denunciato come tale [...]. Il progressivo estendersi dei grandi spazi fino a configurare un ordine globale, il confluire degli Stati mondiali nello Stato mondiale, o per meglio dire nell'impero mondiale, si connette al timore che d'ora in avanti la perfezione attinga le sue forme definitive a spese della libera volontà».¹

Muovendo da questa nitida visione di Ernst Jünger è possibile spiegare il titolo del presente saggio, *Terrore e libertà*: il mondo in cui viviamo è caratterizzato in ogni ambito da una ferrea necessità che assume sempre più spesso tratti perfetti, tecnocratici, disumani, terrifici; tuttavia è solo all'interno di questa necessità, in un costante contatto e confronto con essa che è possibile per l'uomo dare forma alla propria libertà. D'altra parte è lottando per la formazione del proprio «esser-così» (*So-Sein*) che la libertà assume necessariamente il carattere della ribellione, affinché appunto la «perfezione tecnica» non possa organizzarsi «a spese della libera volontà» del singolo. La libertà dell'uomo – è un tema che attraversa per intero l'opera di Jünger – è eterna, mutano però le forme attraverso cui è possibile che essa si realizzi, perché muta la necessità con la quale l'azione libera si deve rapportare. La necessità in cui oggi è inserito l'essere umano è l'«impero mondiale», una macchina planetaria del lavoro e dell'amministrazione dei popoli che penetra fin dentro alla vita del singolo e della specie; in questo senso la dimensione della libertà e della lotta per essa, tende a spostarsi oltre la linea descritta dal confine della politica classica e della storia: su questo terreno sconfinato «al muro del tempo» è dato oggi all'uomo un bene e un male, qui l'uomo deve trovare anche la forma della propria libertà.

* I capitoli 2 e 3 sono il frutto dello sviluppo dei saggi pubblicati rispettivamente in “Filosofia dell'arte”, 4, 2005 con il titolo *Avvicinamenti al motivo della clessidra nei Meisterstiche di Dürer. Il tempo che non passa nel Sanduhrbuch di E. Jünger*, e in “Conflitti globali”, 1, 2005 con il titolo *La mobilitazione globale. Lo spazio planetario della guerra in E. Jünger*.

Compito essenziale del presente saggio è quello di dialogare con questo aspetto estremamente fertile del pensiero di Ernst Jünger, di illuminarlo, tentando di rimanere fedele allo stile filosofico che attraversa per intero tutte le sue opere: la filosofia e l'arte come forme di comprensione del mondo, che devono mirare a vivificare l'azione, a essere restituzione dell'atto di conoscenza alla vita. Tale comprensione può essere definita simbolica, dove le due metà del *symbolon* sono costituite appunto dal pensiero e dall'azione. Proprio per questa ragione la filosofia jüngeriana permette non solo di gettare un fascio di luce anche là dove molti preferirebbero rimanesse il buio, ma possiede una forte dimensione utopica («Che cosa mai sarebbe l'uomo senza utopia?»)² che si radica nello stretto legame che unisce «felicità» e «libertà», quale essenza stessa dell'essere umano: dunque, il pensiero di Jünger è un pensiero che sa illuminare la miseria per poter andare oltre. Del resto, spiegava Ernst Bloch, «la speranza del futuro esige uno studio, che non dimentica la miseria, ma soprattutto ancora meno l'Esodo. L'andare oltre ha molte forme, la filosofia – *nil humani alienum* – le raccoglie e le medita tutte».³

Il volume si articola intorno a quattro temi fondamentali del pensiero jüngeriano – la bellezza, il tempo, il lavoro e la guerra, il dolore – e tenta con l'ultimo capitolo di compiere il salto decisivo verso la questione fondamentale: nell'impero della mobilitazione planetaria, nell'era della «cessione di potenza» da parte dei singoli a favore del potere tecnico, economico e militare, quale libertà è possibile? Esistono oggi pericoli più grandi della perdita di libertà? È proprio vero ed è così indubitabile che la libertà risiede dove *normalmente* viene fatta apparire, nel sistema del comfort, nella logica della prevenzione, nella ideologia della democrazia? Nell'era della produzione del lavoro, del controllo tecnoscientifico della vita, dell'amministrazione burocratica delle coscienze, che *volto* possiede l'uomo libero?

Al di fuori delle categorie della politica e della storia, il volto dell'uomo libero si presenta ovunque e sotto spoglie inaspettate: ubiqua è la dimensione della violenza dell'«impero planetario», altrettanto ubiquo è il volto dell'uomo libero. Sempre meno, comunque, l'uomo libero si incarna nelle figure di coloro che occupano i centri del «potere funzionale». Potrà essere d'aiuto la seguente indicazione jüngeriana: se l'individuo deriva sempre più il suo «valore» in quanto è inserito all'interno di una «organizzazione» è facile intuire che il «potere funzionale» sarà sempre più amministrato da singoli di «statura modesta»; dunque dove si arriva a riconoscere «tratti di intelligenza, oltre la mera forza di volontà, siamo autorizzati a pensare di essere in presenza di gente all'antica»:⁴

Eppure, dobbiamo ammetterlo, sono proprio quelli che lo spirito del tempo ha scelto con tocco infallibile, ammesso che tra i suoi diversi aspetti lo spirito del tempo possa assumere anche quello di una grande impresa di demolizione. Tutte queste espropriazioni, svalutazioni, uniformazioni, liquidazioni, razionalizzazioni, socializzazioni, elettrificazioni, ricomposizioni fondiarie, ripartizioni e polverizzazioni, non presuppongono né cultura [*Bildung*] né carattere [*Charakter*], che entrambi semmai, recano danno all'automatismo. In questo paesaggio di officine, dunque, il potere è messo all'incanto e se lo aggiudica colui che dà ali alla propria insignificanza con una forte volontà». ⁵

Il volto dell'uomo libero assomiglierà sempre più a colui che sfugge le funzioni, che sa stare faccia a faccia con la propria finitezza come Socrate nella cella, come Gesù Cristo sul Monte degli Ulivi, assume i tratti del singolo che «tra le cifre inerti è comparso a porgere aiuto»:

In ogni situazione e di fronte a chiunque il singolo può diventare il prossimo – rivelando così i suoi tratti originali, la sua nascita principesca. In origine la nobiltà consisteva nell'offrire protezione dalla minaccia di mostri e demoni. È ciò che tuttora distingue un carattere superiore: ed è quanto ancora risplende nella figura del secondino che passa di nascosto al prigioniero un tozzo di pane. Quei gesti non possono andar perduti: il mondo intero ne vive. Sono i sacrifici [*Opfer*] su cui esso poggia. ⁶

Note

¹ SM, p. 77 (tr. it. mod) [7, 525].

² MdT, p. 167 [8, 541].

³ E. Bloch, *Può la speranza andare delusa?* (Lezione inaugurale all'Università di Tubinga, 1961), in Id. *Volti di Giano*, ed. it. a c. di T. Cavallo, Marietti, Genova 1994, p. 259.

⁴ TdR, p. 34 [7, 300].

⁵ TdR, p. 34 [7, 300-01].

⁶ TdR, pp. 115-16 [7, 360].

Desidero ringraziare tutti gli amici con i quali nel corso degli anni ho discusso appassionatamente le questioni affrontate nel libro: Luigi Cadelli, Elena Camesasca, Mauro Carbone, Pierre Dalla Vigna, Mario Domina, Massimiliano Guareschi, Francesca Marelli, Markus Ophälders e Andrea Pinotti. Ringrazio anche Matteo Brega, Chiara Cappelletto, Daniela Ferrari, Roberto Gazia, Giancarlo Lacchin; nonché Viola Gambarini, Caterina Grimaldi, Paola Mezza, Marco Philopat, Robx Vai e Fabio Zucchella dell'Agencia X per avere accolto questo libro e per la cura con cui lo hanno seguito. Infine un ringraziamento al professor Stefano Zecchi per i suoi insegnamenti e per il continuo sostegno alle mie ricerche.

Cura deum di sint, et qui coluere, colantur
Ovidio, *Metamorfosi*, VIII, 724

Ai miei genitori

Indice delle abbreviazioni utilizzate per le opere di Ernst Jünger

Tutte le citazioni delle opere di Ernst Jünger si basano sulle *Sämtliche Werke*, Klett-Cotta, Stuttgart 1978-2003, di cui di volta in volta in nota si riportano tra parentesi quadre il numero del volume e il numero di pagina; qualora esistente si rinvia anche alla traduzione italiana, utilizzando le seguenti abbreviazioni:

A = *Avvicinamenti. Droghe ed ebbrezza*, (1970) tr. it. di Chiara Sandrin e Ugo Ugazio, Multhipla, Milano 1982.

AdV = *Le api di vetro*, (1957) tr. it. di Henry Furst, Guanda, Parma 1993.

AL = *L'albero. Quattro prose*, (1979) tr. it. di Alessandra Iadicicco, Herrenhaus, Seregno 2003.

B125 = *Boschetto 125. Una cronaca delle battaglie in trincea nel 1918*, (1924) tr. it. di Alessandra Iadicicco, Guanda, Parma 1999.

CA = *Il cuore avventuroso. Figurazioni e capricci*, (1938) tr. it. di Quirino Principe, Guanda, Parma 1995.

CoS = *Il contemplatore solitario*, (1995) raccolta di saggi a c. di Henry Plard, tr. it. di Quirino Principe, Guanda, Parma 1995.

CS = *Cacce sottili* (1967) tr. it. di Alessandra Iadicicco, Guanda, Parma 1997.

DVC = *Due volte la cometa*, (1987) tr. it. di Quirino Principe, Guanda, Parma 1989.

E = *Eumeswil*, (1978) tr. it. di Maria Teresa Mandalari, Guanda, Parma 2001.

F = *La forbice*, (1990) tr. it. di Quirino Principe, Guanda, Parma 1996.

FeP = *Foglie e pietre*, (1934) tr. it. di Flavio Cuniberto, Adelphi, Milano 1997.

GA = *Giochi africani*, (1936-1951) tr. it. di Ingrid Harbeck, SugarCo, Milano 1982.

GeS = *Giardini e strade*, (1942) tr. it. di Federico Federici, Bompiani, Milano 1943.

H = *Heliopolis*, (1949) a. c. di Quirino Principe, tr. it. di Marola Guarducci, Rusconi, Milano 1972.

I = *Irradiazioni. Diario 1941-1945*, (1949) tr. it. di Henry Furst, Guanda, Parma 1995.

IP = *Un incontro pericoloso*, (1985) tr. it. di Anna Bianco, Adelphi, Milano 1986.

MdT = *Al muro del tempo*, (1959) tr. it. di Alvisè La Rocca e Agnese Grieco, Adelphi, Milano 2000.

NdG = *Il nodo di Gordio*, (1953) in E. Jünger, C. Schmitt, *Il nodo di Gordio*.

Dialogo su Oriente e Occidente nella storia del mondo, a c. di Carlo Galli, tr. it. di Giuseppina Panzieri, il Mulino, Bologna 2004.

O = *L'operaio. Dominio e forma*, (1932) tr. it. di Quirino Principe, Guanda, Parma 1991.

OL = *Oltre la linea*, (1949) in E. Jünger, M. Heidegger, *Oltre la linea*, ed. it. a c. di Franco Volpi, tr. it. di Alvise La Rocca e Franco Volpi, Adelphi, Milano 1989.

P = *La pace*, (1945) tr. it. di Adriana Apa, Guanda, Parma 1993.

PA = *Il problema di Aladino*, (1982) tr. it. di Bruna R. Bianchi, Adelphi, Milano 1985.

R = *Rivarol. Massime di un conservatore*, (1956) tr. it. di Brunello Lotti e Marcello Monaldi, Guanda, Parma 1992.

SM = *Lo Stato mondiale. Organismo e organizzazione*, (1960) tr. it. di A. Iadicicco, Guanda, Parma 1998.

SSM = *Sulle scogliere di marmo*, (1939) tr. it. di Alessandro Pellegrini, Guanda, Parma 1988.

TdA = *Nelle tempeste d'acciaio*, (1920) tr. it. di Giorgio Zampaglione, Guanda, Parma 1995.

TNF = *Tipo nome forma*, (1963) tr. it. di Alessandra Iadicicco, Herrenhaus, Segregno 2001.

ViS = *Viaggi in Sicilia*, (1944-1984) ed. it. a c. di Giuseppe Raciti, Sellerio, Palermo 1993.

Gli scritti politici esclusi dalle *Sämtliche Werke* e raccolti con il titolo *Politische Publizistik. 1919-1933*, hrsg. Sven Olaf Berggötz, Klett-Cotta, Stuttgart 2001 (tr. it. di Alessandra Iadicicco: *Scritti politici e di guerra*, 3 voll., LEG, Gorizia 2003-2005) si citano riportando le seguenti sigle: PP e SPG; quest'ultima sigla è seguita dal numero romano del volume.



Pollaiuolo, *Ercole e Anteo*, 1478.

1. La bellezza è un taglio

Quando la potenza diventa clemente e scende giù nel visibile: un tale scendere giù, io lo chiamo bellezza.¹

Friedrich Nietzsche

1. «Questioni di vita e di morte»

«Ciò che impegnava, inquietava, turbava me e altri prima di me, erano tuttavia questioni di vita e di morte piuttosto che di biologia»,² scrive Ernst Jünger a proposito della propria passione entomologica e naturalistica. Questa frase spiega molto più del semplice rapporto di Jünger con la scienza della natura, tanto che potrebbe essere assunta come massima ispiratrice di tutta la multiforme opera jüngeriana. La vita dell'uomo è da sempre percorsa da «questioni di vita e di morte» che di epoca in epoca assumono forme e significati differenti. Per l'uomo contemporaneo questioni di vita e di morte sono rinvenibili nella possibilità di conciliare o meno l'espansione del «progresso scientifico» e la cura per la «felicità», o di accordare la perfezione globale dell'«impianto tecnico planetario» con la sopravvivenza della «libertà» del singolo. Ma Jünger giunge a que-

sti interrogativi concernenti il nucleo vitale dell'esistenza umana sia ricostruendo genealogicamente la figura del Lavoratore,³ sia volgendosi a temi come il destino dell'arte e il fenomeno della bellezza che solo apparentemente sono lontani dal centro della questione.

L'*Arbeiter* – il Lavoratore, l'Operaio – si avvicina alla realizzazione della perfezione sotto una prospettiva tecnica, ma in questo ultimo decisivo passaggio sulla via della «perfezione [*Perfektion*] tecnica», la «pienezza [*Vollkommenheit*] umana» sembra essere stata esclusa. Tale esclusione, per Jünger, non è conseguenza di una dimenticanza, di una negligenza o di un errore contingente, ma dipende dalla non-congenericità e dalla non-conciliabilità della logica della tecnica con la felicità umana: «Se vogliamo l'una bisogna sacrificare l'altra; qui si apre un bivio. Chi di questo è convinto sa quel che fa in un senso o nell'altro».⁴

L'imbocco di questo bivio è ormai molto lontano da noi. Oggi il fascino potentissimo «irraggiato» dagli apparati che realizzano la perfezione tecnica può addirittura sfociare nella venerazione e nell'idolatria. Una somiglianza sconcertante in molti ambiti della vita inizia a rendere pressoché sovrapponibile la perfezione del prodotto tecnico alla bellezza dell'organismo, ed è proprio questo fenomeno – unito all'ebbrezza di vedere crescere tra le proprie mani il nostro *homunculus* – che sta alla base di quel fascino irraggiato dall'artificiale cui l'uomo contemporaneo difficilmente riesce a sottrarsi. Tuttavia, sottolinea Jünger in *Le api di vetro*, chi non ha ancora perso la capacità di cogliere come una cosa si esprime, di mostrare la sua *Bildung* estetica, saprà riconoscere ciò che distingue inesorabilmente la bellezza organica dalla perfezione tecnica:

La perfezione [*Perfektion*] mira al calcolabile, e la pienezza [*Vollkommenheit*] all'incalcolabile. Intorno ai meccanismi irraggia perciò uno splendore inquietante anche se affascinante.⁵

Con la sottile distinzione terminologica *Perfektion/Vollkommenheit* Jünger mette a fuoco l'essenziale differenza tra precisione-perfezione meccanica e compiutezza-pienezza organica che rinviano rispettivamente alla dimensione della calcolabilità e alla sfera dell'incalcolabilità. Ogni volta che la perfezione artificiale si affaccia nella esistenza umana si produce uno «splendore» che provoca un senso di paura e di inquietudine. La produzione tecnica perfetta genera una bellezza che tende a rendersi sovrapponibile alla bellezza organica, e che tuttavia non può non suscitare un brivido di orrore per via della sua riconducibilità alla dimensione del calcolabile, del serialmente riproducibile. Lo stesso <in-

ganno» che si cela dietro il tentativo di accostare il meccanismo perfetto alla compiutezza organica si nasconde nella pretesa di avvicinare il meccanismo perfetto all'opera d'arte:

La paura, ma anche l'entusiasmo che suscita in noi lo spettacolo di meccanismi perfetti, sono il contrario [*Gegenstück*] della soddisfazione con cui ci rasserena lo spettacolo d'un'opera d'arte compiuta. Intuiamo la minaccia alla nostra integrità, alla nostra simmetria. Che gambe e braccia vengano messe in pericolo, non è ancora il peggio.⁶

Della «serenità»⁷ che circonda l'opera d'arte non vi sarebbe più traccia nel «meccanismo perfetto»; anzi la fredda impronta lasciata sui sensi dalla macchina porta a intuire che siamo in presenza di una «minaccia» alla nostra «integrità». Già negli anni Trenta è chiaro a Jünger che l'*Arbeitertum* si sarebbe caratterizzato per la tendenza del sistema del lavoro a mutarsi in «costruzione organica» ovvero per la realizzazione di un'«intima e coerente fusione dell'uomo con gli strumenti a sua disposizione». ⁸ Il raggiungimento dello stato di perfezione della tecnica risulta riconoscibile quando essa riesce a presentarsi come «costruzione organica», sicché la forma finisce per essere accolta «dalla sensibilità come se in qualche modo fosse già nota» al punto che «l'occhio» arriva a intuire «che di necessità essa è configurata così e non altrimenti». ⁹

In questo abbandono del gigantismo e del titanismo da parte del movimento di mobilitazione tecnica per riempire gli ambiti intelligenti, solari, ludici dell'esistenza umana, consiste il pericoloso inganno perpetrato dalla perfezione della tecnica. Come ha osservato Pierandrea Amato, un romanzo come *Le api di vetro* (1957) segna una svolta avvenuta all'interno del pensiero di Jünger: «*Gläserne Bienen* racconta di un individuo senza speranza: è il romanzo del pessimismo, scritto quando si avverte che non c'è più tempo per il singolo estromesso da un funzionalismo sempre più ossessivo». ¹⁰ Sicché, secondo Amato, occorre concludere che «denunciando il carattere illusorio della tecnica, a cui lo stesso Jünger a lungo ha soggiaciuto, il libro segnala, nella maniera più perentoria, l'evoluzione del giudizio di Jünger sull'impatto espansivo della tecnica moderna». ¹¹ La prospettiva sulla tecnica muta all'interno dell'opera di Jünger, nel senso che dopo la fine della Seconda guerra mondiale Jünger perde ogni residua speranza che possa esistere una qualsiasi forza politica in grado di dominare e controllare il processo di mobilitazione tecnica e una sua eventuale finalizzazione.

L'immagine del nuovo ordine planetario disegnato in *Der Arbeiter*,

subisce un cambiamento di prospettiva ne *Le api di vetro* e infine si arricchisce di ulteriori scenari in *An der Zeitmauer* (1959) opera che rappresenta il compimento del grande capolavoro filosofico di Jünger, *L'Operaio*. In *Al muro del tempo* Jünger si interroga sul senso della trasformazione in atto: l'inesorabile avvicinarsi della «perfezione della tecnica» è percepita come fine dell'epoca della «metropoli officina» ed ingresso nell'età della «sovranità della tecnica»: «Qui la tecnica acquisisce anche eleganza, depone i gigantismi degli inizi; i suoi elementi matematici, logici, ma anche quelli ludici, emergono in piena luce». ¹² L'uomo è avvolto nella rete della pianificazione non più «statale» ma «planetaria e cosmica» ¹³ secondo quella modalità già delineata nei suoi contorni nell'*Arbeiter* e in base alla quale lo strumento si trasforma in «costruzione organica»: «È possibile parlare di costruzione organica nel momento in cui la tecnica raggiunge quel supremo grado di naturalezza che è presente nelle membra degli animali e nelle articolazioni delle piante». ¹⁴ In questa situazione risulta ormai chiaro che la tecnica indica un'unica direzione: la forma del Lavoratore deve riempire completamente «senza lasciare vuoti, la cornice offertagli dal mondo – ossia quando avrà conseguito il dominio universale»: ¹⁵

In questo senso la tecnica è circostanza, scenografia o, come la definisce Heidegger, *Gestell*, impianto. [...] Il suo compito precipuo consiste nell'additare e condurre in una direzione. In ciò rientrano anche le distruzioni che le vengono mosse a rimprovero, il livellamento, lo svuotamento. ¹⁶

Lo scenario ipotizzato in *Al muro del tempo* appare forse ancora più inquietante rispetto allo sfondo su cui si muovono i personaggi di *Gläserne Bienen*: non solo gli uomini sono soffocati e controllati da sciami di «api di vetro» e il pianeta appare ricoperto perfettamente dalla rete della tecnica, ma è il singolo stesso che corre il rischio di essere ridotto ad «ape di vetro» e i paesaggi della Terra a semplici punti sull'uniforme superficie dell'«impianto planetario». Gli «organismi tecnici» di cui parla Jünger in *An der Zeitmauer* hanno mutato pelle, fino a perdere quello «splendore sinistro» di cui ancora parlava Richard in *Gläserne Bienen*: questo accade non perché gli apparati tecnici «si sviluppano e promuovono le potenzialità pacifiche», bensì perché «hanno trovato in tutta la loro potenza il legittimo sovrano a misura del quale sono stati creati». ¹⁷ L'«ultimo uomo» nietzschiano rischia di perdere l'ultimo residuo di umanità, la sua imperfezione, la sua libertà:

L'ultimo uomo arriverebbe allora a popolare il mondo come un intelligente tipo di insetto. Le sue costruzioni e le sue opere d'arte toccherebbero la perfezione, in quanto meta del progresso e dell'evoluzione, a spese della libertà. Esse crescerebbero dall'organismo della collettività tecnica, come ali di farfalla o conchiglie di molluschi, in uno splendore immenso, ma privo di libertà, forse per interi millenni. Anche l'arte vedrebbe sciolto quel nodo che la lega alla libertà, potrebbe diventare prodotto della tecnica.¹⁸

Lo specifico della libertà umana è dunque espresso dall'imperfezione, dalla forza del singolo di dare forma in senso artistico al mondo. L'organizzazione tecnica planetaria si profila come un sistema di ordinamento per mezzo del sapere e della scienza attraverso cui il senso apocalittico di vuoto viene messo a tacere da confortevoli razionalizzazioni e schematizzazioni economiche, tecniche e amministrative: «È impossibile che l'uomo, in questa situazione, disprezzi gli appigli che gli vengono offerti».¹⁹ L'uomo non può rinunciare agli unici «appigli» che gli si presentano, ma molto continua a essergli sottratto: mentre la tecnica quale «impianto» riempie gli ultimi spazi della «cornice» costituita dalla Terra si assiste a una costante «cessione di libertà», a un lento «defluire dello spirito» a favore della costruzione planetaria della tecnica. Siamo in presenza di un continuo «spostamento» (*Verschiebung*)²⁰ di energia che passa dalla forza del singolo per essere riconvogliata negli apparati tecnici:

Non solo gli individui, ma anche le loro associazioni, arrivando alla famiglia stessa cedono potenza, una potenza che si accumula e concentra sotto forma di potere tecnico, economico, militare. Quanto viene ceduto però più che potenza è un «essere-così» [*So-Sein*] dotato di una propria forma, è qualcosa di originale. [...] L'eguaglianza aumenta senza posa. Non è più circoscritta alla forma giuridica degli individui ma si adentra nel loro più riposto «esser-così». Le democrazie si trasformano in modo occulto. Cresce in tal modo la conducibilità, l'induttanza, la magnetizzazione di corpi omogenei, che non sono più composti da individui né da masse nel senso del XIX secolo, i cui concetti, come sipari, nascondono e rendono meno crudo lo spettacolo.²¹

Questa perdita dell'«essere-così», questa magnetizzazione che orienta e dirige i movimenti degli individui come fossero limatura di ferro arrivando ad annullarli proprio in quanto individui, definiscono il pericolo cui la libertà del singolo va incontro. Uno degli ambiti in cui risulta me-

glio visibile questo pericolo è appunto quello dell'arte. L'arte divenuta prodotto della tecnica segnerebbe la definitiva cessione della potenza della libertà umana a favore dello (pseudo)organismo della collettività tecnica. La fine dell'arte sancirebbe la fine della libertà incarnata hegelianamente dalla forma dello Stato: questo vuoto di libertà non si trasformerebbe, ma si muterebbe in qualcosa di essenzialmente diverso, l'uomo di vetro farebbe il proprio ingresso nell'epoca dell'annullamento della idea stessa di libertà. Il pianeta apparirebbe allora come un uniforme alveare, come un immenso termitaio; l'arte prodotta dall'impianto tecnico segnerebbe l'ingresso di un uomo automatico nel vuoto di libertà:

Lo specifico dell'uomo sta nella libertà del volere, il che vuol dire: nell'imperfezione. Sta nella possibilità di rendersi colpevole, di commettere un errore. La perfezione [*Perfektion*], al contrario, rende superflua la libertà; l'ordine razionale acquista la nettezza dell'istinto. Una delle grandi tendenze della pianificazione del mondo mira evidentemente a una tale semplificazione. Possiamo leggerlo nella natura come in un libro illustrato.²²

Il pericolo cui si va incontro non è di tipo «fisico», bensì di carattere «metafisico»;²³ in questo senso devono essere interpretate le parole di *Oltre la linea*: «Ci sono già luoghi sulla terra nei quali si perseguita la parola “metafisica” come eresia».²⁴ Da un «punto di vista storico» potrebbe avere le sembianze di un esaurimento della «produzione nel senso più profondo»: la creazione nel campo dell'arte, della poesia, della filosofia e anche della storiografia.²⁵ L'uomo attraverso pianificazioni, standardizzazioni, uniformazioni potrà arrivare a slegarsi dalla propria imperfezione, riuscirà a realizzare «a buon mercato»²⁶ l'incubo della perfezione macchinica? L'uomo dopo la decifrazione e la riduzione del segreto della vita a una sequenza numerica, sarà condannato a una non-vita illimitata? Esiste una possibilità per l'uomo contemporaneo di tessere ancora la trama che lega arte e libertà? La trasformazione dello strumento tecnico in senso organico e l'uniformante pianificazione tecnica dell'essere umano lasciano uno spiraglio al suo essere libero? Intrapresa la strada della «perfezione della tecnica» è possibile ancora deviare sulla via della «felicità umana»?

2. La bellezza, ovvero profondità e superficie

Il tema essenziale del rapporto arte-libertà è affrontato da Jünger muovendo dalla domanda sull'arte in quanto forma di esperienza e di conoscenza caratteristica dell'esistenza umana. Lo scritto *Sulla cristallografia* contenuto nella raccolta *Il cuore avventuroso. Figurazioni e capricci* (1929, 1938) è sotto questo aspetto uno dei contributi teorici più importanti. In questo testo il legame arte-libertà è osservato dalla prospettiva dell'«arte del linguaggio» che Jünger definisce come quella «capacità» «che rischiarla la parola fino alla trasparenza».²⁷ Questa «capacità» è considerata «adatta a risolvere un dissidio che sovente ci turba con violenza – il dissidio tra la parvenza esteriore e la profonda realtà della vita».²⁸ Ma la «fisionomia e il senso» della «profonda realtà della vita» ci appare spesso proprio attraverso la «forza» con cui la vita è in grado di produrre «l'esteriore parvenza, la scorza del mondo accesa dei colori dell'arcobaleno, la cui vista ci commuove con ardente intensità».²⁹ Ora, però, questo visibile «modello variopinto ci appare a sua volta composto di segni e lettere dell'alfabeto» mediante cui «la realtà profonda ci parla dei suoi segreti».³⁰ Se da un lato si possono concepire le *forme* sensibili come il peculiare modo di operare e apparire di certe *forze* naturali, d'altro canto la multiforme apparenza rinvia a sua volta a «segni e lettere dell'alfabeto» che racchiudono il senso della «realtà profonda». Tanto l'uomo dedito al godimento dell'esteriorità, tanto quello volto alla ricerca della «essenza interiore» tende a sottovalutare uno dei due poli, sicché, scrive Jünger, sempre, comunque, ci «si distoglie da meravigliosi beni».³¹ Ma proprio nel percorrere fino al limite estremo tale aspetto dell'essenza umana, nell'intuizione di questa condizione tragica, di questo «dolore connaturato all'uomo» è possibile giungere a quella che Jünger definisce come la «trasparente visione» (*die durchsichtige Bildung*).³² Con tale espressione Jünger intende definire quella formazione della visione «in cui risaltano a un tempo, intelligibili al nostro sguardo, la profondità e la superficie»:³³

È possibile osservarla nel cristallo che potremmo definire un essere capace di *formare una superficie interiore*, e, nello stesso tempo, di *esternare la propria profondità*. [...] Esistono segni rivelatori: ognuno, certo, ha sperimentato almeno una volta come in circostanze decisive gli uomini si illuminino, e magari a tal punto da suscitare in chi li guarda un senso di vertigine o addirittura un brivido di spavento. E ciò avviene in presenza della *morte*, ma in ogni altra forza densa di significato, la *bellezza*

per esempio, provoca simili effetti; in particolare la forza capace di suscitargli è la *verità*.³⁴

«Morte» e «bellezza» dunque come fenomeni tipici in cui si esperisce la «verità», secondo la capacità che l'organismo umano possiede di dare forma sulla superficie alla propria profondità. Vivere queste esperienze significa per Jünger vedere in modo trasparente o esperire una «visione stereoscopica». ³⁵ In particolare la bellezza e la morte sono fenomeni suscitati dalla «forza» della «verità» e tale dimensione veritativa è connessa alla capacità conoscitiva della visione stereoscopica in cui la profondità si esprime come superficie e la superficie svela la fonte profonda da cui proviene.

Così come nella contemplazione del cristallo l'osservatore fissando la superficie scivola nella profondità e comprendendo la forza generatrice è ricondotto necessariamente all'apparenza esteriore, analogamente ogni essere umano sperimenta nel corso della propria esistenza eventi dotati di questo «carattere cristallino». ³⁶ «Morte» e «bellezza» sono i momenti per eccellenza che aprono a questa dimensione della «verità», che permettono di vedere attraverso la «qualità cristallina» del mondo. Tra queste esperienze potremmo annoverare anche la visione fisiognomica della storia che, come scrive Wilhelm Worringer riferendosi alle immagini del *Tramonto dell'Occidente* (1918-1921) di Spengler,

ricorda quell'esperienza particolare narrata dagli scalatori che riusciranno a sopravvivere dopo essere precipitati nel vuoto, secondo cui essi in un frammento di secondo della loro terrificante caduta, videro precipitare davanti alla propria coscienza, con una limpidezza e una evidenza impressionanti, la loro intera vita in fantastica concentrazione, facendo così esperienza di un'accresciuta conoscenza visionaria contemporaneamente caratterizzata da una sottigliezza fantastica e meravigliosa e da una assoluta precisione.³⁷

«Limpidezza», «concentrazione», «evidenza», visione sognante «sottigliezza» e «assoluta precisione» sono le caratteristiche salienti della «visione trasparente». Per addentrarci più a fondo in questa dimensione della conoscenza occorre rivolgersi al fenomeno della bellezza in cui tale facoltà è direttamente sperimentabile dall'uomo. La definizione più limpida e comprensiva del fenomeno della bellezza è rinvenibile nelle pagine di *Heliopolis* (1949). Il personaggio principale del romanzo, Lucius, ricordando alcuni fondamenti della dottrina della bellezza del maestro Nigromontanus, osserva che la bellezza può essere concepita

come una sorta di «taglio» o di «conseguenza di una lesione»:³⁸ la «bellezza» della materia, osservava il consigliere minerario commentando le parole di Lucius, «può manifestarsi solo se un elemento estraneo la taglia a guisa di coltello».³⁹ Soltanto per mezzo dell'arrotatura si rivelano, infatti, i «disegni misteriosi nascosti nella pietra».⁴⁰

Come le agate splendono nella loro bellezza solo quando si sia operato un taglio che ne liberi il disegno celato nella roccia, così in generale ogni apparizione della bellezza deve essere concepita come «taglio»; Lucius, citando gli insegnamenti di Nigromontanus, rammenta: «Pensava che l'universo, così come appare ai nostri occhi, rappresenti uno solo fra le miriadi di tagli possibili; che il mondo sia come un libro del quale noi vediamo una sola delle infinite pagine».⁴¹

La dottrina jüngeriana della bellezza come «taglio» evoca il mito dell'androgino narrato da Aristofane nel *Simposio* di Platone: «Ognuno di noi è dunque la metà [*symbolon*] di un umano resecato a mezzo al modo delle sogliole: due pezzi da uno solo; e però sempre è in cerca della propria metà» (*Symp.*, 191 D). In essa sembra anche risuonare la visione nietzschiana di Dioniso, il dio ancipite che vive nel suo apparire come frammento e intero, come molteplice e uno: «Dioniso fatto a pezzi è una promessa di vita; la vita rinasce in eterno e ritornerà in patria, tornerà dalla distruzione».⁴² Ma il legame teoricamente più stretto è istituibile con l'idea goethiana di bellezza, sinteticamente enunciata nella massima 183: «Il bello è una manifestazione di misteriose legge naturali che senza questa rivelazione ci sarebbero per sempre rimaste nascoste».⁴³ La bellezza è manifestazione, apparenza, fenomeno, ma nel suo svelarsi ai sensi disegna ricorrenze tipiche che non sono né contingenti forme storiche, né tanto meno norme soggettive, ma appunto «leggi naturali». L'eternità delle leggi naturali che si manifestano nella forma simbolica della bellezza si fanno riconoscere però solo in quanto fenomeni, non come idee:

Per la bellezza è richiesta una legge che appare nel fenomeno.

Esempio della rosa.

Nei fiori la legge vegetale ci appare nella sua suprema manifestazione, e la rosa sarebbe di nuovo l'apice di questa manifestazione.⁴⁴

Da queste massime goethiane emerge con forza l'idea che la bellezza sia quella modalità di apparizione di un fenomeno di cui, immediatamente, è comprensibile la legge. «L'origine», ha osservato Zecchi a proposito della figura di Elena, simbolo della bellezza nel *Faust*, «è sempre fe-

nomeno e mai *eidos*». ⁴⁵ Elena in quanto forma simbolica è sì *Gestalt aller Gestalter*, «forma di tutte le forme», ⁴⁶ evento rivelativo, ma solo perché si dà innanzitutto come *sichtbare und greifliche Wirklichkeit*, «realtà visibile e afferrabile». Elena è *Musterbild*, «idea-modello» della bellezza perché è in prima istanza «immagine sensibile che desta desiderio e passione». ⁴⁷

In *Tipo nome forma* (1963) Jünger, riferendosi alla nozione vichiana di linguaggio, afferma che «i nomi non solo separano ciò che è diverso, ma celano anche ciò che è uguale: Vico dice per esempio che ogni nazione possiede il proprio Eracle». ⁴⁸ Ma oltre a Vico si avverte la presenza del pensiero di Goethe, quando Jünger ricorda che in tutte le culture padre e madre sono figure (*Gestalten*) dell'«uomo forte» e della «donna bella» assunti come «tipi» (*Typen*):

Se Afrodite è venerata in quanto divinità vale di più che come la più bella delle donne; Afrodite allora non vale solo quale modello [*Vorbild*] incomparabile e irraggiungibile, ma domina e governa il regno dell'amore in assoluto. ⁴⁹

Secondo Goethe il bello naturale per essere colto deve possedere la forza di mostrarsi come apparenza sensibile, ma occorre anche che il contemplatore possa istantaneamente isolarlo come *Vorbild*, «modello», che valga come legge del fluire dei fenomeni a esso connessi: nella massima 1346 Goethe precisa infatti che «la legge che si manifesta, nella massima libertà, produce l'oggettivamente bello» il quale, però, «deve trovare dei soggetti degni dai quali essere accolto». ⁵⁰ Questa attitudine a liberare il bello in una forma sensibile, la capacità del contemplatore di saper fissare la legge nel fenomeno è ciò che sta al fondo della dottrina jüngeriana della bellezza come «taglio».

Zecchi ha sottolineato che «quando Schiller opera la distinzione tra sublime e bellezza affidando alle due forme ambiti precisi di appartenenza», tuttavia «è sempre il sublime [...] ad avere priorità ontologica e a definire la struttura categoriale in cui subordinatamente si colloca la bellezza». ⁵¹ E dunque sotto questo aspetto, «il sublime schilleriano rovescia la tesi longiniana nel senso che mostra l'impossibilità di una dimensione extrasoggettiva del linguaggio, di una forza preriflessiva e originariamente vissuta che determini la forma codificata del linguaggio». ⁵² Questa posizione emerge con chiarezza in un passo tratto da *Sulla ragione del piacere che ci procurano gli oggetti tragici*:

Il sentimento del sublime, consiste da un lato nel sentimento della nostra impotenza e limitazione ad abbracciare un oggetto, dall'altro nel sentimento della nostra superiorità che non teme nessun limite e che assoggetta a sé spiritualmente ciò che invece domina sulle forze sensibili.⁵³

Il tessuto kantiano in questo passo è estremamente chiaro: Schiller pone in evidenza che se da un lato, in seguito al contrasto con la facoltà sensibile, il sentimento sublime è fonte di dispiacere, d'altro lato esso ci rende consapevoli della facoltà della ragione che pone l'uomo in una condizione di superiorità rispetto alla natura sensibile. E, secondo Schiller, «l'oggetto sensibile proprio perché contrasta con la sensibilità, è in accordo con la finalità della ragione: a questa procura piacere, all'altra dispiacere».⁵⁴

Ma proprio su tale questione è da vedere una profonda divergenza tra Schiller e Goethe. Per Goethe l'artista che nella formazione di un'opera porti ad apparenza il bello si pone al di là della sterile e distortrice contrapposizione tra regole dell'arte e leggi della natura, tra autonomia della natura e umanità dell'arte. Il tentativo di portarsi su un altro piano rispetto a queste due coppie concettuali contrapposte è una delle questioni fondamentali dello scritto *Il «Saggio sulla pittura» di Diderot* (1799): nel commentare le pagine dell'«amico e avversario»⁵⁵ Diderot, Goethe osserva che la contrapposizione tra l'«azione vitale della natura organica» – concepita come ciò che «in ogni incidente riesce a conservare [...] un certo equilibrio» – e l'«arte perfetta» costituisce solo un «complicato intreccio di mezze verità, storture e falsità».⁵⁶ La prospettiva di Goethe si sviluppa a partire dall'idea che l'arte non intende «gareggiare in ampiezza e profondità con la natura», ma che mantenendosi «alla superficie dei fenomeni naturali»⁵⁷ ne «fissa i momenti più alti» «riconoscendovi la conformità alle leggi, la perfezione della proporzione funzionale, il culmine della bellezza, la dignità del significato e l'elevatezza della passione».⁵⁸ Dunque la «profondità» e la «forza» dell'opera d'arte quali elementi essenziali dell'opera stessa non sono da attribuire a motivi o a valori estrinseci alla natura, non devono essere connessi a una presunta armonica «umanità» da contrapporsi all'infinita vitalità della natura, ma «profondità» e «forza» veritativa della creazione artistica derivano dal sapersi mantenere sulla «superficie dei fenomeni naturali», dal riconoscere nella più superficiale apparenza di essi la «bellezza» ovvero la «dignità di significato» come espressione di una naturale «conformità a leggi». Goethe ritiene dunque che non sia possibile abbracciare la visione di Diderot secondo cui «sembra che la natura vo-

glia agire per se stessa, e l'artista, in quanto uomo, per il bene degli uomini»⁵⁹ poiché è proprio il «genio» che opera «secondo leggi e regole che la natura stessa gli ha prescritto e che non la contraddicono». ⁶⁰ Ora, proprio tali leggi «costituiscono la più grande ricchezza dell'artista»⁶¹ perché, continua Goethe, «per mezzo loro [l'artista] impara a dominare e a utilizzare *sia* la ricchezza della natura *sia* la ricchezza del suo animo». ⁶² Si potrebbe parafrasare il passo sostituendo le congiunzioni correlative disgiuntive con l'avverbio «contemporaneamente»: per mezzo delle leggi della natura l'artista impara, *contemporaneamente*, a utilizzare la ricchezza della natura e la ricchezza del proprio animo, che non possono mai essere trattati al pari di mondi contrapposti o esistenti al di fuori del loro rapporto. Analogamente, compito dell'arte è quello di rappresentare l'«esterno», ma, si domanda Goethe,

che cos'altro è l'esterno di una natura organica, se non la manifestazione eternamente mutevole dell'interno? Questo esterno, questa superficie è adattata con tale precisione a una struttura interna, variegata, complessa e delicata, da divenire essa stessa qualcosa di interno; infatti entrambe le determinazioni, quella esterna e quella interna sono sempre più nella stretta relazione, sia nello stato di assoluto riposo sia nel moto più energico. ⁶³

Come è facile notare, pur partendo dallo stesso terreno kantiano, Schiller e Goethe si vengono a trovare su posizioni assai differenti. Se la questione centrale per Schiller è il rapporto arte-moralità, da costruirsi sempre a partire dalla libertà e dalla volontà del soggetto per cui l'opera d'arte è superamento della necessità della natura in nome della libertà del soggetto, per Goethe la prospettiva è differente: Goethe sostiene che la libertà dell'artista è compresa tra arte e natura quale nesso originario; nella misura in cui il genio segue le leggi della natura è in grado di essere libero e, mediante la formazione del bello, di accrescere la «ricchezza» del proprio animo, così come attraverso la rappresentazione della superficie l'artista esprime l'indissolubile relazione che esiste tra interno ed esterno, e porta alla luce il senso profondo, la legge nascosta della cosa stessa.

L'artista, per poter raggiungere ciò che Goethe chiama «stile», deve saper apprendere tanto dall'«imitazione» che dalla «maniera», senza immobilizzarsi su uno dei poli della propria arte, ma andare fino in fondo tanto nell'apprendimento mimetico della semplice imitazione, quanto nel processo di autonomizzazione caratteristico della maniera, fino a

poter sciogliere nello stile la fissità e l'estraneità dei momenti del percorso formativo dell'artista, che dunque non è qualcosa di diverso rispetto al cogliere i tipi attraverso cui la natura prende forma. L'artista che abbia appreso a oscillare tra la fedeltà alla superficie delle cose, l'attenzione e la cura particolare della semplice imitazione da un lato e la capacità creativa autonoma di una «forma propria e significativa»⁶⁴ caratteristica della maniera dall'altro, perviene allo stile. Così si esprime Goethe nel saggio del 1789 *Semplice imitazione della natura, maniera, stile*:

Quando, attraverso l'imitazione della natura, lo sforzo di crearsi un linguaggio universale e lo studio preciso e approfondito degli oggetti stessi, l'arte impara infine a conoscere esattamente, e con sempre maggiore esattezza, le proprietà delle cose e i loro modi d'essere, e ad abbracciare con lo sguardo la serie delle loro configurazioni, riuscendo a tenere insieme e a imitare le diverse forme caratteristiche, allora lo stile sarà il livello più alto a cui essa può giungere, il livello in cui può eguagliare i più nobili sforzi umani.

Come la semplice imitazione della natura si fonda su un'esistenza tranquilla e una presenza amabile, e come la maniera coglie un fenomeno con animo abile e lieve, così lo stile poggia sui fondamenti più profondi della conoscenza, sull'essenza delle cose per quanto ci è dato riconoscerla in figure visibili e tangibili.⁶⁵

Sia che studi la natura da un punto di vista scientifico, sia che intenda rappresentarla artisticamente, l'uomo si confronta con fenomeni naturali che non sono fatti atomici, rigidi, unitari, ma infinita trasmutazione, incessante fluidità, sicché conoscere la natura significa sempre comprensione delle «proprietà delle cose e i loro modi d'essere», riuscire ad «abbracciare con lo sguardo» la «serie delle configurazioni» che le forme viventi assumono. La conoscenza delle cose viventi non assomiglia alla ricomposizione di un mosaico bensì, come ha scritto Cassirer, per Goethe nella natura «deve essere cercata la maniera delle sue *azioni caratteristiche* e deve essere mostrata come un continuo accadere».⁶⁶ È Cassirer a utilizzare l'immagine del «mosaico» come paradigma di quella concezione della natura da cui Goethe intendeva allontanarsi,⁶⁷ ma già Nietzsche aveva scritto qualcosa di analogo quando osservava come non sia possibile considerare la natura al pari di un «quadro» che è «svolto una volta per tutte» e capace di riprodurre sempre «in modo invariabile e fisso lo stesso processo».⁶⁸ La conoscenza della natura muove da una condizione che non corrisponde all'esempio del mosaico per alcune ragioni fondamentali: in primo luogo non è possibile concepire il

soggetto e l'oggetto come elementi originari esistenti a prescindere dalla relazione stessa. Inoltre per Goethe non è possibile pensare il singolo organismo come un qualcosa di indivisibile in cui, come scriveva Kant, «tutto è scopo e vicendevolmente anche mezzo». ⁶⁹ In terzo luogo l'osservazione di ogni singola parte della natura non può che assumere l'infinito come primo presupposto del vedere e del pensare. Sofferamoci almeno un istante sulla questione dell'infinito.

Goethe, nello *Studie nach Spinoza* (1784-1785), sostiene esplicitamente l'idea "anticlassica" secondo cui «la misurazione di una cosa è un'azione grossolana» e che essa «solo in modo estremamente imperfetto può essere usata per gli esseri viventi»: ⁷⁰

Tutte le esistenze limitate sono nell'infinito, e pure non essendo parti dell'infinito, partecipano piuttosto dell'infinità.

Non possiamo pensare che qualcosa di limitato esista a causa di se stesso, sebbene gli stati siano così concatenati che l'uno deve svilupparsi dall'altro e sembra perciò che una cosa venga prodotta dall'altra, questo tuttavia non accade; piuttosto un essere vivente dà all'altro l'occasione di essere e lo obbliga a esistere in un determinato stato. Ogni cosa esistente ha dunque la sua esistenza in sé, e anche quella corrispondenza per la quale essa esiste. ⁷¹

Da questo brano emerge quali siano le principali condizioni entro cui sono pensabili le «esistenze limitate». Se da un lato Goethe accoglie l'idea spinoziana secondo cui la *realitas* è *perfectio* ⁷² – *Dasein* è *Vollkommenheit* –, d'altro lato si legge che «ogni cosa limitata esiste a causa di se stessa», cioè deve essere concepita come autocausata. Con ciò Goethe nega la possibilità, contemplata da Spinoza, di riconoscere nel mondo naturale una serie infinita di rapporti tra le cause efficienti. Goethe nei suoi scritti morfologici parla indifferentemente di «essere vivente» e «di cosa vivente», ma anche di «esistenze limitate» o «cose limitate», poiché gli organismi viventi svolgono una mera funzione di modello in base a cui è possibile mostrare in che modo qualsiasi tipo di esistenza, in quanto non-causata, incondizionata e infinita, debba essere compresa. Moiso, a tal proposito, ha osservato che «in un universo incommensurabile», come quello concepito da Goethe, «il modo di esistere è quello che con maggior evidenza ci mostrano gli organismi viventi grazie alla loro complessità», ⁷³ ma è l'esistenza particolare in quanto tale, a prescindere dal fatto che la si giudichi organica o inorganica, naturale o artistica, «a essere irriducibile alla misura come ripetizione di un'unità e complicazione di un semplice in sé esaustivamente determinabile». ⁷⁴

Abbiamo già avuto modo di sottolineare che nel saggio del 1794 sulla bellezza come «perfezione con libertà» emerge l'esigenza fondamentale di Goethe di «prendere in considerazione rapporti innumerevoli», e concepire tali rapporti come non sottoponibili a un giudizio fondato sulla «proporzione di numeri e misure». ⁷⁵ Ogni esistenza finita è infatti un infinito che consta di una infinità di connessioni e di direzioni. La conoscenza della natura è inesauribile e destinata a procedere verso un fine inattuabile e tuttavia è sempre, in ogni attimo, compiuta, per chi sia in grado di riconoscere l'infinito nella «cosa limitata» e disponga «di quella conoscenza *simbolica* che l'inseparabilità e insieme l'incommensurabilità del tutto e delle parti rendono indispensabile, ciò che illumina [...] il motto goethiano tratto da Campanella: “Natura infinita est, sed qui symbola animadvertit omnia intelliget licet non omnino”». ⁷⁶

Ogni forma, dunque, non è concepibile come complicazione di elementi atomici determinabili nei loro confini e nella loro essenza e, conseguentemente, la stessa natura nella sua universalità non può mai essere osservata nel suo scopo finale, nel suo disegno complessivo. Secondo Goethe in ogni organismo il ritmo della singola forma si accorda con la natura nel suo complesso, ovvero l'infinito si dà intensivamente in ogni forma, pur non determinando un ordine in linea di principio in opposizione a un disordine.

Il grande naturalista, al pari dell'artista, vede i fenomeni naturali come apparizioni di «forze» vitali e dei relativi «punti di applicazione e di arresto»: ⁷⁷ pertanto la vera riflessione speculativa, scrive ancora Cassirer, non perviene, in Goethe, «a dividere il vivente in generi e classi, ma a farlo passare dinanzi allo sguardo interiore del ricercatore, diviso in serie, raccolto in forme tipiche». ⁷⁸ Il fatto che la natura non sia ordinabile secondo un sistema, ma sia riconoscibile in base al ricorrere di configurazioni tipiche, è già frutto e testimonianza delle facoltà dello spirito, della capacità formatrice della conoscenza. La capacità configurante dell'artista, che prende vita nell'opera d'arte, è la più alta forma di conoscenza perché è allo stesso tempo sia una prosecuzione del modo attraverso cui la natura produce incessantemente le proprie forme, sia l'immagine dinamica del rapporto che l'uomo intrattiene con la natura. La natura non può che essere l'unico oggetto possibile dell'arte – «ogni forma d'arte» è per Goethe, scrive Simmel, «naturalismo» ⁷⁹ – e l'arte è il vero modo di conoscere la natura, perché opera secondo quel principio di unità del reale e dell'ideale che domina come unica legge nella natura. Il genio che sa «vedere con gli occhi l'idea» afferma l'esistenza della natura come di un Assoluto che dimora nella realtà del singolo fenomeno.

meno proprio mentre la sta trasformando in quanto artista: riconoscere nel dare forma, questa è la facoltà propria del genio artistico e, contemporaneamente, il modello di ogni forma conoscitiva umana.

Di qui l'importanza della nozione di «stile» ricoperta negli scritti goethiani di ambito sia artistico sia naturalistico. Come abbiamo visto, infatti, è attraverso la nozione di stile che emerge con chiarezza come in generale il processo conoscitivo umano consista in un *riconoscimento* del tipo nel fenomeno attraverso l'identificazione dell'unità nello svariato: tuttavia tale processo non si conclude né in un conflitto tra esperienza e idea né in un insolubile sforzo teorico di riconciliazione di fenomeno e cosa in sé, di soggetto e oggetto. Riprendendo le parole dello scritto del 1789 *Semplice imitazione della natura, maniera, stile* Goethe osserva che l'imitazione e la maniera sono superate nello stile quando «l'arte impara infine a conoscere esattamente, e con sempre maggior esattezza, le proprietà delle cose e i loro modi d'essere, e ad abbracciare con lo sguardo la serie delle loro configurazioni». ⁸⁰ Quando lo stile riesce a «tenere insieme e a imitare le diverse forme caratteristiche» allora esso «poggia sui fondamenti più profondi della conoscenza, sull'essenza delle cose, per quanto ci è dato riconoscerla in figure visibili e tangibili». ⁸¹ Lo stile di un'opera d'arte è dunque il riconoscimento dell'essenza profonda della cosa nel suo divenire, secondo il suo specifico modo di trasformarsi, e, contemporaneamente, la testimonianza della radice non mimetica, ma *produttiva*, in senso *poietico* della conoscenza. D'altro canto l'emergere dell'opera d'arte nello stile evidenzia per Goethe la lontananza da qualsiasi concezione di *creatio ex nihilo*.

L'essenza più propria della cosa e l'*ethos* di chi conosce sono nel fenomeno dello stile indissolubilmente unificati. Per stile bisogna intendere il ripresentarsi nel processo conoscitivo dell'originario oscillare del mondo tra natura e arte, tra fenomeno e idea, tra oggetto e soggetto. «Lo stile», ha scritto Zecchi, per Goethe «è ciò che mantiene nella relazione arte e realtà, opera e conoscenza dei fatti». ⁸² Questo «mantenere in relazione» non è l'esito pratico o l'effetto di una corretta esecuzione di un progetto teorico, ma il modo stesso di darsi della natura all'uomo, la sua movenza oscillante tra materia e pensiero che mai coincide definitivamente con l'uno o con l'altro dei due poli. L'unica natura è il luogo del differire di pensiero ed estensione, ma ciò non significa affermare che esistono due nature, bensì che essa si dà solo tra azione e pensiero, tra fenomeno e idea, dunque secondo la figura della diade. Il genio coglie questa diade come uno, quando sia in grado di dare forma a un'opera – cioè di agire e di pensare su e attraverso un fenomeno naturale – mediante lo

stile. Per questa ragione Goethe parla dello stile come di un attingere ai «fondamenti più profondi della conoscenza», «all'essenza delle cose», ma solo «per quanto» essa si dà «in figure visibili e tangibili».⁸³ L'essenza si dà nello stile come figura visibile, corporea, l'*eidōs* si riconosce come fenomeno, il tipo è ancora pura forma esistente. Il pensiero goethiano non conosce l'indipendenza e dunque l'antitesi di esperienza e idea, ma le due differenti direzioni sono piuttosto i poli inscindibili di una «pura e perfetta correlazione»:⁸⁴ «Le oscillazioni del pendolo governano il tempo; l'alternativo movimento dall'idea [*Idee*] all'esperienza [*Erfahrung*] governa il mondo morale e scientifico».⁸⁵ Così commenta Cassirer:

Questo movimento alternativo non può essere sostituito da un processo semplicemente unilaterale e univoco da un termine all'altro, ma forma un intero processo unitario in cui le fasi opposte si lasciano separare l'una dall'altra non più dell'espiazione e dell'inspirazione. Nel colorito riflesso dell'esperienza abbiamo la vita dell'idea e dello spirito stesso.⁸⁶

L'intuizione della bellezza e la generazione dello stile costituiscono nell'universo dell'arte ciò che l'intendimento del «fenomeno puro» rappresenta nella scienza della natura. Il ritrovamento dell'identico, dell'archetipo infinitamente variato rappresentano per Goethe il carattere proprio dell'esperienza al suo livello più alto, quello dei «fenomeni puri», poiché solo chi sa mantenersi in essa può assestarsi nell'osservazione per cogliere la natura come un tutto continuo e dunque aspirare a conoscerne «tutta la persona». L'uomo è gettato nella conoscenza, ma perché essa possa vivificare l'esistenza e non si trasformi in un impedimento al suo operare, deve arrivare a stare nell'unità di idea e fenomeno. «L'uomo», per Goethe, «conosce perché *agisce in qualità di agente libero*; fuori da ogni dipendenza da questa o quella circostanza naturale egli cerca l'unità connettendo ciò che gli si fa incontro come separato».⁸⁷ Idea ed esperienza per Goethe sono separati solo negli stadi intermedi della conoscenza, mentre sono uniti sia al grado più basso, al livello del sapere comune, sia al grado più alto, al livello del «libero contemplare». Il raggiungimento del «fenomeno puro» e il permanervi permette al contemplatore di cogliere nell'osservazione la continuità della natura e di assestarsi in quel punto in cui «idea e fenomeno si incontrano»:

Solo nel supremo e nel più comune idea e fenomeno si incontrano; in tutti gli stadi intermedi del considerare e dell'esperire essi si separano. Il supremo è l'intuire il diverso come l'identico; il più comune è l'azione, l'attivo connettere il separato nell'identità.⁸⁸

3. Un «taglio delicato»

La «bellezza» della materia, scriveva Jünger, «può manifestarsi solo se un elemento estraneo la taglia a guisa di coltello. Soltanto per mezzo dell'arrotatura si rivelano, infatti, i disegni misteriosi nascosti nella pietra». ⁸⁹ La bellezza è come la «conseguenza di una lesione», ⁹⁰ sicché la «bellezza in assoluto non esiste», ⁹¹ esiste solo un taglio particolare che la libera e la rende visibile in quanto fenomeno. Ma questa radicale dimensione fenomenica della bellezza non è che un particolare aspetto della condizione conoscitiva dell'uomo: l'«universo, così come appare ai nostri occhi», rappresenta «uno solo fra le miriadi di tagli possibili»; il «mondo» è come «un libro del quale noi vediamo solo una delle infinite pagine». ⁹²

Ma questa assunzione dell'essenziale parzialità della visione, dell'inevitabile prospettivismo della conoscenza, non sfocia in un soggettivismo assoluto, né in un riconoscimento dello scacco finale al processo conoscitivo, poiché ogni disegno che viene a profilarsi a ogni singolo «taglio» può essere definito come congenere al modo in cui il mondo stesso è stato intagliato: ogni microcosmo è immagine riflessa, modo o monade del macrocosmo. Il protagonista di *Heliopolis*, Lucius, ricorda infatti che Nigromontanus insegna che «quanto più delicato è il taglio tanto più grande è la rivelazione», e che «si può ottenere uno spessore così minimo da far pensare all'identità fra superficie e profondità, fra il minuto secondo e l'eternità». ⁹³ Tra i fenomeni in cui la distanza fra natura e uomo, macrocosmo e microcosmo, fra universo e singola visione, infinito e finito, eternità ed attimo tende ad annullarsi, vengono citati il «sottile smalto sui vetri antichi», le «bolle di sapone», l'«arcobaleno», l'«olio nelle pozzanghere». ⁹⁴ Caratteristica evidente ed essenziale di questi fenomeni ricordati da Jünger è che non v'è distinzione tra ciò che kantianamente e, in modo diverso, hegelianamente, può essere definito come bello naturale e come bello artistico. La differenza tra naturale ed artificiale passa in secondo piano, poiché ciò da cui scaturisce la bellezza è un «taglio», una «pellicola sottile» ⁹⁵ ovvero qualcosa che essendo *privo di misura* è altresì privo di canoni. Della bellezza non è possibile dire la regola e anzi nel fenomeno del bello ciò che lo sguardo proveniente dal mondo della storia distingue – come naturale e artificiale, universale e individuale – s'incontra e si accorda, al punto che diventa insensato decidere dove stia il confine che distingue un elemento dall'altro. Il taglio del bello oscilla tra il suo consistere come luogo di individuazione, dunque di definizione del microcosmo, e il suo essere rifles-

so della configurazione totale, quale, appunto, immagine etimologicamente *immensa* del macrocosmo: «Diceva che in nessun luogo il mondo era così variopinto come nelle pellicole più sottili; che questo starebbe a dimostrare come la sua ricchezza alberghi in ciò che non ha estensione». ⁹⁶ La bellezza appare a Jünger come fenomeno originario in cui la distanza tra microcosmo e macrocosmo, tra soggettivo e oggettivo, tra artificiale e naturale è impercettibile e priva di misura e, analogamente, è nel fenomeno della bellezza che si rende riconoscibile sulla superficie la forza metamorfica che la percorre:

Che cosa sono il cuore dell'uomo, il cervello dell'uomo l'occhio dell'uomo? Sono un po' di terra, un po' di polvere. Questo humus è stato tuttavia scelto come arena dell'universo. Così le pietre preziose sono assurte dalla bassa terra e dalla vile argilla a un grande splendore. Su tale similitudine si basa quel valore che le destina a essere i gioielli di alti prelati e di re, o anche ornamento di belle donne che uscirono delicatamente dal grembo della madre Terra. ⁹⁷

L'occhio dell'uomo è terra, una pietra preziosa non è che un pugno di sabbia tratto dalla «bassa terra»: la materia non è pura estensione, quantità immobile e inerte, bensì matrice, forma dotata di per sé di movimento, di specificazione qualitativa, di trasformazione incessante, come emerge dalle parole di Fortunio riferite dal consigliere minerario in *Heliopolis*, che sembrano riprendere le *Quartine* del poeta persiano Omar Khayyâm. ⁹⁸

In questo senso per Jünger la bellezza è una «forza densa di significato» ⁹⁹ in cui a un tempo risalta la profondità e la superficie: nella contemplazione della bellezza il mondo è afferrato a partire da una prospettiva, è osservato secondo un «taglio», ma nel suo manifestarsi sensibile porta alla luce la forza che la sospinge. Se il manifestarsi della bellezza discende dal suo essere un «taglio» essa, proprio mentre inizia a consistere come prospettiva contingente da cui si osserva, contemporaneamente si dà per necessità proprio così e non altrimenti: al di sotto del suo istantaneo apparire sensibile, sulla superficie della *forma* transeunte, vediamo operare una *forza* necessaria ed eterna. La superficialità della forma non occulta la forza, bensì quest'ultima si rivela proprio nel risplendere della quasi impercettibile patina che ricopre il corpo. In *I rebus* Jünger, descrivendo i capisaldi della dottrina di Nigromontanus, ricorda che «il primo anno egli trattava soltanto la dottrina delle superfici, e di là sviluppava la meditazione». ¹⁰⁰ Poi «insegnava anche ad aver fi-

ducia nei sensi [...]; affermava che i sensi sono testimonianze di un'età dell'oro come le isole sono testimonianze di continenti inabissati». ¹⁰¹ Nessuna incrostazione culturale può occultare definitivamente e irreversibilmente il ricordo dell'origine e della «serenità» umana.

Nello scritto *Sulla disinvoltura* è possibile osservare come la libertà, la bellezza, l'«innocenza del potere» si intreccino nel gesto disinvolto che è sempre espressione di «serenità»:

Su una tavola solennemente apparecchiata, alla quale siedono riuniti molti commensali, è posata visibile a tutti una mela d'oro che nessuno osa toccare. Ciascuno arde dal desiderio di possederla, ma ciascuno sa anche quale spaventoso tumulto scoppierebbe s'egli appena accennasse a tale desiderio. Ed ecco, un bimbo entra nella sala e con un *libero* gesto della mano afferra la mela; tutti i commensali provano un moto di consenso intimo e lieto. ¹⁰²

In questo brano la «serenità» è definita da Jünger come il ricordo della condizione mitica dell'uomo nell'«età dell'oro» da cui la «disinvoltura» deriva come un rampollo allevato in una nobile casa, e le sopravvive continuandone l'impulso e penetrando a fondo nella sostanza storica delle epoche che si avvicendano». ¹⁰³ Sicché, conclude Jünger, «proprio mantenendo vivo il mito della serenità perduta, la disinvoltura esercita il proprio fascino sui popoli». ¹⁰⁴ La «disinvoltura» può essere vista come una variazione sul tema goethiano della bellezza perché si manifesta come gesto *libero* dotato di quella «calma con forza, inattività con potere» ¹⁰⁵ che come si è visto è uno dei segni distintivi di ciò che è bello, ma anche perché possiede il carattere del fenomeno originario. Infine ciò che è bello è per Goethe «libero», «senza scopo», dotato di una certa «inattività», tutti caratteri che si ritrovano nella critica jüngeriana alla nozione di volontà.

Importante, sul tema della volontà, è lo scritto *Coraggio e temerità*: Jünger osserva che le parole composte dai prefissi «sopra-, o sovra-, o super-» sono «dotate di una sfumatura che sottointende l'intervento della volontà» e si sono sedimentate nel linguaggio ricordandoci un certo tipo di «escoriazioni che la vita ci provoca». ¹⁰⁶ Ora, le «escoriazioni» cui Jünger si riferisce sono provocate dallo sforzo della volontà. Una parola come *super-bia* indica un «aumentare di statura», un desiderio di «calzare coturni» proprio quando il «terreno vacilla sotto i nostri piedi»: ¹⁰⁷ «Le rappresentazioni del carattere muscoloso, sanguigno, sicuro senza esitazioni, che s'inoltra trionfante nel campo di battaglia della vi-

ta, popolano piuttosto i sogni velleitari dei tisici». ¹⁰⁸ L'errore che domina nel comportamento dello spavaldo, del temerario e del superbo è da ricondurre all'impossibilità di comprendere che «uno stato di fiorente vigoria nuoce agli sforzi supremi più di quanto non li favorisca». ¹⁰⁹ Inoltre, il temerario possiede «in primo luogo un carattere mobile e aggressivo» mentre

il nucleo sostanziale del coraggio è indubbiamente di natura calma e ferma: si identifica con l'elemento perseverante, stabile, incrollabile. Come tale si manifesta il coraggio di fronte al supremo pericolo: per esempio, di fronte a una forza soverchiante e a uno smisurato strapotere. ¹¹⁰

Da un lato, dunque, nella forma del superbo e del temerario si riconosce uno sforzo della volontà, un procedere «a tappe forzate» in costante accelerazione; d'altro lato le forze che danno vita alla figura coraggiosa sono invece l'«immobilità», la «quiete». In questi caratteri la volontà gioca un ruolo secondario, come risulta evidente dalla movenza del coraggioso nei casi di estremo pericolo: in tali situazioni, infatti, «l'afflusso di vigore è simile a un'alta marea che dopo il più profondo riflusso irrompa come proiettata da un'arma carica». ¹¹¹ È evidente, da questa immagine, in cui il ritorno dell'energia vitale è paragonato a una marea montante, che per Jünger la libertà che ne deriva non può essere intesa come un effetto o una conseguenza della mera forza di volontà. In ogni caso, proprio perché «noi ci troviamo faccia a faccia con le vere decisioni solo quando la forza vitale comincia a spegnersi», ¹¹² non può aver senso pensare alla volontà come a quella forza o facoltà di cui l'individuo sarebbe dotato e che gli permetterebbe di superare i momenti di debolezza.

Dopo questa breve e necessaria digressione sul tema della serenità e della disinvoltura torniamo alla nostra questione, quindi alle modalità secondo cui nel fenomeno del bello la superficie delle cose afferrabile dai sensi rinvia a una legge nascosta nella superficie stessa:

La superficie, egli [Nigromontanus] diceva, nel suo variopinto aspetto esteriore non manca mai di tenere in serbo segrete spiegazioni, come dal fogliame e dai fiori del terreno incolto si può capire se questo contenga nascoste vene d'acqua o giacimenti di minerale. [...] Era dell'opinione che noi studiamo troppo fuggevolmente le cose visibili, e forse da ciò nasceva la sua predilezione per gli oggetti di cui si circondava, stranamente mutevoli a un'osservazione più ravvicinata. ¹¹³

Se attraverso la bellezza si rivela il senso e la necessità che reggono il ritmico respiro del mondo è grazie alla levità con cui il bello si manifesta all'osservatore sulla superficie delle cose: la leggerezza, l'istantaneità del manifestarsi della bellezza corrispondono alla rapidità con cui il contemplatore libera il velo dell'apparenza da ciò che gli è estraneo senza che esso sia strappato o rimosso: questo è il *kairos* della visione che apre, attraverso il sensibile, alla forza che gli dà vita, cioè a un'immobile legge metafisica.¹¹⁴ Il bello allora coincide con il vero che il contemplatore ha reso visibile sino in fondo, il bello è un apparire fenomenico da cui traspare ciò che non passa, l'*Unvergängliches*: come il diamante, scrive Jünger, che è «il simbolo [*Gleichnis*] più alto della luce» poiché nella sua «perfetta chiarezza, chiude in sé la somma dei colori».¹¹⁵

Un'esplicita ripresa da parte di Jünger del tema goethiano della bellezza si incontra nel brano *Sulla cristallografia* raccolto in *Der abenteuerliche Herz*. La «trasparente visione» è quella immagine in cui risultano istantaneamente comprensibili al nostro sguardo profondità e superficie. Per questa ragione Jünger parla non solo di «trasparente visione», ma anche di «immagine stereoscopica»: con questa espressione si intende com'è noto il tipo di visione binoculare capace di dare l'effetto di profondità alle immagini. Ma Jünger utilizza questa espressione in un senso particolare, come emerge nello scritto intitolato *Il piacere stereoscopico*: «Percepire in maniera stereoscopica [*stereoskopisch wahrnehmen*] significa acquisire contemporaneamente, nella medesima sfumatura o gradazione e mediante un organo di senso, due qualità sensorie. Ciò è possibile solo in quanto un senso, oltre alla sua propria facoltà, assume in più le attitudini di un altro senso».¹¹⁶ Alcuni limpidi esempi di «piacere stereoscopico» ci sono offerti dall'incarnato, dal fogliame, dal verso del pelo, dal mazzo della tavola di legno, dalla terracotta del vaso, dalla trasparenza cristallina.¹¹⁷ Il piacere stereoscopico rappresenta il culmine della sapienza sensibile e analogamente a livello di conoscenza scientifica o di riflessione filosofica esiste una dimensione stereoscopica, una «trasparente visione» che si configura come il limite della conoscenza umana. Come davanti alla bellezza si arresta per un attimo il viaggio dell'esperienza umana, così nella sfera teoretica è possibile rintracciare un evento analogo. A tal proposito Jünger cita esplicitamente la scoperta della *Urpflanze* da parte di Goethe:

E qui vorrei porre la questione se il mondo, nel suo insieme e nei dettagli, non imiti proprio la struttura dei cristalli – ma in modo tale che il nostro occhio soltanto di rado lo possa vedere attraverso questa sua qua-

lità cristallina. [...] Così, se vogliamo riferirci a qualcosa di assai noto, l'intuizione della pianta originaria altro non è se non la percezione di quel carattere propriamente cristallino.¹¹⁸

In questo passo emerge quale tipo di relazione sia istituita da Jünger tra l'intuizione del fenomeno originario e l'esperienza della bellezza quale fenomeno trasparente o stereoscopico. Jünger definisce la *Urpflanze* goethiana come il paradigma della «percezione al momento giusto» di quel «carattere propriamente cristallino»¹¹⁹ che costituisce l'essenza della «trasparente visione» [*durchsichtige Bildung*].¹²⁰ Per quanto concerne il fenomeno originario esso è inteso da Jünger come lo svelarsi al contemplatore di un fenomeno che, come il cristallo, è in grado di formare «una superficie interiore, e, nello stesso tempo di esternare la propria profondità».¹²¹ Jünger pone in risalto la visibilità della legge invisibile nel fenomeno, l'emergere in superficie dell'organicità interna, il prender forma nell'istante della metamorfosi infinita: Jünger intende proseguire sulla via indicata da Goethe nella nota «scheggia» 575: «L'azzurro del cielo ci rivela la legge fondamentale del cromatismo. Soprattutto non si cerchi nulla dietro ai fenomeni: essi stessi sono la teoria».¹²² Analogamente Jünger scrive: «Il diamante ci dà il simbolo più alto della luce che, in perfetta chiarezza, chiude in sé la somma dei colori».¹²³ Nella bellezza materiale del diamante, nel fenomeno della sua luce sono racchiusi tutti i fenomeni luminosi e in essi la teoria della luce e dei colori.

Jünger ipotizza «l'esistenza di punti in cui questa sorta di acuta visione non nasca da un inconsueto stato di grazia, ma sia parte essenziale di una mirabile vita perenne».¹²⁴ La «trasparente visione» in virtù del suo legame con la bellezza e con la legge del divenire della vita attinge al nucleo più profondo della libertà umana e al limite della conoscenza umana riconducendo all'inizio del processo conoscitivo, allo stupore; così si esprime Goethe nelle conversazioni con Eckermann

Quando il fenomeno originario suscita nell'uomo questo senso di meraviglia si dichiara soddisfatto. Non gli può essere concesso nulla di più alto e oltre questo fenomeno originario non deve cercare altro: qui è il limite.¹²⁵

Per mettere a fuoco tale questione possiamo riferirci all'ultimo paragrafo del *Sizilischer Brief an den Mann im Mond* (1930). In questo scritto Jünger ricorda l'ascesa alla cima del promontorio di Capo Gallo,

sulla costa occidentale di Palermo, nell'angusta valle «incassata nella nuda pietra»:¹²⁶

Non so, e non voglio neppure tentare di descrivere, come in mezzo a quelle due muraglie mi sorprese a un tratto l'idea che questa valle, con il suo linguaggio di pietra, parlasse al viandante con più forza di quanto avrebbe fatto un paesaggio puro, o, per dirla con altre parole, che un tale paesaggio fosse animato da energie più profonde.¹²⁷

Questo istante corrisponde a uno di quei «rari momenti in cui la coscienza della natura come realtà animata sfocia in una percezione fisica di questa presenza vitale».¹²⁸ L'immagine della luna è simultaneamente «una superficie che pone dei problemi alla topografia astronomica»,¹²⁹ ma anche l'oggetto di una «trigonometria magica» in base a cui il «paesaggio lunare» diventa «un regno degli spiriti»: la «fantasia» che gli «ha conferito un volto» improvvisamente comprende con lo stesso «acume dello sguardo infantile la scrittura primordiale delle rune e il linguaggio del demone».¹³⁰ Lo sguardo stereoscopico sa vedere *nello stesso tempo* i due arcobaleni,¹³¹ l'armonia nascosta viene sentita sullo sfondo dell'armonia visibile:

Era questa la meraviglia che ci incantava da bambini nelle immagini doppie osservate allo stereoscopio: nel preciso istante in cui esse si fondevano in un'immagine sola, vedevamo schiudersi in esse la nuova dimensione della profondità.¹³²

Lo sguardo stereoscopico si solleva al di sopra della separazione tra visibile e invisibile, temporale ed eterno, coglie la cifra «necessaria» della forma; la forma non è ora solo proiezione frammentaria dell'osservatore, ma immagine della «corporeità più segreta e immobile» dell'archetipo. Nell'istante in cui la visione sensibile e la visione demonica in contrapposizione si fondono in un'unica immagine, lo sguardo stereoscopico decifra «magicamente» l'archetipo della forma intuita in cui si riflette la legge profonda della «necessità» che presiede al processo formativo del mondo: «la realtà», scrive Jünger ricalcando Novalis, «è non meno magica di quanto il magico sia reale».¹³³

Alla chiara provenienza goethiana si sovrappone un'ascendenza novalisiana, dunque: come ha osservato Ferruccio Masini l'alchemizzazione delle antitesi, il fluido trascorrere dell'una nell'altra presenti in Jünger, non ci possono non far «pensare alla “connessione sintetica” (*synthetischer Zusammenhang*), a quella “sintesi poetica” verso cui si

muove l'idealismo magico di Novalis come al luogo in cui finito e infinito non si contrappongono più in alcun modo e l'«autocoscienza dell'infinito» coincide con la stessa *Bildung* del mondo». ¹³⁴ La modalità conoscitiva magico-estatica del doppio sguardo si configura così non come un allontanamento o un trascendimento del divenire, del tempo, ma come la possibilità di scomporre la forma fino all'elementare e di ricomporla «a un grado qualitativamente superiore di intensità significative». ¹³⁵ È in questa condizione che l'uomo può esperire uno dei significati profondi della propria libertà.

4. La Terra è un «pesce immane»

Secondo Jünger la capacità di cogliere l'elementare e il tipico ha luogo ogni volta che la visione non si fermi all'immagine delle parti in cui l'impulso metamorfico si è indebolito: nelle forme naturali l'atrofizzazione del *Bildungstrieb* si realizza massimamente nei capelli, nei peli, nelle piume, nelle squame, nelle corazzature, in generale nelle armoniche formazioni della «superficie esterna». ¹³⁶ Analogamente lo sguardo stereoscopico deve penetrare oltre la scorza storica che avvolge le opere umane per acquietarsi nella «visione del tipo», per risalire dalla superficie storico-temporale alla profondità destinale. Esistono luoghi della Terra in cui la tensione tra le «formazioni della potenza incosciente e di quella cosciente» ¹³⁷ si indebolisce, in cui è possibile osservare come l'eroico sollevarsi dal suolo delle spirituali creazioni umane siano costrette a seguire le linee di forza imposte dalla madre Terra. Nelle opere di Jünger il riferimento forse più significativo a questo fenomeno è presente negli appunti del viaggio in Sicilia raccolti in *Aus der goldenen Muschel* (1929). ¹³⁸ Jünger nel corso del suo primo *tour* siciliano rimane affascinato dal tempio di Segesta: «Il tempio», scrive Jünger, «si incastra nel paesaggio in una compatta unità di forza selvaggia e armonia. [...] Se non ci fosse il tempio a concedere una dilazione, le forze della natura si scaglierebbero *titanicamente* l'una sull'altra». ¹³⁹ È importante sottolineare che «tempio» e «paesaggio» si compongono in un'«unità» che è sì intrisa di «forza selvatica», ma anche di quieta «armonia». Il paesaggio nel suo complesso suscita anzi un sentimento di armonia proprio grazie al tempio, il quale costituisce un elemento di equilibrio che placa l'irruenza delle potenze naturali e impedisce così che le forze si contrastino in modo violento.

In questo luogo della Sicilia all'uomo è concesso il privilegio di con-

templare un «rapporto ideale» tra «potenza e ordine» attraverso la rispettiva «distribuzione in linea orizzontale e verticale».¹⁴⁰ Il tempio di Segesta è una di quelle «installazioni di ordine superiore» in cui spirito e natura appaiono nella loro armonica continuità: per questo «l'artistico», «l'eroico» – dunque le espressioni dello «storico», dello «spirituale» – hanno preso forma nella pietra dalla cui elementarietà non è insidiato, ma di esso, anzi, si alimenta continuamente. In un paesaggio come quello di Segesta si comprende come il tempio promani una «sfera d'influenza» in cui «la vita artistica ed eroica si nutre per secoli»,¹⁴¹ poiché, in edifici di questo genere

si esterna in una volta sola l'intera forza terrestre; in questo senso è il suolo a sospingerli, come per effetto di un processo di cristallizzazione. Si sente che tra questi edifici e il suolo c'è un'affinità; eppure sono composizioni dello spirito – perciò si tratta al tempo stesso di formazioni della potenza incosciente e di quella cosciente.¹⁴²

La «sensazione» che il viaggiatore «avverte in Sicilia in modo speciale»¹⁴³ è connessa al carsico riaffiorare dell'«oscura forza primordiale» tra tutte le crepe della superficie storica; le formazioni storiche sono sospinte nel mondo della luce spirituale dalle oscure forze ipogee che presiedono alla metamorfosi; qui il «doppio arcobaleno» è visibile, la visione stereoscopica è a fuoco, come nella tragedia antica Apollo e Dioniso si sono riuniti, perché in essa, come scriveva Nietzsche, «Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso».¹⁴⁴ Qui e ora la *contingenza* delle singole conformazioni naturali si tramuta in *necessità*, poiché proprio nella proiezione estetica della forma si coglie compiutamente l'oscura metamorfosi ctonia della vita, nell'atto di fissare la forma si intuisce il divenire metamorfico che la percorre. Ma delle ancora più superficiali forme storiche si intende non più l'estraneità rispetto agli elementi, bensì il loro consistere come pure esteriorizzazioni «dell'intera forza terrestre». Nel tempio la forza ctonia «penetra e intride le strutture» storiche moderandone la forza «individuale» a favore di una spinta alla «tipizzazione». Cifra del paesaggio siciliano è infatti «il sole che disfa la pietra avvolgendola fino al nucleo della vampa aurata».¹⁴⁵ La pietra cui allude Jünger è la pietra lavorata che continuamente si fonde «con lo scenario di monti e di rocce su cui si è innalzato»:¹⁴⁶

Dapprincipio la patina del tempo fa invecchiare le cose, ma poi sopprime le tracce della storia e restituisce le opere alla natura. Queste diven-

tano «edifici» [*Bauten*], nel senso in cui con questa parola alludiamo anche alle tane e ai nidi, come nel caso delle api, delle formiche, delle lucertole. Nel vederli siamo colti da una specie di torpore; presagiamo che qui la vita ha smarrito la sua dimensione storica e pulsa in guisa più istintiva ed elementare.¹⁴⁷

Jünger in questo brano mette a fuoco contemporaneamente la labilità delle forme spirituali – in Sicilia «il terreno è troppo vigoroso perché vi attecchiscano forme spirituali come quella dello Stato»¹⁴⁸ – ma soprattutto il trasformarsi della figura storica in elemento naturale. Il paesaggio mediterraneo è assunto da Jünger come uno di quei rari luoghi-simbolo «della profonda unità della vita»,¹⁴⁹ in cui il senso della creazione storica rinvia continuamente e necessariamente al fondo naturale da cui ha tratto la vita; «così come il mormorio del mare si conserva racchiuso nei gusci respinti a riva dalla marea»,¹⁵⁰ così nelle vestigia di un'epoca passata non ci parla solo una «lingua eroica», non si esprime solo la «sovranità» e l'«orgoglio» della volontà umana o la desolazione per il disfacimento delle *Kulturen* passate. Nella pietra dei templi siciliani si può osservare l'ineludibile dissolversi in «elemento primordiale» di tutte le costruzioni storiche, ma possiamo presagire anche il sempre rinnovato bisogno di riaffermare nuovi valori imperituri da parte dell'uomo e ancora la capacità della cultura umana di dialogare *liberamente* con le forze della natura fino ad armonizzarsi con esse.

Come lo sguardo storico non è sufficiente a leggere il legame che unisce l'opera umana al suolo su cui è sorto, così per Jünger la comprensione storica non riesce a seguire la traiettoria che conduce la forma culturale a mutarsi in elemento naturale, in strato geologico. Lo sguardo del filosofo della storia diventa insufficiente e deve cedere il passo a una visione che Jünger non ha timore di definire «metafisica», per muoversi nella quale si devono abbandonare guide spirituali come Hegel o Spengler e affidarsi piuttosto a Herder o Hamann.¹⁵¹

Per comprendere il trapasso della forma storica in elemento organico Jünger si affida alla visione stereoscopica, alla forza «metafisica» propria dell'artista. La «trasparente visione» e lo «sguardo stereoscopico» costituiscono il tipo di «conoscenza metafisica» di cui Jünger si serve per descrivere l'essenziale labilità del confine tra storia e natura tipica dei paesaggi mediterranei. Ma anche nell'epoca delle scienze sperimentali che culmina nella «perfezione della tecnica» avviene qualcosa di analogo a ciò che accade nell'istante della visione del tempio di Segesta, seppur privo della stessa «armonia»; la contingenza di ciò che è storica-

mente prodotto dall'uomo trapassa in elemento organico, la forma individuale diviene sostanza universale: «Un segno che contraddistingue l'ingresso nella costruzione organica è che la forma viene accolta dalla sensibilità come se in qualche modo fosse già nota, e l'occhio intuisce che di necessità essa è configurata così com'è e non altrimenti»,¹⁵² come scrive Jünger in un brano già citato dell'*Operaio*.

Proprio quando si intravede la possibilità che il pianeta si trasformi in un alveare riproducibile secondo un piano deciso dall'uomo, ci si accorge che un margine di salvezza esiste ancora. L'uomo si trova ora nella condizione di quei naviganti di cui si narra in *Sindbad il marinaio*: i marinai sono sbarcati su un'isola e si rallegrano per la ricchezza delle fonti, della flora rigogliosa che dona loro frutta in abbondanza. Tutti gli uomini si dedicano tranquillamente alle loro attività e alcuni accendono un fuoco per preparare il cibo:

Non hanno il benché minimo sospetto che quest'isola in realtà sia un pesce immane, il cui riposo nell'oceano era durato tanto a lungo da farli crescere alberi sul dorso, un pesce che ora inquieto per il fuoco, prende a muoversi e quindi si inabissa.¹⁵³

Il lavoro dell'uomo, il fuoco acceso, risveglia il tranquillo torpore della Terra. L'immagine, commenta Jünger, «è profonda perché mette in relazione di causa ed effetto l'attività dell'uomo e il movimento cosmico».¹⁵⁴ Gli uomini si apprestano a ordinare la superficie del «pesce immane» come se fosse anch'essa disponibile a essere resa funzionale al piano progettato dall'uomo. Ma proprio quando l'uomo si appresta ad accendere il fuoco, la superficie immobile si rivela essere viva, inizia a rispondere inaspettatamente alle sollecitazioni umane, fino a diventare incontrollabile per la intelligenza tecnica dell'uomo.

Jünger comprende che proprio ora l'uomo deve essere osservato stereoscopicamente da un lato come «essere che coscientemente crea strati» determinando una trasformazione qualitativa della Terra stessa, dall'altro come «fossile-guida»¹⁵⁵ attraverso cui è possibile decifrare nelle sue azioni lo strato geologico a cui appartiene. Per la prima volta accade che l'uomo compaia sulla Terra come colui che detiene le sorti della propria fine e di quella del mondo: «L'idea che la fine del mondo sia nelle mani dell'uomo e dipenda dalle sue decisioni è qualcosa di nuovo – anche nel caso in cui tale possibilità pertenga unicamente alla sfera dell'immaginazione».¹⁵⁶ Il mondo appare come un pesce che inizia a muoversi provocato dal fuoco dell'uomo o come «un grande fienile in

cui gli uomini, al pari dei bambini tengono in mano zolfanelli accesi»: ¹⁵⁷ tutte queste immagini pertengono «all'uscita dallo spazio storico», ¹⁵⁸ ne sono indizi. La storia dell'azione tecnoscientifica dell'uomo è caratterizzata da due grandi ere: nella prima, che seguendo le indicazioni jüngeriane potremmo definire «eroica», la tecnica è al servizio dell'uomo che la utilizza come strumento della forza storica la quale si concretizza politicamente entro i confini dello Stato ed è funzionale alle realizzazione delle sue forze e serve alla concretizzazione dei suoi ideali. Nella seconda era l'operare tecnico allarga i propri confini, agisce oltre, passando così da azione storica ad azione planetaria, venendo a sovrapporsi agli altri strati della Terra, fino a costituirsi come una nuova dimensione del «piano del mondo». Tuttavia, osserva Jünger,

mentre il piano umano è limitato, quello del mondo non conosce limiti; è ovunque e sempre. Ciò significa che opera comunque *all'interno* dei piani dell'uomo e della loro scienza. In essi rappresenta quella quota nascosta che si sottrae alla pianificazione. L'uomo fa e scopre cose il cui significato gli sfugge. ¹⁵⁹

Il fienile si incendia mentre i bambini giocano con gli zolfanelli; provocata dall'uomo la superficie terrestre su cui lavora perde il carattere di inerte supporto e inizia a mostrare un carattere mobile e mutante, fino ad assumere le sembianze di un immenso vivente che prende a immergersi. Il pesce provocato dal fuoco comincia a inabissarsi, l'azione dell'uomo proprio quando diventa sovrastorica e planetaria inizia a mostrare la propria eccedenza rispetto al progetto di pianificazione umana. L'onnipervasività, la sconfinatezza, la globalità della mobilitazione tecnica è incontrollabile dalla pianificazione umana ed è comunque *una* modalità *nel* piano del mondo. Il significato e il destino di ciò che l'uomo tecnico fa gli si sottrae nella misura in cui opera sempre più in modo globale, proprio mentre decifra e pianifica il codice numerico della vita. In questa situazione è proprio l'«atmosfera da fine dei tempi, è la paura della catastrofe cosmica a offrire spunti di riflessione». ¹⁶⁰ Tutto ciò, scrive Jünger, è segno del fatto che

abbiamo ormai raggiunto uno stadio in cui è il destino della Terra in quanto tale a essere messo in questione. La possibile evoluzione non riguarda pertanto solo ogni uomo che abita il nostro pianeta ma, al tempo stesso, l'intera natura animata e inanimata. Di conseguenza, debbono esservi segnali decifrabili muovendo non solo dalla storia dell'uomo, ma anche da quella della Terra. ¹⁶¹

Torna a essere comprensibile per l'uomo che l'*infinità* del mondo è essenzialmente diversa dalla *illimitata* capacità umana di mobilitazione del pianeta: questa non può che essere già una particolare frequentazione della Terra, una modalità dell'infinita natura. La libertà umana è così salvaguardata da «quel potenziale che si cela come quota invisibile del piano universale all'interno del piano umano». ¹⁶² Nell'«abbondanza della Terra» – da sempre, secondo Jünger, uno dei grandi temi dell'arte umana – si conserva dunque l'ultima possibile salvezza per la libertà dei «prossimi Tipi umani». Tale libertà appare per lo più celata, disarmonica, informe; l'uomo libero più di tutti porta su di sé il segno dell'«angoscia anteica»: una «armonia» è andata «distrutta» e «una nuova non è stata ancora conseguita». ¹⁶³

5. Il ritorno di Anteo

Queste ultime riflessioni jüngeriane ci permettono di ritornare alla questione iniziale: il nodo arte-libertà rappresenta una delle domande centrali del pensiero di Jünger, perché a partire da esso può essere compreso in che cosa consiste il tramonto dell'uomo storico ed è possibile intuire il carattere dei «prossimi titani». Il titano rappresenta il ritorno di una figura appartenente all'«età dell'oro», epoca dimenticata e rimossa dal sorgere della «luce storica». Il titano è la figura della libertà e della felicità primordiale e, al tempo stesso, il simbolo dell'oltrepassamento del punto meridiano rappresentato dalla linea del nulla. Il titano in *An der Zeitmauer* è l'*Ueberschensch* cui è affidata utopicamente la salvezza della libertà e della felicità umane nell'epoca della «perfezione della tecnica». Nella pianificazione planetaria la tecnica arriva a mobilitare le forze della Terra; il titano è certo figlio della massima abilità tecnica, dello splendore della luce storica e dunque dell'eroismo paterno, ma inizia ora a mostrare la sua provenienza materna. Il titano portando alle estreme conseguenze l'uso patriarcale della Terra, trasformando il pianeta in puro terreno di sfruttamento riscopre l'altra metà della propria origine, mostra i segni di potersi riaccordare con la propria madre. Il rapporto di iper-utilizzazione tende a rovesciarsi in una relazione nuova tra uomo e Terra. La libertà storica dell'uomo nella sua ultima fase si è realizzata sul supporto terrestre sotto forma di *libertà del lavoro*, arrivando a trasformare il progetto di umanizzazione della superficie della Terra in pratica quotidiana della estraneazione e della disumanizzazione. Ma ora, mentre la forza storica tende a svanire si apre un nuovo sce-

nario in cui la Terra viene ricordata come «fondo originario», quale radice insopprimibile della provenienza umana. Il titano è colui che intuisce che l'inizio del «porre domande alla Terra dipende da un movimento primario della Terra in quanto fondo originario, dalle doglie di iniziazione in cui sono accomunati madre e figlio».¹⁶⁴

Come ha osservato Pierandrea Amato «Jünger trascurando ogni residuo di umanismo sospinge l'uomo al confine non più umano del tempo per favorire la crisi, con la speranza che questa, inducendo l'esaurimento della logica del tempo della tecnica, nel proprio compimento, si rovesci in un nuovo inizio per la Terra: la crisi viene promossa e gestita dal titano».¹⁶⁵ Al titano è affidata la costruzione della speranza che la cessione di libertà da parte dell'uomo a favore della pianificazione non coincida con il piano del mondo. Il titano emerge dal mondo della tecnica, ma non vi appartiene già più; ci si trova, dunque, in una situazione rovesciata rispetto a quanto accade agli albori della storia, quando l'uomo presagì la «fine dall'età dell'oro»; il ricordo mitico del centauro diviene fine utopico, salvezza dalla pianificazione tecnocratica. Il «prossimo titano» guarda al proprio passato, all'uomo, come il centauro di Maurice de Guérin – uno degli autori di riferimento in *Al muro del tempo* – guardava all'uomo come a quell'essere mutilato e privo di libertà al quale non avrebbe mai voluto assomigliare:

Un giorno che seguivo la vallata per dove i centauri s'inoltrano di rado, scopersi un uomo che costeggiava il fiume dalla sponda contraria. Era il primo che s'offrissi alla mia vista: lo disprezzai. Ecco tutt'al più, dissi a me stesso, è metà del mio essere! Che passi brevi e che andatura penosa la sua! Sembra che i suoi occhi scrutino con tristezza lo spazio. Senza dubbio è un centauro che gli dei hanno atterrato e ridotto a trascinarsi così.¹⁶⁶

Uno dei caratteri principali che unisce «metafisicamente» le differenti civiltà è per Jünger la presenza, all'interno di ogni cultura, di una specifica «età dell'oro». L'influsso dell'«età dell'oro» continua a operare nei differenti campi conoscitivi di una determinata cultura e l'arte di ogni epoca può essere considerata come l'insopprimibile ricordo di questa immagine mitica: «L'assenza di cure, la solida ricchezza dell'età dell'oro, hanno sempre offerto all'arte uno dei suoi grandi temi».¹⁶⁷ Le immagini rupestri di caccia – che, ipotizza Jünger, sono espressioni dell'età dell'oro, di un'era di «pienezza», dominata dalla «pace», dalla «libertà» e dalla «felicità» – «non si limitano a raffigurare empirici territori di caccia», ma

posseggono una «funzione propiziatoria» traendo «preda reale» dal «mondo invisibile»: ¹⁶⁸ «In ogni tempo è questo il compito dell'arte». ¹⁶⁹

Il poeta è definito da Jünger come colui che «si accosta all'immagine originaria» riflettendola «in un modello destinato ad attrarre potenze reali»: in questo modo il «modello si trasforma in utopia». ¹⁷⁰ Se considerata sotto questa luce, l'arte mostra la relazione che sussiste tra la realtà del mondo storico e l'età dell'oro: «L'età dell'oro è più reale, più vera dei piani concepiti dall'uomo storico e dei suoi sforzi. Dalla sua sovrabbondanza l'uomo riceve la sua forza». ¹⁷¹ Qui emerge un senso essenziale dell'arte che sviluppa l'idea di arte come «oasi», alla quale Jünger dedica alcune pagine già nello scritto in onore del sessantesimo compleanno di Martin Heidegger, *Ueber die Linie* (1949):

In ogni creazione artistica, quale che sia il campo in cui essa si manifesta, si cela oggi un potente supplemento di razionalità e di autocontrollo critico – proprio qui essa testimonia la propria identità, questo è il sigillo temporale da cui si riconosce la sua autenticità. ¹⁷²

Il nesso che unisce l'opera d'arte a una dimensione temporale – «il sigillo temporale da cui si riconosce la sua autenticità» – è definibile sulla base del *Sandubrbuch* e di *An der Zeitmauer* come il ritornare alla fine della storia di una «dimensione utopica» proveniente dall'età dell'oro. Il più grande pericolo in cui può incorrere l'opera d'arte è che cada «nell'ambito della ripetizione meccanica ciò che vorrebbe suscitare sogni»: ¹⁷³ nell'epoca del nichilismo l'arte è «oasi» non come mero atto di «conservazione delle postazioni perdute», ma in quanto essa può attingere in senso utopico alla «potenza dell'immagine originaria». L'arte ha la possibilità di essere un'oasi nel deserto del nichilismo ogni volta che riesce ancora a suscitare quei sogni che sono la trasformazione del «modello» in «utopia», ¹⁷⁴ ogni volta che è in grado di dare forma organica e senso vitale a quella «sovrabbondanza» ¹⁷⁵ che sta al fondo di ogni realizzazione politica ed etica. La *poiesis* artistica è ricordo e riattualizzazione dell'età dell'oro, attingimento allo «strato profondo dell'uomo», alla sua potenza primigenia, alla sua «forza spirituale indivisa». ¹⁷⁶

In *Oltre la linea* la vita dell'arte, al pari dell'incontro con l'eros, l'amicizia e la morte, rappresentano attimi di «raccolimento meditativo», esperienze del «singolo» che, sospendendo la consequenzialità del tempo meccanico, operano come altrettanti ambiti di «resistenza» all'avanzare della pianificazione tecnica e dell'uniformazione nichilistica. Le «oasi» di cui Jünger parla in *Oltre la linea*, come ha scritto Franco Vol-

pi, «custodiscono il territorio vergine dell'interiorità, in cui l'individuo, corazzandosi contro ogni attacco, riesce a mantenere l'equilibrio e a resistere al risucchio del nichilismo». ¹⁷⁷ Se è vero che «nessuno può saltare al di là della propria ombra» ¹⁷⁸ – sicché il divenire «condizione normale del nichilismo» e la consunzione della sostanza e del senso non sono di per sé un segno della spontanea irruzione di un *Novum*, di una definitiva «trasvalutazione dei valori» –, tuttavia nel deserto del nichilismo Jünger assegna un'importanza essenziale a quelle oasi che sono altrettanti ambiti di «libertà indivisa»; l'arte è l'archetipo di questa ultima possibilità concessa al singolo o, per esprimersi con il linguaggio più radicale di *Al muro del tempo*, è il legame che unisce la natura ibrida del centauro, irriducibile all'uniformazione tecnocratica, alla propria origine materna, al ricordo della madre Terra.

L'importanza dell'oasi e del ritrarsi del singolo nella *Wildnis*, nella «Terra selvaggia», ¹⁷⁹ discende dal fatto che queste non sono una semplice forma di resistenza passiva, ma un'attiva opera di preparazione, un rendersi degni, attraverso l'esercizio della libertà, della «vittoria» sulla pianificazione e sul nichilismo: «La libertà non abita nel vuoto», scrive Jünger, «essa dimora piuttosto nel disordinato e nell'indifferenziato, in quei territori che sono sì organizzabili, ma che non appartengono all'organizzazione». ¹⁸⁰ Questo è, appunto, ciò che si definisce *Wildnis* e che, precisa Jünger, «non è più naturalmente una Terra selvaggia di tipo romantico», bensì è per l'uomo «il terreno primordiale della sua esistenza, la boscaglia da cui egli un giorno irromperà come un leone». ¹⁸¹ Dunque l'arte nell'età della planetarizzazione della tecnica non diventa né un passato irrimediabilmente perduto né la preapparizione di una condizione futura certamente garantita, ma – sebbene venga a mancare quella forma d'arte che Jünger definisce come «opera d'arte perfetta», ¹⁸² cioè l'espressione della «principesca apparizione dell'uomo» ¹⁸³ sulla Terra, dunque quel tipo d'arte che era stato assunto da Nietzsche e da Spengler come forma dell'arte occidentale per eccellenza, della fase «statale», «eroica», «storica» della *Kultur* occidentale – l'opera d'arte può costituirsi già come un vivere nella libertà, poiché permette al singolo di «vincere la paura» e dunque di ricominciare a orientarsi, fino a poter fissare la linea mediana del nichilismo. Il carattere «disordinato» e «sperimentale» della *poiesis* contemporanea non è respinto o interpretato semplicemente come l'esaurimento del *Bildungstrieb* culturale occidentale, ma come l'irrompere nel pericolo dell'azzardo poetico e pensante, come il segno di un moto centrifugo che demolisce le vecchie costruzioni sistematiche che può corrispondere alla mutazione essenziale con-

nessa al nostro tempo. E, ha osservato Volpi, «in questo senso Jünger è solidale con la tesi heideggeriana della “viaticità” del pensiero, del convergere in uno solo fuoco di *Denken e Dichten*, di pensiero e poesia, del loro essere continuamente “in cammino” per “sentieri interrotti”, del suo orientarsi su semplici “segnavia”». ¹⁸⁴

La figura del titano, centrale in *An der Zeitmauer*, radicalizza in senso non-umanistico l'idea secondo cui la libertà dell'*Uebermensch* si gioca sul terreno del «caotico», del «disordine», dell'«eteroclitico», dell'«ibrido». Una delle figure mitiche per il nostro tempo è Anteo, al punto che per Jünger il mondo contemporaneo può essere definito nella sua totalità come «territorio anteico» e il sentimento in esso dominante «angoscia anteica». Si può dire che per Jünger nel ridursi all'«elementare» del mondo post-istorico percorso dalla organizzazione tecnica, dal tracollo della libertà statale e da una «caotica fecondità» si rende utopicamente immaginabile una «nuova spiritualizzazione della Terra [*Erdvergeistigung*]]» ¹⁸⁵ all'interno della quale affiorano le tracce di quegli archetipi che ricordano «l'abbondanza degli inizi». ¹⁸⁶ È per questo che solo ora cominciano a essere messi a fuoco i contorni di quelle «opere» che provengono dai primordi dell'umanità, da quell'«età dell'oro» che si può definire, con un'espressione warburghiana, un'antichità «quasi più antica dell'antichità stessa». ¹⁸⁷ Questa espressione, tratta da un brano in cui Warburg si riferisce all'immagine del Pollaiuolo in cui Eracle strozza Anteo e sconfigge l'Idra, è di grande importanza, in quanto sorge all'interno di una riflessione intorno allo statuto del modello. Andrea Pinotti ha osservato a questo proposito che la posizione di Warburg su tale punto è oscillante: la questione del superamento del modello antico «solleva non poche interrogazioni riguardanti lo statuto ontologico e temporale del modello inteso come *Vorbild*» poiché esso può essere inteso quale «immagine originale», sia «nel senso di una mera precedenza cronologica», sia come modello «naturale», ¹⁸⁸ pre-istorico. Il riferirsi di Warburg all'episodio di Eracle che ha il sopravvento sull'invincibile gigante Anteo è assai significativo in riferimento al nucleo della riflessione jüngeriana: Eracle è il dio-eroe che, ricorda Kerényi, «creato da Zeus da una madre mortale, dovette percorrere una lunga vita terrena prima di poter celebrare la sua salita all'Olimpo e ombre tenebrose caddero su di lui prima di poter essere glorificato». ¹⁸⁹ Eracle è assunto da Jünger quale simbolo di quella «imperfezione» che come si è visto è tutt'uno con la nascita del mondo olimpico, con il declino del mito e il sorgere della «luce storica». Jünger, nella lotta tra gli dei primordiali e gli dei olimpici, pone in risalto la funzione svolta da Eracle: «Aspetto

notevole del mito», scrive in *An der Zeitmauer*, «è che esso non collochi la lotta contro gli dèi dell'Olimpo in tempi precedenti la comparsa dell'uomo ma lasci, al contrario, che l'uomo, rappresentato da Eracle, vi svolga un ruolo decisivo».¹⁹⁰

Il gigante Anteo, figlio di Gaia e di Poseidone, è la divinità preolimpica che nella visione jüngeriana della *Erdgeschichte* si erge a simbolo di una Terra pre-istorica, a figura che splende quale segno eternamente presente di un'«età dell'oro». Anteo appare nelle differenti narrazioni mitiche come colui che sa trarre continuamente forza dal legame con la madre Terra: «La sua forza», ricorda Kerényi, «consisteva nell'essere figlio della Terra e appena toccava il suolo col corpo, sua madre gli infondeva ancora maggior vigore».¹⁹¹ Eracle fu in grado di portare a esaurimento le forze di Anteo solo riuscendo a evitare che, nel corso della lotta il gigante riuscisse a toccare terra. Eracle soffocando Anteo «deve trionfare sull'informe e sull'indifferenziato, proprio come gli dèi germanici nella lotta contro la serpe di Midgardhr e i suoi mostri debbono contare sull'aiuto degli Einheriar».¹⁹²

Ma la lotta tra la spodestata stirpe degli dèi figli della Terra e le divinità olimpiche si ripresenta oggi, per esempio, sotto forma di «comparsa» o anche «intrusione furtiva dell'eteroclitico».¹⁹³ Scrive Jünger:

È evidente che il processo di ominazione non è ancora concluso, al contrario proprio ora è entrato in una crisi nella quale storia e storia naturale, storia universale e storia della Terra, libertà e determinismo vengono a collidere. La corrente si fa più rapida, figure inattese, e anche «mostri degli abissi», stanno affiorando.¹⁹⁴

La Terra «comincia a bruciare»¹⁹⁵ e in modo analogo all'attimo in cui Zeus rovescia il trono di suo padre Crono si approssimano nuovi ordinamenti del mondo, i contorni di nuove figure emergono alla vista dell'uomo: «Nel mito ritroviamo questo particolare orrore e, insieme, lo scaturire tanto dell'informe quanto del multiforme e del deforme dal grembo ardente della Terra».¹⁹⁶ Ma questa «rivolta contro il padre»¹⁹⁷ rende immaginabile un nuovo «senso della Terra»:

Ora, per la prima volta, l'uomo si leva nuovamente in atto di ribellione – alla maniera di Anteo, in questo caso – in quanto figlio più intelligente della Terra, in quanto distruttore dei cippi di confine, ultimo dei quali è il muro del tempo. Preludio di tutto questo doveva essere il rovesciamento degli dèi. In tal senso il «Dio è morto» di Nietzsche, più che un giudizio, è un postulato, un'evocazione dell'età dell'oro.¹⁹⁸

L'«inquietudine anteica» [*die antaiische Unruhe*]¹⁹⁹ non è solo caratterizzata dalla «perdita del patrimonio storico»²⁰⁰ quanto da «cambiamenti che minacciano lo stesso disegno faustiano»²⁰¹ nel suo complesso. Il tipo di tecnica che ha ricoperto e unificato il pianeta, la peculiare libertà che a tale tecnica è connessa sono espressioni della trasformazione dell'uomo «in un essere che crea e definisce strati»,²⁰² quegli strati geologici che prima era in grado di riconoscere e misurare solo secondo le leggi della comprensione storica. Sotto questo aspetto la tecnica è, scrive Jünger, «forma e punto di partenza di una nuova spiritualizzazione della Terra».²⁰³ Il detto di Nietzsche «Dio è morto» viene interpretato da Jünger come grido di rivolta contro i «valori» delle scienze copernicane, come primo annuncio della fine del tempo lineare e, attraverso l'«evocazione dell'età dell'oro», come il tentativo di disegnare un nuovo «senso del mondo» fondato su una «metafisica della Madre Terra». Non è dunque casuale che proprio dopo l'annuncio della «morte di Dio» i segni provenienti dall'età della pietra non vengano più intesi come espressioni mostruose o forme abbozzate di un non-ancora-uomo, ma che siano compresi per la prima volta in tutto e per tutto come «opere» in cui si esprime il rapporto «anteico» dell'essere umano con la Terra:

Il fatto che tali opere ci parlino come immagini “moderne” non è un caso. Così come non è casuale che siano state scoperte proprio oggi, pur essendo accessibili da millenni. Tuttavia ancora poco tempo addietro, allorquando vennero scoperte, se ne mise in dubbio l'autenticità – ovverosia, non avevamo gli occhi per vederle.²⁰⁴

Tornano ad avere un senso figure e segni fino a oggi rimasti incomprensibili, invisibili o comunque considerati informi che provengono da ere primordiali, dunque da mondi che sfuggono a ogni tipo di sguardo storico: «Il nostro essere storico ha attinto oggi il grado estremo della tensione», osserva Jünger, «di quella passione audace, e al tempo stesso consapevole, che ci sospinge ai limiti del tempo e dello spazio, nelle caverne, nelle tombe, nelle viscere della terra e nelle grotte delle profondità marine, verso le sommità e negli abissi del cosmo».²⁰⁵ Lo sguardo postcopernicano, poststorico può tramutarsi in una facoltà in grado di risalire oltre il mero riconoscimento storico di testimonianze dell'«ottusità umana», fino a poter intuire in quelle espressioni opere che apostrofano l'uomo contemporaneo con il mantra «Questo tu sei».²⁰⁶

Assai fecondo, anche se non privo di problemi, appare il tentativo, proposto da Carlo Galli, di accostare la riflessione dell'ultimo Ernst

Jünger alle tesi di Michael Hardt e Antonio Negri esposte in *Empire* (2001) accomunabili ambedue sotto il segno dell'«ottimismo», «mitologico» il primo, «scientifico»²⁰⁷ il secondo. Il baricentro del pensiero jüngeriano è rappresentato dall'analisi del dominio globale messo in atto dalla pianificazione tecnica planetaria; proprio dal suo interno, sorge quella «caotica fecondità», quello spazio di «vita eteroclita», quel luogo di ibridazione che, ha osservato Galli, devono essere intesi come un'«anticipazione mitico-poetica delle tesi ideologicamente opposte [...] di chi all'interno delle maglie del potere imperiale globale vede prodursi e crescere la potenza molteplice e alternativa della moltitudine».²⁰⁸ Se nella teoria neomarxista di *Dialettica dell'Illuminismo* lo spazio moderno appare come un piano uniforme di conquista per la *ratio* tecnico-economica in cui né lo Stato, né il singolo possono più incidere, nelle prospettive di Jünger, Hardt e Negri lo Stato Mondiale (Jünger) o l'Impero (Hardt e Negri) appaiono sì come apparati decentrati e deterritorializzati di potere che tendono a mantenere in equilibrio – attraverso una cristallizzazione del tempo in una eterna necessità – la macchina produttivo-economica mondiale, ma proprio mentre si affermano a livello planetario, mostrano già i segni del proprio declino. Per Hardt e Negri l'Impero è messo in crisi dalle «forze creative oppositive che crescono dentro il vortice dell'Impero come un contro-Impero»:²⁰⁹ gli autori pensano a una «moltitudine» che, commenta Galli, «ha in sé la forza di costituirsi come il punto di vista concreto, materiale che mostra che l'Impero è un *non-luogo* il “buco nero” dell'espropriazione nel quale è attratta e annichilita l'umanità».²¹⁰ I «nuovi barbari» che demoliscono dall'interno l'Impero hanno come compito la costruzione nel seno del «non-luogo» di «nuove determinazioni ontologiche dell'umano e della vita»:²¹¹

Si deve giungere a un artificio politico, un *divenire artificiale*, nel senso umanistico dell'*homohomo* prodotto dall'arte e dalla conoscenza, e, in senso spinoziano, di un corpo potente prodotto dalla più alta forma di coscienza mossa dall'amore. Gli infiniti percorsi dei barbari devono creare un nuovo modo di vita.²¹²

Le prospettive ottimistiche di Hardt e Negri concepiscono la forma dell'Impero al tempo stesso come spazio liscio e striato dalle cui crepe affiora un nuovo senso dell'essere umano, una nuova coscienza del singolo che non rifiuta «arte e conoscenza», ma le declina fino a trasformarle in un'unica spina dorsale che sostiene le membra della «pluralità anta-

gonistica» composta di soggettività concrete. Questa declinazione arriva a rovesciare l'essenza del semplice antagonista in una nuova soggettività capace di appropriarsi di nuovi diritti e di un nuovo senso della corporeità. Come ha sottolineato ancora Carlo Galli, Hardt e Negri ricomponendo temi spinoziani, marxiani, e lucreziani guardano alla globalizzazione come a quel processo di trasformazione dello spazio, della produzione e della politica di soggettività che, «sprofondato nell'estraneazione e rilevato nella potenza rivoluzionaria, [...] schiude la possibilità di nuovi Cieli e della nuova Terra».²¹³

Note

¹ F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, tr. it. di M. Montinari, Adelphi, Milano 1968-1976, «Dei sublimi», p. 141.

² *Lo scarabeo spagnolo*, in CoS, pp. 214-15 [13, 56].

³ Sulla figura dell'*Arbeiter*, l'Operaio o il Lavoratore, sono fondamentali tre scritti di Jünger: *L'Operaio. Dominio e forma* (1932) e il suo completamento *Maxima-Minima. Adnoten zum »Arbeiter«* (1964), nonché *La Mobilitazione totale* (1930); su questi temi rinvio al cap. 3 del presente volume.

⁴ AdV, p. 169 (tr. it. mod.) [15, 521].

⁵ *Ibid.* (tr. it. mod.).

⁶ AdV, pp. 169-70 (tr. it. mod.) [15, 521].

⁷ CA, p. 101 [9, 261].

⁸ O, p. 166 [8, 191].

⁹ O, p. 167 [8, 162].

¹⁰ P. Amato, *Lo sguardo sul nulla. Ernst Jünger e la questione del nichilismo*, Mimesis, Milano 2001, p. 148.

¹¹ *Ibid.*

¹² MdT, p. 160 [8, 535].

¹³ MdT, p. 158 [8, 533].

¹⁴ O, p. 166 [8, 191].

¹⁵ MdT, p. 163 [8, 573].

¹⁶ MdT, p. 165 [8, 539].

¹⁷ MdT, p. 163 [8, 537].

¹⁸ MdT, pp. 166-67 [8, 540].

¹⁹ OL, p. 94 [7, 272].

²⁰ MdT, p. 167 [8, 539].

²¹ MdT, pp. 167-68 [8, 541].

²² SM, pp. 63-64 [7, 515].

²³ SM, p. 63 [7, 515].

²⁴ OL, p. 97 [7, 274].

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ CA, p. 8 [9, 182].

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ CA, p. 9 [9, 182].

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.* (corsivi nostri).

³⁵ Nel riferimento alla morte come istante incommensurabile di illuminazione si coglie un importante riferimento al pensiero di Novalis. Come è noto, riprendendo la prospettiva fichtiana secondo la quale l'Io deve misurarsi sempre con un Non-io che è in primo luogo ostacolo, ma anche «stimolo» allo sviluppo dell'Io stesso, Novalis concepisce l'Io come intimamente legato al compito di misurarsi con gli ostacoli che si presentano sulla via del suo sviluppo di cui dovrà avere progressivamente ragione per poter condurre a perfezione la propria pura concretezza. Come ha scritto Leonardo V. Arena, per Novalis «il compito dell'uomo consisterà soprattutto nel superare l'ostacolo decisivo, la grezza materialità, per attingere alle dimensioni più spirituali del suo essere, e garantire loro il giusto riconoscimento». È in questo quadro teorico che Novalis arriva a ritenere la bellezza e la morte come momenti di «riconciliazione» (*Versöhnung*) dell'Io con il Non-io e dell'Io con sé stesso. Leonardo V. Arena, *Postfazione*, in Novalis, *Polline*, tr. it. L. V. Arena, SE, Milano, 1989, p. 92. Su questi temi cfr. R. Bodei, *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*, Einaudi, Torino 1987, p. 73 sgg. Sulla presenza di temi novalisiani in Jünger si rinvia al saggio di V. Katzmann, *Ernst Jüngers Magischer Realismus*, Olms, Hildesheim 1975.

³⁶ CA, p. 9 [9, 182].

³⁷ W. Worringer, *Künstlerische Zeitfragen*, in Id., *Fragen und Gegenfragen*, Piper, Monaco 1956, pp. 106-07. Sul rapporto fisiognomica e storia in Spengler e sul rapporto Spengler-Worringer cfr. G. Gurisatti, *Spengler e la fisiognomica*, in *Estetica* 1991. *Sul destino*, il Mulino, Bologna 1992, in particolare p. 334; M. Ferrari Zumbini, *Untergänge und Morgenröte. Ueber Spengler und Nietzsche*, in "Nietzsche-Studien", 5, 1976. Il più approfondito studio su Spengler e la fisiognomica è il saggio di Giovanni Gurisatti *Il volto della storia*, in M. Guerri, M. Ophälders (a c. di), "Filosofia dell'arte", 3, 2004, *Oswald Spengler. Tramonto e metamorfosi dell'Occidente*, Mimesis, Milano 2004.

³⁸ H, p. 35 [16, 18].

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ H, [16, 19].

⁴¹ *Ibid.*

⁴² F. Nietzsche, *La volontà di potenza. Frammenti postumi ordinati da Peter Gast e Elisabeth Förster-Nietzsche*, ed. it. a c. di M. Ferraris e P. Kobau, Bompiani, Milano 1992, n. 1052, p. 554.

⁴³ J.W. Goethe, *Massime e riflessioni*, a c. di S. Seidel, tr. it. di M. Bignami, TEA, Milano 1988, n. 183, p. 65. Opportunamente Quirino Principe richiama l'attenzione su questa massima goethiana e sull'importanza che essa ricopre nel pensiero di Jünger citandola all'inizio del saggio *Oltre il velo che non c'è*, in appendice a Ernst Jünger, *Il contemplatore solitario*, cit., p. 335.

⁴⁴ J.W. Goethe, *Massime e riflessioni*, cit., n. 1345, p. 250.

⁴⁵ S. Zecchi, *La bellezza*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, p. 24. Su Elena come *Musterbild* della bellezza si veda anche P. Citati, *Goethe*, Adelphi, Milano 1990, pp. 400-76; V. Mathieu, *Goethe e il suo diavolo custode*, Adelphi, Milano 2002, p. 70 sgg.

⁴⁶ S. Zecchi, *La bellezza*, cit., p. 24.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ TNF, p. 103 [13, 145].

⁴⁹ *Ibid.*

- ⁵⁰ J.W. Goethe, *Massime e riflessioni*, cit., n. 1346, p. 250.
- ⁵¹ S. Zecchi, *La bellezza*, cit., p. 52. Cfr. anche Id., *La fondazione utopica dell'arte. Kant, Schiller, Schelling*, UNICOPLI, Milano 1984 e Id., *L'artista armato. Contro i crimini della modernità*, A. Mondadori, Milano 1998.
- ⁵² S. Zecchi, *La bellezza*, cit., p. 52.
- ⁵³ F. Schiller, *Sulla ragione del piacere procurato da oggetti tragici*, in *Saggi estetici*, tr. it. di C. Baseggio, UTET, Torino 1951, p. 46.
- ⁵⁴ S. Zecchi, *La bellezza*, cit., p. 52.
- ⁵⁵ J.W. Goethe, *Il «Saggio sulla pittura» di Diderot*, in Id., *Scritti sull'arte e la letteratura*, a c. di S. Zecchi, tr. it. di M. Ophälders e P. Necchi, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 126.
- ⁵⁶ Ivi, p. 125.
- ⁵⁷ *Ibid.*
- ⁵⁸ Ivi, p. 126.
- ⁵⁹ *Ibid.*
- ⁶⁰ *Ibid.*
- ⁶¹ *Ibid.*
- ⁶² *Ibid.*
- ⁶³ Ivi, pp. 130-31.
- ⁶⁴ J.W. Goethe, *Semplice imitazione della natura, maniera, stile*, in Id., *Scritti sull'arte e la letteratura*, cit., p. 62.
- ⁶⁵ Ivi, pp. 62-63.
- ⁶⁶ E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, tr. it. di A. Pasquinelli, Einaudi, Torino 1952, vol. III, p. 344.
- ⁶⁷ *Ibid.*
- ⁶⁸ F. Nietzsche, *Umano troppo umano*, tr. it. di S. Giametta, Adelphi, Milano 1994, vol. I, a. 16, p. 25.
- ⁶⁹ I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio*, tr. it. di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino 1999, § 66, p. 210.
- ⁷⁰ J.W. Goethe, *Studio da Spinoza*, in Id., *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, cit., p. 123. Su tali questioni si rinvia ai saggi di Carlo Sini, Paola Giacomoni e Francesco Moiso, in G. Giorello, A. Grieco (a c. di), *Goethe scienziato*, Einaudi, Torino 1998. Si vedano anche L. Pareyson, *Estetica dell'idealismo tedesco. Goethe e Schelling*, a c. di M. Ravera, Mursia, Milano 2003; F. Moiso, *Goethe tra arte e scienza*, CUEM, Milano 2001.
- ⁷¹ J.W. Goethe, *Studio da Spinoza*, in Id., *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, cit. p. 123.
- ⁷² «Per realtà e perfezione intendo la stessa cosa» (B. Spinoza, *Etica*, tr. it. di S. Giametta, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pars II, def. VI, p. 46).
- ⁷³ F. Moiso, *La scoperta dell'osso intermassellare e la questione del tipo osteologico*, in G. Giorello, A. Grieco (a c. di), *Goethe scienziato*, cit., p. 303. Per una riflessione sulla ricezione goethiana dell'*Ethica* di Spinoza si rinvia a C. Sini, *Della progressione nell'infinito attraverso il finito*, in G. Giorello, A. Grieco (a c. di), *Goethe scienziato*, cit.
- ⁷⁴ F. Moiso, *La scoperta dell'osso intermassellare e la questione del tipo osteologico*, in G. Giorello, A. Grieco (a c. di), *Goethe scienziato*, cit., p. 303.
- ⁷⁵ J.W. Goethe, *Come si può applicare agli esseri organici il concetto: bellezza è perfezione con libertà*, in Id., *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, cit., p. 133.

⁷⁶ F. Moiso, *La scoperta dell'osso intermascellare e la questione del tipo osteologico*, in G. Giorello, A. Grieco (a c. di), *Goethe scienziato*, cit., p. 304. Il detto di Campanella è citato da Goethe nello scritto morfologico *Zwischenrede*, in *Gesamtausgabe der Werke und Schriften, Schriften zur Morphologie*, Bd. 19, Cotta, Stuttgart 1958, p. 108.

⁷⁷ E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, cit., vol. III, p. 344.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ G. Simmel, *Kant e Goethe. Una storia della moderna concezione del mondo*, tr. it. di A. Iadicicco, Ibis, Como-Pavia 1995, p. 24. Una meditazione della presenza della natura nell'arte, a partire dalla riflessione di Goethe, è il tema centrale dello scritto di E. Preetorius *L'arte figurativa*, in M. Heidegger, W. Heisenberg, F.G. Jünger, M. Schröter, E. Preetorius, W. Riezler, R. Guardini, *Le arti nell'età della tecnica*, ed. it. a c. di M. Guerri, Mimesis, Milano 2001, pp. 67-76.

⁸⁰ J.W. Goethe, *Semplice imitazione della natura, maniera, stile*, in Id., *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, cit., pp. 62-63.

⁸¹ Ivi, p. 63.

⁸² S. Zecchi, *Introduzione*, in J.W. Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, cit., p. 17.

⁸³ J.W. Goethe, *Semplice imitazione della natura, maniera, stile*, in *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, in *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, cit., p. 63.

⁸⁴ E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, cit., vol. III, p. 346.

⁸⁵ J.W. Goethe, *Werke*, Weimarer Ausgabe, II. Abt.: *Goethes Naturwissenschaftlichen Schriften*, 1. Band: *Zur Morphologie*, I. Teil, Weimar 1891, p. 354.

⁸⁶ E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, cit., vol. III, p. 346.

⁸⁷ F. Moiso, *La scoperta dell'osso intermascellare e la questione del tipo osteologico*, in G. Giorello, A. Grieco (a c. di), *Goethe scienziato*, cit., p. 313-14.

⁸⁸ J.W. Goethe, *Gesamtausgabe der Werke und Schriften, Schriften zur Morphologie*, Bd. 18, cit., p. 97.

⁸⁹ H, p. 35 [16, 18].

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² H, p. 35 [16, 19].

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.* Ancora in uno degli ultimi colloqui di Ernst Jünger l'immagine delle bolle di sapone torna come simbolo della bellezza fugace: «A volte, nelle giornate di sole, mi diverto a fare bolle di sapone che il vento sospinge tra le piante e i fiori. Sono per me un'immagine simbolica della fugacità, nella sua inafferrabile bellezza» (A. Gnoli, F. Volpi, *I prossimi Titani. Conversazioni con E. Jünger*, Adelphi, Milano 1997, p. 124).

⁹⁵ H, p. 35 [16, 19].

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ H, pp. 43-44 [16, 27].

⁹⁸ Uno dei temi dominanti delle *Robâ'iyât* di Khayyâm è proprio quello della metamorfosi delle forme, del ritorno della bellezza del corpo alla polvere e della nascita di ciò che è prezioso dalla terra, come si legge nella quartina 95: «In ogni campo dove fioriscono i tulipani | Il loro rosso colore viene dal sangue d'un re; | Ed ogni foglia di viola che spunta su dalla terra | Fu un tempo neo vezzoso su guancia di bella fanciulla» (O. Khayyâm, *Quartine*, tr. it. di A. Bausani, Einaudi, Torino 1979, p. 19). Sicuramente Jünger conosceva questa importantissima raccolta di liriche come si evince a titolo di esempio dalla citazione della quartina 177 ne *Lo scarabeo spagnolo* in CoS, p. 228 [13, 68] che

riportiamo per intero nella versione di Bausani: «Attento, Vasaio, bada a dove il piede tu poggi, | Stà accorto! Fin quando così avvilirai polvere d'uomo? | Il dito di Ferîdûn e di Re Khosròv la mano | Hai messo tu sulla ruota? Ma a che mai tu pensi?» (O. Khayyâm, *Quartine*, cit., p. 64). Inoltre nella pagina del 27 marzo 1944 del «diario 1941-1945» Jünger con un'immagine ispirata alle liriche stesse del poeta persiano osserva: le «poesie di Omar Khayyâm [sono] simili a tulipani rossi, germogliati dalla terra frolla di un campo-santo». I, p. 401 [3, 241].

⁹⁹ CA, p. 9 [9, 182].

¹⁰⁰ CA, p. 107 [9, 266].

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² CA, p. 100 [9, 261].

¹⁰³ CA, p. 101 [9, 261].

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ J.W. Goethe, *Come si può applicare agli esseri organici il concetto: bellezza è perfezione con libertà*, in Id., *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, cit., p. 134.

¹⁰⁶ CA, p. 113 [9, 272].

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ CA, p. 113-14 [9, 272].

¹⁰⁹ CA, p. 114 [9, 272].

¹¹⁰ *Ibid.* [9, 273].

¹¹¹ CA, p. 115 [9, 274].

¹¹² CA, p. 114 [9, 272].

¹¹³ CA, p. 107 [9, 266-67].

¹¹⁴ Sul «*kairos* della visione» si rinvia ancora al saggio di Quirino Principe intitolato *Oltre il velo che non c'è* in CoS, pp. 335-40.

¹¹⁵ H, p. 43 (tr. it. mod.) [16, 26].

¹¹⁶ CA, p. 26 [9, 197].

¹¹⁷ Cfr. CA, p. 26 sgg. [9, 196 sgg.].

¹¹⁸ CA, p. 9 [9, 182].

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*

¹²² J.W. Goethe, *Massime e riflessioni*, cit., n. 575, p. 137, e in Id., *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, cit., p. 163.

¹²³ H, p. 43 [16, 26].

¹²⁴ CA, p. 9 [9, 183].

¹²⁵ J.P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, hrsg. E. Beutler, DTV, Monaco 1976, (colloquio del 18 febbraio 1829) p. 319. L'affinità tra Goethe e Jünger su questo punto si rivela con chiarezza nel seguente brano: «Là dove incontra il fenomeno originario, l'intelletto si imbatte in qualcosa di più forte. Qui deve fermarsi; qui potrà essere soggetto a folgorazione, come sulla via di Damasco. Solo qui l'impulso che lo muoveva troverà vero appagamento. "Perché ogni piacere aspira all'eternità". Ciò vale anche per la conoscenza che non riesce a saziarsi. Ecco dove ha termine il mondo faustiano». MdT, p. 278 [8, 641].

¹²⁶ *Lettera dalla Sicilia all'uomo nella Luna*, in FeP, p. 110 [9, 21].

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.* (corsivi nostri) [9, 22].

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Lettera dalla Sicilia all'uomo nella Luna*, in FeP, p. 111 [9, 22].

¹³¹ Scrive Jünger: «La luce ci rivela il mondo. Ma di esso e delle sue metamorfosi riusciamo a percepire soltanto una sezione, un taglio obliquo secondo l'uno o l'altro dei piani di scomposizioni. Un arcobaleno invisibile circonda quello visibile» (*Lo scarabeo spagnolo*, in CoS, p. 221 [13, 61]) Jünger si riferisce probabilmente all'immagine dantesca del «doppio arcobaleno» nel cielo del Sole presente nel *Paradiso*, XII, 1-18: «Si tosto come l'ultima parola | la benedetta fiamma per dir tolse, | a rotar cominciò la santa mola; | e nel suo giro tutta non si volse | prima ch'un'altra di cerchio la chiuse, | e moto a moto e canto a canto colse; | canto che tanto vince nostre muse, | nostre serene in quelle dolci tube, || quanto primo splendor ch'e' refuse. | Come si volgon per tenera nube | due archi paralleli e concolori, | quando Iunone a sua ancella iube, | nascendo di quel d'entro quel di fori, | a guisa del parlar di quella vaga | ch'amor consunse come sol vapori, | e fanno qui la gente esser presaga, | per lo patto che Dio con Noè puose, | del mondo che già mai più non s'allaga».

¹³² *Lettera dalla Sicilia all'uomo nella Luna*, in FeP, p. 111 [9, 22].

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ F. Masini, *Ernst Jünger: dall'«Arbeiter» all'«anarca»*, in Id., *Le stanze del labirinto. Saggi teorici e altri scritti*, a c. di U. Fadini, Ponte alle Grazie, Firenze 1990, p. 149. È dedicato in modo specifico alle ascendenze novalisiane di Jünger il saggio di F. Stählin, *Ernst Jünger und Novalis, oder Wirklichkeit der Träume*, in “Die Muttersprache”, 2, 1949, nonché il volume di V. Katzmann, *Ernst Jüngers Magischer Realismus*, cit.

¹³⁵ F. Masini, *Guerrieri divini e lanzichenecchi del nulla*, in Id., *Gli schiavi di Efesto. L'avventura degli scrittori tedeschi del Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1981, p. 201.

¹³⁶ Cfr. *Lo scarabeo spagnolo*, in CoS., p. 242 [13, 81].

¹³⁷ *La Conca d'oro*, in ViS, p. 32 [6, 95].

¹³⁸ Per una riflessione su questi temi si rinvia alle fondamentali considerazioni di Giuseppe Raciti, *La forma della conchiglia*, in ViS, pp. 9-24.

¹³⁹ *La Conca d'oro*, in ViS, p. 31 (corsivo nostro) [6, 94].

¹⁴⁰ *Ibid.* [6, 94-95].

¹⁴¹ *Ibid.* [6, 95].

¹⁴² *La Conca d'oro*, in ViS, pp. 31-32 [6, 95].

¹⁴³ *La Conca d'oro*, in ViS, p. 33 [6, 96].

¹⁴⁴ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, tr. it. di S. Giametta, Adelphi, Milano 1972-1977, § 21, p. 145.

¹⁴⁵ *La Conca d'oro*, in ViS, p. 32 [6, 95].

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *La Conca d'oro*, in ViS, p. 32-33 [6, 95-96].

¹⁴⁸ *La Conca d'oro*, in ViS, p. 33 [6, 96].

¹⁴⁹ O, p. 58 [8, 67].

¹⁵⁰ O, pp. 57-58 [8, 67].

¹⁵¹ Come si legge, per esempio, in *An der Zeitmauer*: «Herder ci conduce più lontano di Hegel; per lui la storia universale è in funzione dell'educazione dell'uomo: è percorso pedagogico. Il fatto che emergano visioni apocalittiche è al tempo stesso allarme e presagio di grandi trasformazioni, per affrontare le quali è opportuno attrezzarsi e, anche, purificarsi. Solo quando si è raggiunto questo piano il mondo non può più “tramontare”». MdT, p. 153 [8, 528].

¹⁵² O, p. 167 [8, 192].

¹⁵³ MdT, p. 214 [8, 583]. Anche Ernst Bloch fa riferimento alla storia di *Sindbad il marinaio come simbolo del rapporto dell'uomo con il «lato oscuro» delle cose*; cfr. E. Bloch, «Il rovescio delle cose», in *Tracce*, tr. it. di L. Boella, Coliseum, Milano 1989, p. 181 sgg.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ MdT, p. 191 [8, 562].

¹⁵⁶ MdT, p. 155 [8, 530].

¹⁵⁷ MdT, p. 156 [8, 531].

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ MdT, p. 181 [8, 533].

¹⁶⁰ MdT, p. 157 [8, 532].

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² MdT, p. 181 [8, 554]. La posizione di Jünger sul rapporto tra «piano umano» e «piano del mondo» appare affine a quella di Heidegger sul legame che sussiste tra potere umano e tipo di «disvelatezza» messo in atto dalla tecnica moderna, ovvero tra «disvelamento impiegante» della natura da parte dell'essere umano e essere provocato dell'uomo dalla natura, come emerge, per esempio, da un passo di *Die Frage nach der Technik*: «Chi compie il richiedere pro-vocante mediante il quale ciò che si chiama il reale viene svelato come “fondo”? Evidentemente l'uomo. In che misura egli è capace di un tale disvelamento? L'uomo può bensì rappresentarsi questa o quella cosa in un modo o nell'altro, e così in vari modi foggiarla e operare con essa. Ma sulla disvelatezza [*Unverborgenheit*] entro la quale di volta in volta il reale si mostra e si sottrae, l'uomo non ha alcun potere. Il fatto che a partire da Platone il reale si mostri nella luce di idee non è qualcosa che sia stato prodotto da Platone. Il pensatore ha solo risposto [*entsprechen*] a ciò che gli ha parlato [*zusprechen*]. Solo nella misura in cui l'uomo è già, da parte sua, pro-vocato a mettere allo scoperto [*herausfördern*] le energie della natura, questo disvelamento impiegante può verificarsi. Se però l'uomo è in tal modo pro-vocato e im-piegato, non farà parte anche lui, in modo ancor più originario che la natura del “fondo”? Il parlare comune di “materiale umano” lo fa pensare. [...] Tuttavia proprio perché l'uomo è pro-vocato in modo più originario che le energie della natura, è cioè pro-vocato all'impiego [*in das Bestellen*], egli non diventa mai puro “fondo”. In quanto esercita la tecnica, l'uomo prende parte all'impiegare come modo del disvelamento. Solo la disvelatezza stessa, entro la quale l'impiegare si dispiega, non è mai opera dell'uomo, come non lo è l'ambito entro il quale egli già sempre si muove quando si rapporto a un oggetto come a un soggetto». (M. Heidegger, *La questione della tecnica*, tr. it. di G. Vattimo, in M. Heidegger, W. Heisenberg, F.G. Jünger, M. Schröter, E. Preetorius, W. Riezler, R. Guardini, *Le arti nell'età della tecnica*, cit., p. 51).

¹⁶³ MdT, p. 181 [8, 553-54].

¹⁶⁴ MdT, p. 276 [8, 640].

¹⁶⁵ P. Amato, *Lo sguardo sul nulla*, cit., p. 151.

¹⁶⁶ M. de Guérin, *Il centauro*, tr. it. di A. Paronchi, Le Lettere, Firenze 1990, p. 57.

¹⁶⁷ MdT, p. 102 [8, 482].

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ MdT, p. 103 [8, 483].

¹⁷² OL, p. 99 [7, 275]. Sul tema dell'«oasi» si veda l'Introduzione di Franco Volpi, *Itine-*

rarium mentis in nibilo, in E. Jünger, M. Heidegger, *Oltre la linea*. Cfr. anche S. Zecchi, *L'artista armato*, cit., A. Mondadori, Milano 1998, pp. 225-29.

¹⁷³ OL, p. 99 [7, 275].

¹⁷⁴ MdT, p. 102 [8, 482].

¹⁷⁵ MdT, p. 103 [8, 483].

¹⁷⁶ MdT, p. 104 [8, 484].

¹⁷⁷ F. Volpi, *Itinerarium mentis in nibilo*, in E. Jünger, M. Heidegger, *Oltre la linea*, cit., p. 26.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ OL, p. 96 [7, 273].

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Ivi, p. 57 [7, 244].

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ F. Volpi, *Itinerarium mentis in nibilo*, in E. Jünger, M. Heidegger, *Oltre la linea*, cit., p. 27.

¹⁸⁵ MdT, p. 112 [8, 492].

¹⁸⁶ MdT, p. 113 [8, 492].

¹⁸⁷ A. Warburg, *Ingresso nello stile ideale*, in Id., *La rinascita del paganesimo antico*, a c. di G. Bing, tr. it. di E. Cantimori, La Nuova Italia, Firenze 1966, p. 298. La frase è tratta da un brano in cui Warburg si riferisce all'immagine di Ercole che strozza Anteo e sconfigge l'Idra del Pollaiuolo. Ma, ha rilevato Andrea Pinotti, «già Donatello e i suoi allievi, nei rilievi per l'altare di Sant'Antonio da Padova (risalenti al 1445 circa) "sono presi da un pathos tragico, ipernervoso, che in taluni di essi porta addirittura a un'orgia della mobilità che tenta di superare in impeto patetico gli stessi rilievi antichi che ne sono il modello"» (A. Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano 2001, p. 110).

¹⁸⁸ A. Pinotti, *Memorie del neutro*, cit., pp. 110-111 e 112.

¹⁸⁹ K. Kerényi, *Gli eroi della Grecia*, tr. it. di V. Tedeschi, il Saggiatore, Milano 1997, p. 133.

¹⁹⁰ MdT, p. 224 [8, 593]. Kerényi a proposito della duplice natura divina ma allo stesso tempo umana di Eracle ricorda che in alcuni luoghi della Grecia, sull'isola di Cos per esempio, i cittadini bruciavano un capretto come si conveniva a un eroe «e al mattino seguente scannavano un toro come si spettava a un dio» (K. Kerényi, *Gli eroi della Grecia*, cit., p. 133). Tale usanza presso gli abitanti dell'isola di Taso è ricordata da Erodoto II, 44, 3-5.

¹⁹¹ K. Kerényi, *Gli eroi della Grecia*, cit., p. 166.

¹⁹² MdT, pp. 224-25 [8, 593].

¹⁹³ MdT, p. 223 [8, 591].

¹⁹⁴ MdT, pp. 222-23 [8, 591].

¹⁹⁵ MdT, p. 224 [8, 592].

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ MdT, p. 225 [8, 593].

¹⁹⁹ MdT, p. 184 [8, 556].

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.* Per quanto concerne la interpretazione jüngeriana dello «stile faustiano» si veda, per esempio, MdT, pp. 183-84 [8, 555-56]. La nozione di «stile faustiano» è evidentemente assunta nel senso storico-morfologico coniato da Oswald Spengler nelle pagine di *Der Untergang des Abendlandes*.

²⁰² MdT, p. 187 [8, 559].

²⁰³ MdT, p. 112 [8, 492].

²⁰⁴ MdT, p. 99 [8, 480].

²⁰⁵ MdT, p. 100 [8, 480].

²⁰⁶ MdT, p. 99 [8, 480].

²⁰⁷ C. Galli, *Spazi politici. L'età moderna e l'età globale*, il Mulino, Bologna 2001, p. 124.

²⁰⁸ Ivi, pp. 123-24.

²⁰⁹ Ivi, p. 167.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ M. Hardt, A. Negri, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, tr. it. di A. Pandolfi, Rizzoli, Milano 2001, p. 207.

²¹² Ivi, p. 206.

²¹³ C. Galli, *Spazi politici. L'età moderna e l'età globale*, cit., p. 168. Per un sintetico e acutissimo confronto delle posizioni di Hardt-Negri e di Jünger, rinvio a G. Raciti *L'impero colpisce ancora*, in "Ideazione", 2, 2002, pp. 217-19.



Albrecht Dürer, *San Gerolamo nello studio*, 1514.
Lucas Cranach, *Cardinale Albrecht von Brandenburg*, 1526.
Albrecht Dürer, *Il cavaliere la morte il diavolo*, 1513.
Albrecht Dürer, *Melancholia I*, 1514.

2. Il tempo che non passa

Noi non diventiamo intimamente più felici per il fatto di poter mangiar più lardo.¹

Knut Hamsun

1. La clessidra di Albrecht Dürer

Nel 1954 Ernst Jünger pubblica *Il libro dell'orologio a polvere*² in cui, assecondando lo stile letterario della divagazione, lo sguardo sottile dell'entomologo insegue la forma del tempo con gli strumenti della morfologia storica. Ma all'interno di questa visione storico-morfologica che culmina in una visione tipologica degli strumenti di misurazione del tempo, Jünger getta lo sguardo ancora più a fondo fino a tentare una decifrazione metafisica del «geroglifico» del tempo in quanto tale, l'orologio a polvere. La clessidra diviene oggetto di uno «sguardo stereoscopico»,³ sicché essa può essere considerata contemporaneamente sia in modo «storico-comparativo», come espressione storica di uno stile temporale, sia in modo «metafisico», come geroglifico del tempo in assoluto. L'intuizione della clessidra quale simbolo del tempo emerge da quell'impulso metafisico tipico della contemplazione jüngeriana che

trova il proprio compimento in quei luoghi in cui si incontrano il tempo e l'eternità, in quelle venature della storia nelle quali la cronologia si cristallizza in fenomeno spaziale e la produzione umana si solidifica come forma naturale.

Il percorso jüngeriano di «avvicinamento» alla clessidra come simbolo del tempo inizia e giunge a compimento con la interpretazione delle incisioni düreriane *Melancholia I* (1514), *San Gerolamo nello studio* (1514), *Il cavaliere la morte il diavolo* (1513). Quasi cinquant'anni dopo l'uscita de *Il libro dell'orologio a polvere*, in una serie di conversazioni con Antonio Gnoli e Franco Volpi, Jünger cerca di spiegare il senso della meditazione intorno al motivo della clessidra nelle «incisioni maestre» di Dürer: «Non so quale accoglienza abbia avuto presso gli storici dell'arte questa mia interpretazione. Ma quello che a me importava era seguire le tracce dell'enigma del tempo. Questo spiega l'approccio del tutto particolare che adottato anche nell'interpretazione di Dürer». ⁴

Dunque, la lettura della opere düreriane e, in particolare l'interpretazione del motivo della clessidra, non come studio esclusivamente iconologico o storico-artistico, ma principalmente come via filosofica di accesso all'«enigma del tempo».

Nelle prime pagine del *Libro dell'orologio a polvere*, Jünger descrive come sia accaduto il primo «avvicinamento» a uno di questi strumenti:

Il primo di cui venni in possesso mi fu regalato da Klaus Valentiner [...]. Lo considerai come una stravaganza, uno di quei curiosi oggetti che si tengono sugli scaffali o tra i libri. Solo molto più tardi, mentre ero dedicato a lavori notturni, mi colpì il fatto che da questa clessidra, serrata tra le sue aste metalliche come in una gabbia per grilli, emanava un rassicurante senso di pace, l'idea di una tranquilla esistenza. ⁵

In queste righe traspare la meraviglia di Jünger ricordando la prima caduta nella tranquillità generata dal silenzioso fluire della sabbia da un'ampolla all'altra, e lo stupore per la scoperta dell'«affinità dell'orologio a polvere con la quiete degli studi eruditi e con l'intimità della casa». ⁶ Un sentimento analogo traspare anche nelle pagine dei diari risalenti al periodo della Seconda guerra mondiale:

Il dottor Göpel, di ritorno da Nizza, è venuto oggi a trovarmi e mi ha portato una clessidra. Dalla forma potrebbe appartenere al XV o al XVI secolo; il tempo ha sfumato il vetro in una opalescenza dorata, di modo che la sabbia rossastra è simile a una pioggia sottile dietro un velo tessuto dai secoli. Questo oggetto mi è tanto più gradito in quanto special-

mente durante le conversazioni, le letture, gli studi e le quiete meditazioni la cui durata non si può calcolare a minuti. Infinitamente meglio lasciar scorrere la sabbia. Il tempo delle clessidre è un altro, più intimamente collegato alla vita, là non vi è mai un'ora che batte o una lancetta che avanza.⁷

Due tra le più celebri incisioni di Dürer, *Melancholia* e *San Gerolamo nello studio* testimoniano l'esistenza di questa atmosfera evocata dalle pagine jüngeriane. Nella prima opera un angelo, che tiene nella mano destra un compasso appare circondato da tutti gli strumenti faustiani del sapere – bilance, ampolle, una serie numerica, un fuoco alchemico che arde sullo «sfondo cosmico» – sembra meditare sulla vanità della propria conoscenza. Al di sopra del capo dell'angelo melanconico è ben visibile una clessidra. *San Gerolamo nello studio* raffigura il padre della Chiesa nella propria cella in un momento di profonda e tranquilla meditazione: come osserva Jünger, san Gerolamo evidentemente non è intento a un'opera di trascrizione, ma a «una creazione letteraria, perché davanti a lui, sul piccolo scrittoio, non c'è neppure un libro».⁸ Nello studio del santo si distinguono libri, fogli di appunti, un teschio, un crocefisso, una panca, un paio di scarpe da giardino e «il sole illumina la stanza attraverso i vetri piombati». In primo piano riposa un leone mentre al suo fianco un cane e, sistemata sulla parete, al di sopra della seggiola su cui è accomodato san Gerolamo, spicca una clessidra. In ambedue le opere, scrive Jünger,

si osserva un grande orologio a polvere, una vera e propria clessidra. E in entrambi essa è raffigurata a metà del proprio corso, il che significa, probabilmente, che il pittore osserva il santo e l'angelo nel pieno delle loro attività. Ne è riprova il fatto che, nella *Melancholia*, la bilancia è in equilibrio, la campana oscilla e il fuoco arde. Siamo nel cuore del tempo [*tief in der Zeit*].⁹

Ma per quale ragione il dettaglio della clessidra sarebbe così importante? E che cosa significa l'espressione essere nel «cuore del tempo»?

Jünger sottolinea che le immagini di Dürer hanno esercitato un fascino cui nessuno «spirito contemplativo» fino a oggi si è potuto sottrarre e, come si è visto, lascia intendere che, proprio nell'orologio a polvere, si raccolga l'atmosfera dominante nelle due immagini, una disposizione d'animo che a ognuno è capitato di sentire propria o di riconoscere in qualcuno che sentivamo a noi profondamente vicino e affine:

In ogni studio, in ogni libreria antiquaria, si ritrova un po' dell'atmosfera evocata dall'orologio a polvere, un po' dello spirito della *Melancholia* e del *San Gerolamo*. C'è sempre una certa mestizia in questi luoghi, ma sempre unita a un'atmosfera accogliente, perché si è costantemente immersi in un clima di meditazione.¹⁰

Il calore, la pace e l'accoglienza connessi al «clima di meditazione» che sono irraggiati dalle due opere düreriane non possono cancellare la profonda differenza relativa ai sentimenti dominanti dell'angelo e di san Gerolamo. Anzi, secondo uno dei più grandi interpreti dell'opera düreriana, Erwin Panofsky, il *San Gerolamo* (accomunato a *Il cavaliere la morte e il diavolo*) si contrappone alla *Melancholia* come «l'ideale della "vita contemplativa"» si contrappone «a quello della "vita attiva"», o come «una vita al servizio di Dio a quella che si potrebbe chiamare una vita in concorrenza con Dio».¹¹

La grande differenza fra l'atteggiamento melanconico dell'angelo che sembra meditare sulla «vanità delle sue conoscenze e delle sue opere» e san Gerolamo che invece è beatamente immerso nella meditazione non è sfuggita a Jünger, eppure, come vedremo, la sua interpretazione non considera come determinante la contrapposizione che caratterizza la lettura panofskiana delle due incisioni.

Generazioni di spiriti contemplativi hanno guardato con stupore e ammirazione alla «quiete» di san Gerolamo assorto nello studio, al «calore delle assi di legno» che lo circondano, al tempo scandito dal silenzioso scorrere della sabbia nella clessidra, ma un sentimento affine li ha accompagnati nella ammirazione dell'angelo melanconico. «Ancor oggi in Europa», scrive Jünger, «vivono e operano in condizioni analoghe molti di questi ingegni e davanti al quadro di Dürer a ciascuno di noi verrà in mente l'abitazione più o meno modesta di un amico letterato o artista che il dipinto *gli richiama alla memoria*». ¹² È in questo «richiamare alla memoria», in questo «rammemorare» (*Erinnertwerden*) che per Jünger dobbiamo cercare l'«essenza dell'opera d'arte, la quale svela una relazione nascosta e pur sempre ricorrente». ¹³ Il riconoscimento della condizione spirituale di san Gerolamo nella nostra vita, il rivivere quella sua esperienza di quiete e meditazione nell'esistenza quotidiana sfugge alla determinazione storica mostrando come ogni atto del «rammemorare» artistico costituisca una interruzione della semplice linearità cronologica. Da questo punto di vista non fa differenza che ci si trovi nel 1500 o nel XXI secolo, che si parli del Nord Europa o dell'Oriente, che si pensi a un eremo isolato in un piccolo paese o a un rifugio nasco-

sto ricavato in un moderno palazzo di una grande metropoli. In ogni caso, se intendiamo parlare di condizioni nelle quali l'atmosfera di quieta meditazione incisa da Dürer può scaturire, «è più facile incontrare la povertà» o addirittura «la più aspra miseria che non l'opulenza». E in questa direzione va anche la lettura di Panofsky quando osserva che Lucas Cranach allorché ritrasse

il cardinale Alberto di Brandeburgo nelle vesti del san Gerolamo di Dürer [...] si sentì obbligato ad arricchire l'ambiente con accessori di lusso quali coperte di velluto, animali esotici e frutti di serra; ma queste aggiunte quasi distruggono l'atmosfera dell'ambiente originale, atmosfera che può essere descritta solo mediante due in traducibili parole tedesche, *gemütlich* e *stimmungsvoll*.¹⁴

Se, come sostiene Panofsky, l'incanto della beatitudine meditativa di san Gerolamo può essere offuscata e disturbata dall'opulenza e dal lusso, d'altro canto per Jünger non è impossibile che si ritrovi questa condizione di meravigliosa quiete anche quando «si profila il successo»; infatti, si legge, non è «in gioco la differenza tra vecchiaia e giovinezza, né si tratta di stati d'animo legati alla povertà e alla ricchezza»,¹⁵ come appare evidente proprio nel *San Gerolamo nello studio* in cui il santo viene raffigurato in età avanzata, al culmine della propria vita: «La sua fu una vita potente e al tempo stesso sontuosa, come dimostra il leone che giace ai suoi piedi. Non è quindi una differenza nella condizione dell'esistere, vuoi fondata sul ceto sociale o sull'età, ciò che dà luogo a questa situazione di gradevolezza. Ad agire è piuttosto, in questo caso, una differenza nella natura del tempo».¹⁶

Esiste quindi un nesso inscindibile fra la quiete meditativa, la «rammemorazione» suscitata dall'opera d'arte e quella «natura del tempo» esposta dal simbolo della clessidra. La necessità per lo spirito contemplativo di confrontarsi con la domanda che proviene dallo sguardo dell'angelo melancolico e dalla quiete di san Gerolamo deriva dal fatto che in quelle due immagini incontra la raffigurazione di due momenti essenziali del proprio operare, e, ancor di più, i luoghi della propria provenienza e della propria destinazione che sono connessi a una stessa «natura del tempo».

Ecco allora che dobbiamo tornare alla questione da cui ci eravamo momentaneamente allontanati: come è possibile che due atmosfere così apparentemente diverse come quelle che raffigurate nel *San Gerolamo* e nella *Melancolia* possano essere considerate congeneri? In che senso

l'«incantata beatitudine» di san Gerolamo può essere ritenuta affine allo stato d'animo del «genio infelice» – per riprendere le espressioni panofskiane – rappresentato nella *Melancholia*?

Abbiamo già accennato al modo in cui Panofsky si sia espresso chiaramente circa la contrapposizione dei diversi soggetti delle due incisioni, come è testimoniato dalla perfetta descrizione delle opere düreriane:

Le due composizioni offrono in verità un contrasto troppo perfetto per essere accidentale. Mentre san Gerolamo è comodamente installato al suo scrittoio, la Melancholia alata siede rannicchiata, in una posizione non dissimile da quella di Giobbe nell'«altare di Jarbach», su una bassa lastra di pietra accanto a un edificio non terminato. Mentre il santo è circondato dal calore del suo studio illuminato, la melancholia è collocata in un luogo freddo e solitario non lontano dal mare, debolmente illuminato dalla luce della luna – come si può dedurre dall'ombra della clessidra sul muro – e dal bagliore spettrale di una cometa circondata da un arcobaleno lunare. Mentre egli divide la sua cella con i suoi animali soddisfatti e ben pasciuti essa è accompagnata da un putto imbronciato che, appollaiato su una macina fuori uso, scarabocchia qualcosa su una tegola, e da un braccio denutrito e tremante. E mentre egli è serenamente assorbito nel suo lavoro teologico, essa è caduta in uno stato di tetra inazione. Incurante del suo abbigliamento, con capelli scomposti, appoggia la testa sulla mano e con l'altra tiene meccanicamente un compasso, mentre l'avambraccio riposa su un libro chiuso. I suoi occhi sono fissi in uno sguardo accigliato.¹⁷

Panofsky, dunque, va alla ricerca del senso delle due opere düreriane inseguendo il motivo del «contrasto» tra le figure di san Gerolamo e dell'angelo melanconico, troppo perfetto per essere «accidentale». Jünger invece rileva una apparentemente incomprensibile affinità fra la malinconia dell'angelo e la beata tranquillità di san Gerolamo che occorre ulteriormente approfondire.

Per proseguire nella direzione intrapresa da Jünger possiamo riprendere alcune riflessioni di Ernst Bloch dedicate alla interpretazione di queste due incisioni düreriane. Nel paragrafo «La costituzione anticipatrice e i suoi poli: attimo oscuro – adeguatezza aperta» del primo volume de *Il principio speranza* Bloch interpreta la *Melancholia* di Dürer come simbolo dell'«inimmaginabile». ¹⁸ In questo caso ciò che Bloch ha definito come «inimmaginabile» prende le sembianze dell'angoscia, la quale appare come qualcosa su cui lo sguardo non può fissarsi stabilmente, come uno sgorgare nell'«Ora» (*Jetzt*) di un «negativo imprecisa-

to» non delimitabile entro i confini di un particolare oggetto. La *Melancholia* è l'«angoscia» disegnata «come contatto con un abisso possibile che non ha nemmeno un fondo su cui si arresti con schianto la caduta». ¹⁹ Saturno, l'astro della «riflessione rimuginante», ma anche del «raccoglimento», non può dire la «ragione» verso cui la malinconia guarda. Il «raccoglimento» si intravede «solo nell'occhio della figura, forse addirittura nel cane che dorme acciambellato, non però nell'insieme degli oggetti, né nell'oggetto cui guarda la figura». ²⁰ Bloch punta l'attenzione sul fatto che la *Melancholia* è «il documento inestimabile dello *stupore negativo* senza fantasmi e senza inferno» – e che dunque anche «nel *negativo* ci sono configurazioni della domanda incostruibile, assoluta, ci sono attimi insopportabili dello stupore» –, ma che, contemporaneamente, perfino in questo caso, l'«elemento gorgonico» è tragicamente connesso con «l'*altro luogo* dell'ancora aperto», sicché lo «stupor dello stupire» trapassa nella «quiete dello stupire alla san Gerolamo». Per Bloch il «controsenso delle parole originarie», che è visibile in tutti gli stati di «affetti radicali», «è ciò che manca meno di tutto nello stupore radicale». ²¹ L'«attimo insopportabile», in quanto «sanguinosa fessura nell'oscurità dell'Ora», messo in scena dalla *Melancholia*, è una cavità in cui procede ascosamente la fermentazione della speranza: secondo Bloch, infatti, «lo stesso motivo che provoca lo stupore negativo può provocare la felicità come il *positivo dello stupore*». ²² La domanda incostruibile, l'interrogativo assoluto, che sorge tanto nell'orrore subitaneo nell'occhio dell'angelo melancolico, quanto nel beato stupore meditativo di *San Gerolamo nello studio*, rinviano alla stessa dimensione extracronologica, a quel «continuo discontinuo» in cui ambedue iniziano e su cui ha fissato lo sguardo, per la prima volta, Platone nel *Parmenide* (156 D-E):

Infatti il processo di transizione non avviene né dalla condizione di quiete ancora in quiete, né dal moto ancora moventesi; ma l'attimo, questo curioso qualcosa, si trova intermedio tra il movimento e la quiete, al di fuori di ogni tempo; e così verso l'attimo e dall'attimo il movimento trapassa in quiete e la quiete in movimento. ²³

Non è il caso di insistere sul fatto che la lettura blochiana delle incisioni düreriane si inserisce all'interno di una prospettiva filosofica molto lontana rispetto a quella di Jünger. Ma ciò che risulta importante sottolineare in questo caso è come per Bloch sia essenziale riconoscere la congeneticità che unisce lo «stupor dello stupire» dell'angelo e la «quiete dello

stupire» di san Gerolamo come due momenti di quello «stupore radicale» che si fonda sull'attimo estraneo alla linearità cronologica: da questo punto di vista la questione della contrapposizione tra la figura dell'angelo melanconico e quella di san Gerolamo è del tutto secondaria. In modo analogo a Bloch, dunque, anche Jünger si rifiuta di considerare in un rapporto di opposizione o di semplice accostamento il felice raccoglimento del santo e la melancolia dell'angelo: i due stati non si contrappongono come l'infelicità all'infelicità, ma nella «gradevolezza»²⁴ che promana tanto dal raccoglimento di san Gerolamo quanto dalla malinconia dell'angelo, in questi due differenti stati d'animo è possibile riconoscere i due fuochi della stessa «orbita»²⁵ ellittica connessa all'arte e alla meditazione. La *Melancholia* e *San Gerolamo* esprimono, appunto, la provenienza e la destinazione della condizione meditativa. Per Jünger le due incisioni non possono nemmeno essere meramente accostate in quanto l'unica disposizione d'animo messa in scena nelle due incisioni trae origine da una stessa «natura del tempo»²⁶ simboleggiata da quella clessidra che in ambedue le opere è stata posta sopra il capo del soggetto rappresentato.

Ma per quale ragione, secondo Jünger, la clessidra svolge un ruolo così centrale nella lettura delle opere düreriane, e in che modo un antico strumento di misurazione del tempo, un oggetto da collezione, può essere importante e diventare addirittura essenziale per la comprensione del nostro modo di vivere il tempo?

Per il momento rispondiamo con un breve ma significativo cenno autobiografico jüngeriano. Ne *Il libro dell'orologio a polvere* Jünger ricorda come alla curiosità, «alla semplice attrazione» provata nei confronti delle clessidre, «cominciò a subentrare un interesse più profondo» in coincidenza della revisione de *L'operaio*: non si respira certo l'atmosfera dell'orologio a polvere nelle pagine de *L'operaio*, poiché nel mondo del lavoratore: «tutto diventa misurabile, divisibile, sezionabile in piccoli brevissimi lassi di tempo, tutto viene spinto inesorabilmente sotto il fascio di luce della coscienza. Da tempo ormai in quest'ambito, anche la precisione degli orologi meccanici, dei migliori cronometri è superata».²⁷

2. Gnomoni, clessidre e orologi meccanici

Per cercare di arrivare a comprendere il senso profondo del simbolo della clessidra occorre una breve digressione che ripercorrere alcuni

momenti fondamentali della tipologia storica di misurazione del tempo contenuta ne *Il libro dell'orologio a polvere*. Jünger individua tre grandi strumenti di misurazione del tempo, ognuno dei quali è espressione di un determinato stile temporale. Il più antico mezzo di misurazione del tempo è l'«orologio solare». Lo gnomone è espressione di uno stile ciclico del tempo in cui attimi differenti tra loro, discontinui e non omogenei, tornano da sempre. Il tempo circolare è un tempo fatto di cicli e ricorsi scandito dal ritorno del sole, e dall'«arrivo degli dei»: ²⁸ «Il tempo che ritorna è un tempo che dona e restituisce. Le ore sono ore dispensatrici. Sono anche diverse l'una dall'altra perché ci sono le ore di tutti i giorni e le ore di festa. Ci sono albe e tramonti, basse e alte maree, costellazioni e culminazioni». ²⁹

Misurare il tempo con gli gnomoni o con altri orologi solari è espressione di un sentimento del tempo in cui non si dà interscambiabilità tra gli istanti che passano, giacché la loro essenza consiste nel possedere un senso proprio in quanto singoli attimi e non nell'essere elementi funzionali alla struttura di un unico sostrato temporale. Jünger rileva l'aspetto essenziale della misurazione del tempo mediante gli orologi solari nel movimento delle ombre, che è un moto circolare indipendente dall'uomo: gli altri due tipi di misurazione del tempo – gli orologi a polvere e quelli meccanici – utilizzano invece un movimento di tipo rettilineo. La misurazione del tempo solare è essenzialmente una semplice messa in evidenza sul piano sensibile, da parte dell'uomo, del moto circolare del sole. Il porre in risalto, il rendere massimamente riconoscibile in un certo luogo l'allungarsi e l'accorciarsi dell'ombra, questo è l'unico ruolo dell'essere umano nella misurazione del tempo mediante gli orologi solari: «Tutti gli altri orologi presuppongono l'uomo e la sua capacità d'invenzione. Il corso delle ombre è invece indipendente da lui e annuncia non solo movimenti dovuti al destino ma orbite e rivoluzioni pensabili senza la presenza degli uomini». ³⁰

La provenienza non-umana del tempo ciclico e la sua connessione con un preciso tipo di tecnica sono state messe in evidenza negli studi di André Leroi-Gourhan: «Il calendario dei primitivi o degli agricoltori, la cui base è il tempo mitico», ha scritto lo studioso francese, «è un ciclo contrassegnato dal ritorno di una data selvaggina, dal ritorno di una data pianta o dall'aratura; qui il tempo è un tempo concreto, operativo, al quale i corpi celesti partecipano sia come comprimari nell'ampia macchina tecnico-religiosa, sia come lontani elargitori». ³¹ A questo proposito ne *Il libro dell'orologio a polvere* si legge:

Il cacciatore, il pescatore, il contadino erano estranei all'orizzonte del tempo misurabile, astratto. Il loro era un tempo concreto, perché scandito dalle attività che svolgevano. Ciascuna di esse definiva le ore e il loro valore, mentre la maggior parte delle nostre occupazioni è regolata da orari, scandita dall'orologio. Questa è una differenza fondamentale. Una lezione scolastica, una seduta in parlamento, un'ora di lavoro in una fabbrica meccanica possono essere rinviate; le si può dislocare a piacere come pietruzze usate per il calcolo o sostituire l'una con l'altra. È impossibile invece spostare l'ora in cui la selvaggina va ad abbeverarsi o un branco di pesci si avvicina alla costa. Anche la semina e il raccolto, le processioni e le feste seguono ritmi dettati da una necessità oggettiva, concreta.³²

La forma primordiale in base a cui il tempo è stato misurato dall'uomo si fonda su una concezione «concreta» e qualitativa del tempo: un istante è tale perché a esso si associano alcuni eventi o alcune azioni che *proprio* in quell'istante possono accadere. Un'istante di questo genere forma un tutt'uno organico con l'azione compiuta che non permette all'uomo né rinvii, né dilazioni. Altra è la concezione astratta e quantitativa del tempo che permette di spostare le azioni del tempo e che si basa sulla sostanziale identità degli istanti che si susseguono uno dopo l'altro.

Il «tempo come ritorno» che ciclicamente si mostra nei moti celesti sulla superficie della terra disegnando la propria ombra è la forma «primordiale» in cui il tempo si presenta all'uomo: «La concezione del tempo come ritorno non dovrebbe forse coincidere con i primordi della coscienza del tempo e della riflessione su di esso, così come l'orologio solare ha preceduto gli altri orologi?»³³

Il tema della «originarietà» della nozione circolare del tempo è ripresa e approfondita nella I parte di *Al muro del tempo*, in cui Jünger mostra in che cosa consistano i «tre grandi vantaggi»³⁴ dell'astrologia che è assunta quale archetipo delle concezioni temporali cosmiche: l'idea circolare del tempo «prende le mosse dalla dimensione massima possibile cioè dall'estensione dell'universo»;³⁵ inoltre si regola sull'«orologio più grande» in base a cui sono state fondate tutte le unità di misura compresa ogni misurazione temporale, ovvero sul ciclo delle rivoluzioni cosmiche. Infine, «dispone di un quadrante suddiviso in qualità che non frammenta il tempo in modo uniforme e monotono», bensì su di esso «immagini potenti e profondamente radicate si danno vicendevolmente il cambio».³⁶ In conclusione, scrive Jünger, l'«unione di ampiezza, precisione e pienezza», mostrata dal tipo astrologico, «fornisce il modello di

una forma superiore di considerazione del tempo». ³⁷ Come si può vedere, Jünger non parla del tempo ciclico solo come della nozione *storicamente* più antica di tempo, ma si riferisce a esso come a un vero e proprio «fenomeno originario» che permette di poter pensare, nell'epoca del tramonto della storia, in una «forma superiore» il tempo. Ma se il tempo ciclico è una *Urform* del tempo, allora esso, anche dopo la nascita del tempo storico, continua a vivere e a essere sotteso in tutte le età del mondo: ciò per Jünger è ben visibile nel fatto che da sempre il filosofo, il sacerdote o il poeta si riferiscono a un tempo in cui le cose non si ripetono, ma *ritornano*. In questo senso la filosofia, la religione e l'arte attingono a una dimensione del tempo originaria, circolare che convive da sempre nella e con la linearità storica:

«Nella dimensione storica vi è ripetizione [*Wiederholung*], non ritorno [*Wiederkehr*]. Achille ritorna in Alessandro, ma il primo Napoleone non ritorna in Napoleone III. All'interno del tempo calcolabile si danno analogie non identità. Possono dunque comparire dei padri, non *il* Padre. Proprio a questo si richiamava la controversia ariana, nella quale oggetto del contendere era se vi fosse somiglianza o identità di sostanza tra il Figlio e il Padre. Si trattava di questioni relative al tempo, nel senso più profondo. ³⁸

Qui Jünger ribadisce la necessità di una fondazione metafisica delle immagini storiche, la quale poggia necessariamente sull'essenza circolare del tempo. L'espressione jüngeriana secondo cui il tempo circolare è il tempo «nel senso più profondo» tocca infatti la questione centrale di *Almuro del tempo*, cioè il tentativo di pensare, nell'epoca del tramonto della storia, un tipo «metastorico» di tempo, il suo fenomeno originario, di cui tutte le concezioni storiche e temporali sono variazioni. ³⁹ Il tempo circolare in quanto «tempo del destino» irrompe nella vita dell'uomo in modo apparentemente paradossale come «forza atemporale» e così come il tempo del destino è pensato da Jünger quale potenza atemporale, lo stesso accade per il ricordo in «qualcosa di più forte», il «ritorno»:

Nel caso del ritorno a calarsi nell'uomo è qualcosa di più forte del ricordo. È qualcosa che diventa a lui identico, così come identici diventano uomo e donna nel concepimento, nel quale il potere atemporale della creazione ritorna nella vita temporale. Senza ritorno ci sono solo date, non più feste. ⁴⁰

Il «ritorno», dunque, come qualcosa di più forte del «ricordo»: il primo è legato alla forma originaria del tempo, il secondo dipende dalla linearità cronologica, è espressione della concezione storica del tempo. In questo senso Jünger asserisce che dalla figura del ritorno e del tempo circolare l'essere umano trae «i criteri di misurazione del tempo direttamente dalla sua prima fonte»,⁴¹ sicché esso è la «misura di ogni misura».

A differenza degli gnomoni e delle meridiane, che appartengono al tipo «orologio cosmico», gli orologi ad acqua, a polvere e ignei sono definiti da Jünger «orologi tellurici» in quanto utilizzano la massa e il peso della materia per segnare il trascorrere del tempo. Negli orologi cosmici è l'«abbraccio paterno della luce solare» a influire su di noi sotto forma di «tempo celeste»; negli orologi tellurici invece è «l'attrazione della forza di gravità esercitata dalla madre terra» a esercitare il proprio potere come «tempo terreno».⁴² Gli strumenti di misurazione del tempo tellurico sono pertanto conformati al fine di raccogliere o far scorrere una materia, sia essa acqua, sabbia o altro ancora. Mentre gli orologi cosmici servendosi di una «luce senza ombra»⁴³ misurano un tempo scandito da rivoluzioni e rotazioni, un tempo nel complesso immobile che ritorna per l'eternità, gli orologi tellurici disegnano il tempo come una linea che scorre illimitatamente: nel primo caso è la figura del cerchio a essere determinate, nel secondo la linea. Nel tempo lineare i contenuti e le «figure che ritornano» finiscono in secondo piano per dare spazio alla «forma che le sorregge», alla struttura unitaria che tiene insieme i diversi istanti. Nasce un tempo uniforme e lineare che procede incessantemente, all'interno del quale ciò che prevale non è l'*inizio* – che ciclicamente ritorna negli accadimenti della vita – ma la *fine*. Le figure temporali più importanti non sono più quelle connesse al ritorno, ma quelle rivolte alla fine, la dimensione essenziale non è più quella del passato, ma quella del futuro. Proprio la tensione verso il futuro rappresenta all'interno della dimensione lineare del tempo un'autentica «forza religiosa»,⁴⁴ analoga al ritorno nelle visioni circolari del tempo: ciò è ben visibile non solo nelle diverse «dottrine dell'Eden che secondo alcuni si colloca all'inizio, secondo altri alla fine del tempo»,⁴⁵ ma anche nelle moderne teorie scientifiche materialistiche («Cosa ne sarebbe di queste dottrine se si sottraesse la loro componente del tempo?»),⁴⁶ e ancora nelle «utopie» tecniche, politiche ed etiche: tutte indistintamente «traggono alimento da questa concezione del tempo come forza che progredisce».⁴⁷ Ma il fatto che anche nella dimensione lineare del tempo sia racchiusa una potente forza religiosa indica come anch'essa sia da intendere come una concezione primordiale, come una forma originaria del tempo, come un

modo originariamente umano di intendere e di rappresentare il tempo. La radice metafisica, religiosa della dimensione lineare del tempo è coglibile proprio nella tensione verso il fine e nell'aprirsi al futuro contenuto in modo più o meno esplicito nell'azione umana. Insieme ai sentimenti del «dolore» e della «speranza», Jünger coglie nella figura lineare del tempo progressivo la sua caratteristica di essere tempo «propriamente umano». Mentre gli orologi solari esprimono una nozione del tempo connessa all'attesa di un ritorno che «viene determinato da forze estranee al nostro mondo»,⁴⁸ «la speranza, accanto al sentimento del dolore, è un segno distintivo dell'uomo».⁴⁹ L'ambito esistenziale connesso alla dimensione temporale del ritorno, essendo slegato dal campo delle scelte umane, può essere esteso anche alla vita animale; anche l'animale infatti «attende il ritorno e soffre se esso gli si nega».⁵⁰ Ma il dolore dell'animale è «ottuso», in quanto è privo di utopia, privo di «speranza», ovvero in esso non si dà la possibilità che la vita si configuri in modo rettilineo o progressivo. Sotto questo aspetto la «speranza», scrive Jünger, «è un segno di imperfezione» e proprio in ciò risulta essere qualcosa di puramente umano e terreno, costituendosi come una frattura rispetto alla immediatezza e alla perfetta circolarità della vita animale. Se la speranza è indice di una condizione di «imperfezione», tuttavia essa è «una condizione superiore, nella quale l'*imperfezione* viene avvertita».⁵¹ In questo senso la clessidra è il simbolo materno del tempo rettilineo, del tempo cosciente dell'uomo, della sua attività, della sua contemplazione. Gnomone e clessidra si configurano rispettivamente come i simboli temporali del «ricordo» e della «speranza», sicché ambedue possono essere concepiti come forme edificatrici della «dimora» umana, che si coappartengono da sempre come «padre» e «figlio».⁵²

L'orologio meccanico pone fin dall'inizio una serie di problemi di classificazione, che sono problemi di comprensione della essenza del tempo che viene da esso misurato: in quale categoria deve essere fatto rientrare l'orologio a ingranaggi, in quella degli orologi cosmici che misurano il tempo secondo un moto ciclico, oppure in quella degli orologi elementari in cui il tempo progressivo è misurato su una scala graduata? Se è vero che la forma rotonda del quadrante e il moto circolare delle lancette potrebbero suggerire un rapporto di discendenza dell'orologio meccanico da quello solare, tuttavia in ambedue i casi siamo di fronte solo a una «sommiglianza superficiale».⁵³ Il moto circolare delle lancette o la rotondità del quadrante, infatti, sono aspetti secondari e inessenziali, perché da quando esiste l'orologio meccanico sono fabbricati orologi privi di quadrante rotondo che prevedono l'indicazione

dell'ora mediante modalità diverse rispetto all'uso delle lancette. È assai significativo dunque, ha osservato lo storico Carlo M. Cipolla in un testo fondamentale per la storia degli strumenti di misurazione del tempo, il fatto che «alcuni degli orologi più antichi non avevano né quadrante né lancette e consistevano essenzialmente in meccanismi in grado di suonare le ore. Tale era il primo orologio installato sul campanile di Gand nel 1377». ⁵⁴

La non-appartenenza dell'orologio a ingranaggi al tipo «orologio solare» non implica però che tale invenzione sia riconducibile all'altro tipo di orologi, cioè agli orologi tellurici. Jünger osserva infatti che il tempo degli orologi tellurici è connesso sempre allo scorrere e al fluire o al consumarsi di una materia, mentre proprio questo aspetto è ciò che manca in un orologio meccanico. Infatti, la funzione della materia all'interno del meccanismo dell'orologio a ingranaggi, – nonostante l'uso di pendoli e pesi che forniscono impulsi e mantengono in moto il meccanismo – è finalizzata alla *sospensione della forza di gravità* all'interno del meccanismo stesso.

L'essenza dell'orologio a ingranaggi [...] consiste proprio nel fatto che la forza di gravità viene sospesa, temporaneamente annullata. La sua invenzione rappresenta la prima di quelle grandi sfide alla forza di gravità che costituisce, se non il motivo conduttore della nostra cultura, per lo meno uno dei tratti che la contraddistinguono e la differenziano da tutte le altre. ⁵⁵

In altri termini: la trasformazione della materia in meccanismo è finalizzata nell'orologio all'emancipazione della materia dall'influsso dalle forze naturali: la materia deve essere *spiritualizzata*, depurata proprio del suo essere grave. Jünger ha interpretato come fenomeni intimamente connessi la visione acentrica e infinita dell'universo copernicano e l'osservazione astronomica per mezzo di strumenti come l'orologio meccanico e il telescopio. Da questo passo emerge con chiarezza come tutti questi aspetti della visione copernicana del cosmo siano a loro volta riconducibili al tema della «sospensione» della forza di gravità. Partendo da questa considerazione Jünger può giungere a riconoscere che l'orologio a ingranaggi non appartiene né al tipo dell'orologio cosmico né al tipo dell'orologio tellurico ma che si tratta «di una terza cosa», ⁵⁶ precisamente di una pura «creazione dell'intelletto che non indica né il tempo astronomico, né il tempo terreno». Dunque il tempo che viene dispensato dall'orologio a ingranaggi può essere definito da Jünger co-

me «tempo astratto», o «tempo intellettuale»:⁵⁷ l'astrattezza è riferita alla recisione di tutti i legami con le forze naturali, la dimensione «intellettuale» al fatto che l'orologio meccanico è una pura produzione dell'intelletto umano finalizzata al controllo di se stesso e delle sue produzioni. Sicché l'orologio meccanico segna un tempo che è *ab-soluto*, distaccato e autonomo da qualsiasi forza o ritmo naturale e, di conseguenza, il tempo elargito dall'orologio a ingranaggi non può più essere sentito dall'uomo come un tempo «offerto in dono». Il suo essere definito come «tempo intellettuale», occorre ribadirlo, discende dal fatto che non un ritmo o una forza naturale, ma lo «spirito», l'«intelletto» umano, per la prima volta non opera come «misuratore» di processi, ma come «creatore», «produttore» di un nuovo tempo al quale tutte le forme materiali e intellettuali sono assoggettate. Questo tempo puramente umano e assolutamente spirituale tende a destituire di valore ogni altra forma precedente di misurazione, come emerge già dalla interpretazione dei due elementi essenziali dell'orologio a ingranaggi: «Il quadrante viene privato della sua pregnanza oroscopica» e, all'interno, nel meccanismo, grazie all'invenzione dello scappamento «la forza di gravità viene assoggettata».⁵⁸ La forza di attrazione della terra viene subordinata a un ritmo astratto prodotto e controllato dall'uomo, slegato dalle forze naturali, incurante della metamorfosi della materia: per questo tempo il passato e il futuro sono prodotti come dimensioni del tutto umane. In conclusione ne *Il libro dell'orologio a polvere* l'orologio meccanico appare come la macchina delle macchine che a differenza di gnomoni e clessidre non *misura* gli attimi, ma *produce* attraverso la sospensione di tutte le forze naturali quel tempo intellettuale assolutamente uniformato («nell'orologio meccanico si compenetrano movimenti uniformi e uniformemente periodici»)⁵⁹ che è il tempo del Lavoratore. Qui si assiste alla produzione di un tempo definitivamente astratto e al rovesciamento del rapporto tra uomo e lavoro: non è più la presenza umana a qualificare il lavoro, ma la obiettiva tabella di marcia del lavoro automatizzato che prescrive la presenza all'uomo. Il tempo del Lavoratore è universalmente valido e impiegabile, proprio in quanto produzione seriale dell'indistinto e dell'insensato, in quanto *tempus mortuum*:⁶⁰ così esso diventa tempo assoluto e planetario, in forza della eliminazione di ciò che ritorna e del venire in primo piano della pura processualità astratta e obiettiva.

3. Le virtù terapeutiche della clessidra

Muovendo da questa fondamentale classificazione di tre diversi stili di misurazione del tempo è possibile tornare al motivo della clessidra e al valore simbolico che ricopre nelle incisioni di Dürer. Perché nella nostra epoca la dimensione temporale simboleggiata dall'orologio a polvere assume per Jünger una funzione così essenziale? In che senso l'interpretazione di un reperto da collezione proveniente da un altro stile cronologico rispetto al nostro può aprire alla comprensione del nostro rapporto con il tempo?

Jünger osserva che mai «nessun altro strumento di misurazione del tempo [...] ha potuto acquisire la stessa evidenza simbolica [*Sinnfälligkeit*]»⁶¹ che possiede la clessidra. E come ogni simbolo anche la clessidra tende ad abbracciare in un'unità due poli in eterna tensione. La clessidra unisce in sé i sentimenti contrapposti e complementari connessi al rapporto dell'uomo con il tempo: esprime come nel *San Gerolamo* un senso di felicità compiuta e di pace realizzata che sgorga nel calore della meditazione e in questa atmosfera la clessidra emerge come simbolo del tempo nella misura in cui esso «è il terreno che coltiviamo, dal quale traiamo alimento e forza».⁶² Eppure non possiamo sfuggire al fatto che, come accade mentre contempliamo la *Melancholia*, la clessidra possa infondere in noi paura e angoscia, in quanto ci fa sentire fino in fondo quel senso di impotenza e vanità dell'essere umano le cui opere appaiono in ultima istanza destinate solo alla rovina e alla morte. Il supremo simbolo del tempo «mentre dispensa gioia, immediatamente la distrugge: al suo passaggio annienta ogni cosa terrena, ogni sforzo dell'uomo. Per questo, se lo osserviamo, ci infonde tristezza».⁶³ Questa tensione e questa complementarità simboliche sotto il segno del tempo della clessidra – che troviamo rappresentate separatamente nel *San Gerolamo* e nella *Melancholia* – sono riunite in un'altra famosa incisione di Dürer, *Il cavaliere, la morte e il diavolo* su cui Jünger si sofferma nelle ultime pagine de *Il libro dell'orologio a polvere*. Un cavaliere sta attraversando una gola tenebrosa «dietro di lui è il diavolo con aspetto di demone». Accanto al cavaliere, «quasi volesse sbarrargli la strada», cavalca la morte «rappresentata come il dio del tempo con le insegne della distruzione e del ritorno: il serpente e la clessidra». Jünger sottolinea che la clessidra è tenuta dalla morte «nella mano destra, bene in vista davanti al cavaliere».⁶⁴ Tuttavia il cavaliere non sembra «prestare la minima attenzione né al diavolo né alla morte»;⁶⁵ anzi procede oltre sicuro, lungo il sentiero tenebroso «con la visiera alzata, immerso nei suoi pensieri».⁶⁶

Già Nietzsche nelle pagine de *La nascita della tragedia* ricorda ammirato lo «sguardo di bronzo»⁶⁷ del cavaliere düreriano, il suo tirare dritto per la propria strada «imperturbato dai suoi orrendi compagni».⁶⁸ Non è facile per Jünger decidere se, nel complesso, l'espressione del cavaliere sia di «paura» o «serenità». Ma in fondo non è questo ciò che importa. Infatti: «Si tratta in realtà di un evento interiore, di una radicale presa di coscienza del nostro ineluttabile destino, acquisita attraverso uno di quegli improvvisi presagi di morte che ci assalgono nel pieno della vita, quando il pericolo incombe e l'affanno ci opprime».⁶⁹

Che il cavaliere stia attraversando uno di quegli istanti della esistenza in cui sentiamo la fredda mano della morte sfiorarci, in cui comprendiamo che, nonostante tutti i nostri sforzi, potremmo essere arrivati al nostro ultimo istante, lo indica il fatto che è raffigurato come se fosse già sepolto in vita. Infatti la quieta cavalcata del nobile uomo si svolge «nelle profondità della terra»:

Le radici degli alberi sporgono all'altezza della sua testa. Egli procede come sul fondo di una tomba; gli zoccoli del cavallo sfiorano un teschio. Il fatto che le linee compositive dell'immagine si dispieghino verso l'alto in rune di vita e decadano verso il basso in rune di morte deriva da una geniale intuizione creativa; geniale perché non intenzionale.⁷⁰

Il pericolo minaccia da vicino il cavaliere, l'istante che sta vivendo è decisivo, ma nel complesso l'immagine «comunica un senso di fiducia», perché sentiamo che «il cavaliere è perfettamente all'altezza della situazione».⁷¹ In lontananza si vede una rocca che «rappresenta la Gerusalemme celeste, la fortezza al di là e al di fuori del tempo»; la dimora, ben più nobile di quanto si addica a un cavaliere, è lontana, eppure sembra raggiungibile e anzi «infonde al cavaliere la sua imperturbabilità».⁷² È certo, dunque, che alla fine il cavaliere riuscirà a prendere dimora nella reggia, come san Gerolamo raggiungerà la salvezza già nel tempo della sua vita mortale: ciò è rivelato dallo spirito complessivo del quadro e «chi non lo coglie può desumerlo dal fatto che l'ampolla superiore della clessidra è piena per metà».⁷³

Il cavaliere la morte e il diavolo riunisce sotto il simbolo del tempo della clessidra lo spirito del *San Gerolamo* e della *Melancholia*: da una parte la serenità meditativa del cavaliere e la pace spirituale che lo accompagna lungo il pericoloso cammino della vita, dall'altra il senso di malinconia e di angoscia che circondano tutte le opere quando sono avvolte da improvvisi presagi luttuosi, quando le azioni e la volontà del-

l'uomo appaiono nella loro vanità e prendiamo coscienza dell'ineluttabile disfacimento di tutte le cose. Anche la clessidra, come ogni metodo di misurazione del tempo, non può che condurre l'osservatore al duro riconoscimento che anche per noi arriverà il momento in cui tutte le campane taceranno per sempre. Anzi, se «misuriamo le ore con la sabbia la fugacità acquista una particolare evidenza simbolica, poiché a scorrere è la materia terrena, l'abito temporale da cui siamo modellati. La polvere ritorna polvere, sabbia, terra, cenere che gettiamo ai defunti come estremo saluto».⁷⁴

Tuttavia proprio la materia che scorre nella clessidra ci ricorda come il tempo non sia solo un progressivo esaurirsi della vita, un inabissarsi degli uomini e delle cose, bensì attimo di riunificazione delle forze, formazione del senso degli eventi, libera consapevolezza del necessario divenire della propria vita. La sabbia che è caduta nell'ampolla inferiore non si è semplicemente *consumata* come l'energia della molla interna alla cassa dell'orologio, ma si è *raccolta* ed è lentamente *cresciuta* trasformandosi, sicché il tempo di cui la clessidra è simbolo non è un veloce precipitare dell'uomo verso il nulla, un insensato procedere del decadimento, quanto piuttosto l'accrescimento della vita, il prender forma della sua forza, la sapienza del destino che ci è assegnato. Riconoscimento della *libertà* della vita nella *necessità* della morte. La clessidra allora, certo, non può non ricordarci la fine di tutte le cose, ma come per il cavaliere di Dürer essa continua ad additare la quiete, la felicità, la *libertà* dell'uomo. La clessidra è quel modo di stare nel tempo che permette all'uomo di diventare «signore del tempo», come il cavaliere düreriano che procede libero anche accanto alla morte e al diavolo. Scrive Jünger nell'*Arbeiter*:

Uno dei contrassegni della libertà è la certezza di essere inseriti nel nucleo germinale del tempo – una splendida certezza che dà le ali ad azioni e pensieri, e nella quale la libertà di chi agisce vede se stessa come singolare espressione della necessità. Questo punto di riconoscimento, in cui destino e libertà s'incontrano sul filo del coltello, è il sintomo che la partita della vita è ancora in gioco, e che la vita stessa si concepisce come portatrice di forza storica e di storica responsabilità.⁷⁵

Il «signore del tempo», dunque, non insegue la propria libertà nel *liberum arbitrium indifferentiae*, bensì cerca di comprendere in che modo essa si dispieghi come espressione della necessità; la necessità può così mutarsi da impedimento all'esercizio di una immaginaria libera vo-

lontà, in coscienza del proprio destino, in consapevole formazione del proprio essere liberi. L'orologio a polvere diventa allora il simbolo di chi ha tempo, di chi è in grado di dare forma e senso agli attimi della vita mortale in quanto consapevole dell'armonia nascosta che come «sul filo del coltello» unisce libertà e necessità. Ecco per quale motivo Jünger si riferisce, nell'epoca della diffusione planetaria della figura del Lavoratore, nell'era della mobilitazione globale, al tempo dell'orologio a polvere come a un «farmaco»: il sentimento connesso al tempo della clessidra è in grado di risanare le ferite inferte all'esistenza umana dal ritmo insensato del lavoro. Oppure il tempo della clessidra può essere compreso anche come stella polare in quanto punto immobile che permette di orientarsi, grazie a cui diventa possibile osservare e comprendere la macchina del mondo «in crescente accelerazione». ⁷⁶ Il tempo della clessidra appare a Jünger come l'asse immobile intorno a cui ruota il processo della mobilitazione planetaria. Le «virtù terapeutiche» connesse all'atmosfera che circonda la clessidra sono connesse soprattutto al suo essere simbolo della «contemplazione» e della «estraneazione» rispetto alle forze distruttrici e annichilenti del tempo meccanico:

Le virtù terapeutiche dell'orologio a polvere e dell'atmosfera che lo circonda si palesano soprattutto se lo si considera nel suo significato di emblema della contemplazione e della estraneazione rispetto alle forze del tempo: così esso si manifesta nello studio di san Gerolamo. [...] Se un medico esponesse un orologio a polvere nella sua sala d'attesa, potremmo dedurne che intende curare i suoi pazienti *ad hoc*, come si faceva un tempo e non "a catena", al ritmo del cronometro. ⁷⁷

La clessidra continua ad a indicare all'uomo la propria «età dell'oro» dal centro sempre in quiete racchiuso nel veloce meccanismo planetario. Se da un lato appare evidente che la riconquista di quelle «posizioni nobili che la politica, la medicina e la teologia romantiche ritenevano ancora possibile ci è preclusa» e che un «nuovo equilibrio tra quiete e moto può essere raggiunto solo attraversando, percorrendo fino in fondo, i territori esposti al pericolo», ⁷⁸ non dobbiamo dimenticare che «la quiete, la pace [*Friede*] delle selve dimora pur sempre nel nostro fondo, anche quando ci allontaniamo con la velocità delle navi». ⁷⁹ Noi viviamo «non *solo* nel nostro presente», ma come se fossimo «su una scala del tempo», ⁸⁰ siamo cioè necessariamente collocati nell'illimitato aumento di energie connesso al processo della Mobilitazione planetaria, ma possiamo continuare a vivere anche quelle dimensioni del tempo che rap-

presentate dai simboli dello gnomone e dalla clessidra appartengono all'uomo da sempre. Come scrive Jünger nell'*Arbeiter*:

Siamo nel tempo come se fossimo in piedi su un tappeto: ci guardiamo intorno, e vediamo che fino ai margini esso è tutto intessuto di antichi motivi, oppure non vediamo quei motivi e ci pare che la trama si copra interamente di nuovissime e diverse figure. Entrambe le visioni sono vere, e può accadere che un unico e medesimo fenomeno appaia come simbolo della fine o del principio. Nella sfera della morte, tutto diventa simbolo di morte, e d'altra parte la morte è il nutrimento di cui la vita si alimenta.⁸¹

Il mondo globalmente mobilitato secondo il ritmo astratto imposto dalle ruote dentate dell'orologio meccanico («Mentre, applicata al mulino, la ruota produce un lavoro materiale e, applicata al carro, percorre le strade, nell'orologio le viene affidato il lavoro nobilmente intellettuale di *controllo e misura del processo*»)⁸² continua a macinare il tempo, sembra seguire la norma in base a cui dove l'Occidente penetra «con i suoi metodi e i suoi strumenti affluiscono sì energie, ma scompare la felicità».⁸³ Così osserviamo che la planetarizzazione della logica del lavoro comporta che «gli uomini diventano più potenti e più ricchi, ma non più felici. In proporzione alla crescita dei loro mezzi vien meno la contentezza. È probabile che questa diminuzione e questa crescita poggino l'una sull'altra: bisogna *consumare felicità*».⁸⁴ Consumare il tempo, bruciare la felicità, dunque, per aumentare la velocità, l'ampiezza e la potenza del processo di produzione del lavoro. E, viceversa, solo là dove si bloccano le lancette, si interrompe il funzionamento, si apre uno spazio per la felicità del singolo. Il cardinale Alberto di Brandeburgo ritratto da Cranach acquista potenza e ricchezza rispetto al modello cui si ispira, San Gerolamo, ma in rapporto all'immagine düreriana del santo vediamo venir meno la natura del tempo simboleggiata dalla clessidra a favore del *tempus mortuum* che viene in primo piano con il dispendio di energie che costruisce l'aura stessa del cardinale. Ma il *comfort* del cardinale Alberto non è un sostituto all'altezza della *felicità* di san Gerolamo, così come la *distrazione*, il *relax* dello sportivo che mirerebbe ad alleviare lo spirito dall'ininterrotto moto lavorativo non rappresenta che un povero surrogato dell'*otium*, del «non-lavoro»: «L'uomo che non ha tempo [...] è difficile che abbia felicità. Inevitabilmente gli si precludono grandi fonti e forze, come l'ozio, la fede, la bellezza dell'arte e della natura. Gli sfugge così quel che del lavoro è il coronamento, la benedi-

zione, ossia il non-lavoro, e del sapere il completamento, il senso, ossia il non-sapere».⁸⁵

Dunque se il nostro mondo oggi può essere pensato come un illimitato intreccio sincronico di azioni misurato e controllato dal tempo morto dell'orologio a ingranaggi, l'apparente benessere che ne deriva non è che una «sottile vernice»⁸⁶ e in ogni caso non riesce a penetrare nella nostra intima essenza, perché non è in grado di costituirsi quale cessazione del processo lavorativo. Ma nel fondo dell'uomo continua a fermentare un'altra dimensione del tempo connessa all'eros, all'amici- zia, al pensiero, al ricordo, all'arte:

Chi desidera quiete, riposo, memoria deve ricercare le più profonde sorgenti del tempo. Il mondo degli orologi e delle coincidenze è il mondo degli uomini poveri di tempo, che non hanno tempo. A esso siamo vincolati, ma non possiamo trasferirlo in spazi che perdono il loro significato se vengono subordinati alla mancanza di tempo.⁸⁷

Certo, non possiamo sfuggire alle leggi essenziali che dominano il nostro mondo, ma non possiamo nemmeno pensare che tutto possa crescere sulla terra bruciata della «mancanza di tempo». Allora, se non rimangono più spazi altri che sfuggano alla logica della Mobilitazione planetaria, rimangono pur sempre «altri tempi a far da paragone»⁸⁸ ed è a questa dimensione temporale utopica che continua a pulsare nel presente che il singolo deve affidare la costruzione della propria libertà.

4. Il ritorno alla sabbia del tempo

In uno scritto del 1954, composto in uno dei numerosi soggiorni in Sardegna, Jünger si pone una domanda fondamentale sia dal punto di vista estetico che dal punto della vista della filosofia della storia: che differenza c'è fra un bunker costruito dalla Wehrmacht e un nuraghe o una torre saracena? Per quale ragione due costruzioni erette per scopi simili suscitano oggi nell'osservatore sentimenti così differenti? Che rapporto esiste tra le due diverse architetture e l'ambiente circostante? Il tentativo di rispondere a queste domande si muove in una direzione che può essere compresa fino in fondo solo se teniamo presente quanto abbiamo osservato in precedenza a proposito del valore del tempo dell'orologio a polvere: «I bunker», osserva Jünger, «non si può immaginare come il passare del tempo possa renderli più belli».⁸⁹ Anche pensando a un fu-

turo assai lontano in essi rimane impressa «una sembianza tanto nuda e tanto spudoratamente brutta del nostro presente che non si sa come sia possibile redimerli dal tempo». ⁹⁰ Per questo il «loro destino non è disgregazione [*Verwitterung*], ma corrosione [*Korrosion*]». ⁹¹ La questione dell'«aspetto penoso» dei bunker non può essere ridotta al fatto che sono armamentari bellici, né che essi sono meri prodotti della «sapienza tecnica», perché un senso ben differente suscitano in noi la visione del Forte di Michelangelo a Civitavecchia, delle macchine da guerra di Leonardo, e persino la contemplazione delle «oscuire carceri disegnate da Piranesi». ⁹² Questo greve alone di pena pesa non sulla produzione tecnica in quanto tale, ma su «tutto ciò che è prodotto dal tempo e non può invecchiare».

A questo gruppo di costruzioni appartiene anche il bunker e, in questo senso, il bunker non potrà mai diventare «rovina», ma solo essere «corroso» e ridursi a «maceria». ⁹³ L'unica speranza concessa all'uomo è che l'«eczema» diffuso sul volto della terra dai bunker come da tutti i prodotti nati dalla «mancanza di tempo» siano rivestiti dai colori dei muschi, dalle forme dei cespugli e degli alberi che inevitabilmente li ricopriranno: «la natura», scrive Jünger componendo una variazione su un tema eracliteo, «ha sempre l'ultima parola» e prima o poi si farà «fornace della fusione cosmica». ⁹⁴ Dunque, non è possibile che i bunker si armonizzino nel paesaggio come tante altre testimonianze di civiltà passate; solo una nuova «fusione» di quelle forme a opera delle forze naturali può riportare equilibrio e pace nell'ambiente circostante. Questa è la sola possibilità di redenzione per tutte quelle opere che sono condannate a non *invecchiare* ma solo a essere *corrose*: prodotte per essere consumate possono concludere la loro vita solo annullando del tutto la propria forma impressa dall'uomo. Per questi prodotti il tempo non è stratificarsi della storia, né solidificazione della temporalità nello spazio della vita, ma mera consunzione: queste costruzioni sono espressioni della temporalità che domina nella vita dell'essere umano che ha dato loro forma. La sabbia che scorre e si raccoglie sul fondo della clessidra non può essere certo il simbolo temporale di tali costruzioni. Ai bunker e a tutte le costruzioni analoghe accade qualcosa di diverso, rispetto al tempio di Segesta visitato da Jünger nel corso del suo primo viaggio in Sicilia (1929): come abbiamo visto in precedenza, ⁹⁵ il tempio di Segesta come tutte le «installazioni di ordine superiore» sembra essere sospinto sulla superficie del suolo dalla forza della terra stessa, «come per effetto di un processo di cristallizzazione». «Si sente», annota Jünger davanti allo splendore del tempio classico, «che tra questi edifici e il suolo c'è

un'affinità; eppure sono composizioni dello spirito – perciò si tratta al tempo stesso di formazioni della potenza incosciente e di quella cosciente». ⁹⁶ Diversamente rispetto al bunker – la cui forma si può solo consumare fino a essere annullata e la sua materia riplasmata dalla forze naturali – nel caso del tempio la bellezza artistica si può armonizzare con l'ambiente naturale circostante in quanto può «invecchiare».

L'organizzazione tecnica planetaria si profila come un sistema di ordinamento e di produzione per mezzo della tecnoscienza mediante la quale il senso apocalittico di vuoto che essa stessa suscita nell'uomo viene messo a tacere da efficaci e confortevoli risposte economiche, tecniche o amministrative: «È impossibile che l'uomo, in questa situazione, disprezzi gli appigli che gli vengono offerti». ⁹⁷ Ma per questa via all'uomo molto viene sottratto: progressivamente, mentre la tecnica quale «impianto» riempie la «cornice» costituita dalla terra, vi è una costante «cessione di libertà», un lento «defluire dello spirito» a favore dell'apparato tecnoscientifico planetario. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, il pericolo cui l'uomo va incontro è rappresentato dallo scioglimento del nodo che unisce arte, imperfezione e libertà: l'arte divenuta prodotto della tecnica segnerebbe la definitiva cessione della potenza della libertà e del tempo umani a favore dell'organizzazione tecnica complessiva. Per un tale residuo d'arte è giusto ravvisare il pericolo su cui ha richiamato l'attenzione l'etnologo Marc Augé: «La storia futura non produrrà più rovine. Non ne ha il tempo». ⁹⁸

Ciò che accade osservando nel paesaggio gran parte delle costruzioni contemporanee, anche quelle concepite intenzionalmente come opere d'arte, è che a esse manca proprio ciò che viene colta da Jünger come l'essenza stessa dell'opera d'arte. Un caso concreto e particolarmente emblematico è rappresentato per Jünger dalla «produzione» delle chiese: oggi le chiese «vengono non solo costruite ma anche organizzate secondo uno stile ispirato alla macchina. La grazia non può dimorare in esse». ⁹⁹ Gli spazi organizzati per lo svolgersi di riti sacri sono privi di contatto con la dimensione del sacro e addirittura sono espressioni della totale assenza di tempo umano. La dimensione temporale della clessidra, quel tempo della calma e del raccoglimento da cui scaturiscono sempre «un senso di maggior sollievo e di più libero godimento» ¹⁰⁰ non c'è. Il tempo della clessidra è «il tempo della quiete e di tutte quelle occupazioni più elevate, un tempo umano, sobrio e misurato. Esso ci conduce alle porte dei giardini eterni, dove non battono le ore». ¹⁰¹

Quella quiete e quella misuratezza che manca a gran parte delle costruzioni contemporanee è invece ciò che caratterizza, per esempio, le

rovine nuragiche o i templi dell'antichità classica che si inseriscono nella natura con un «tranquillo splendore» che indica come «una successione di eventi generi la coesistenza del tempo con l'eterno»: ¹⁰² qui appare chiaro che «la storia diventa qualcosa di stratificato» (*Geschichte wird zu Geschichtetem*), ¹⁰³ che «la successione temporale diventa un'immagine campata nello spazio». ¹⁰⁴ L'immagine dello stratificarsi del tempo e del suo solidificarsi allude alla condizione presente dell'uomo; come si è visto nel capitolo precedente, sfiorata la «perfezione della tecnica» l'uomo finisce per trovarsi nella condizione di quei naviganti di cui si narra in *Sindbad il marinaio*: i marinai che sono sbarcati su un'isola «non hanno il benché minimo sospetto che quest'isola in realtà sia un pesce immane, il cui riposo nell'oceano era durato tanto a lungo da fargli crescere alberi sul dorso, un pesce che ora inquieto per il fuoco, prende a muoversi e quindi si inabissa». ¹⁰⁵ L'azione tecnoscientifica dell'uomo agisce *oltre*, allarga i propri confini passando così da azione leggibile solo entro la *temporalità lineare* della storia a una azione planetaria decifrabile come passaggio a una *temporalità cosmica o metafisica*, stando alle espressioni utilizzate da Jünger. La produzione tecnica del Lavoratore viene così ad aggiungersi agli strati geologici della terra, a dare una nuova dimensione al «piano del mondo» e *quasi* a coincidere con esso. Ma, «mentre il piano umano è limitato, quello del mondo non conosce limiti; è ovunque e sempre», ¹⁰⁶ il che significa che opera sempre all'interno delle pianificazioni umane, rappresentando quella «quota nascosta che si sottrae alla pianificazione». In questa «abbondanza» del mondo che sfugge alla pianificazione dell'uomo – e che, secondo Jünger, è sempre stato uno dei grandi temi dell'arte umana – si conserva l'ultima possibile salvezza per la libertà dei «prossimi Tipi umani». L'«angoscia anteica» denota che «un'armonia sia andata distrutta e che una nuova non è stata ancora conseguita»: ¹⁰⁷ la libertà umana si può utopicamente ipotizzare salvaguardata da «quel potenziale che si cela come quota invisibile del piano universale all'interno del piano umano». ¹⁰⁸

Una espressione temporale dell'emergere di una nuova relazione tra piano umano e piano del mondo si può cogliere nel prender forma di una nuova «cronometria geologica» ¹⁰⁹ che, come osserva Jünger, «utilizza come base per le proprie misurazioni i cambiamenti che avvengono sulla terra nei suoi elementi, cioè i processi di decadimento radioattivo della materia». ¹¹⁰ Discipline molto recenti come la paleontologia, l'astrofisica o discipline più antiche come l'archeologia e la zoologia si dedicano alla misurazione di macroprocessi e di microprocessi grazie alle

radiazioni della materia: non si tratta più, come nel caso degli orologi meccanici, di servirsi di un tempo distillato e depurato dalla forza della materia, ma di servirsi proprio di quest'ultima come principio di misurazione del tempo; la terra stessa inizia ora a essere concepita dalla *ratio* tecnoscientifica «come un orologio su cui si può leggere il tempo del mondo: ciò che Hamann attribuiva all'intuizione simbolica, qui lo ribadisce l'intelletto calcolante». ¹¹¹ È come se la libertà umana simboleggiata dal tempo della clessidra tornasse a mostrarsi come forza insopprimibile e operante nella vita dell'uomo, come se nell'attimo della *quasi* totale riduzione del piano del mondo al sistema astratto della pianificazione umana, il destino dell'uomo apparisse comunque mosso da un tropismo segreto, come se fosse ricondotto alla temporalità metafisica dell'opera d'arte. «La sabbia che scorre attraverso la clessidra e il quarzo che regola le onde elettromagnetiche dell'orologio atomico sono fatti della medesima sostanza: ma questa identità in un caso precede, nell'altro segue, il nuovo connubio dello spirito con la materia». ¹¹² Ciò che Jünger cerca di esprimere è il ritorno del tempo della clessidra nell'istante di massima espansione dell'impianto tecnoscientifico. Il tempo propriamente umano del raccoglimento rappresentato dalla clessidra torna a essere riconosciuto dall'uomo per comprendere la storia delle cose che lo circondano e a essere assunto come la misura delle pulsazioni della materia. Come nelle incisioni di Dürer, il nesso temporale che lega libertà e necessità, tempo e felicità, spirito e materia inizia a risplendere, ma questa volta emergendo nel mondo delle macchine, sorgendo sul terreno consumato dalla mobilitazione al lavoro del pianeta.

Questo nuovo tipo di misurazione del tempo non significa certo l'immediato esaurirsi della funzione svolta dagli orologi meccanici, ma rende comprensibile a quale mutazione è possibile che l'impianto tecnico planetario nel suo complesso sia destinato: già oggi «le misurazioni decisive, quelle volte a tenere sotto controllo le più piccole variazioni della rotazione terrestre, sia quelle che riguardano i processi che hanno luogo nell'invisibile, sono possibili solo coi nuovi orologi». ¹¹³ Come nelle precedenti apparizioni di nuovi strumenti di misurazione del tempo, anche nel caso degli orologi che si basano sulle radiazioni della materia si esprime l'apparizione di una «nuova coscienza del tempo»: «I nuovi orologi non sono semplicemente nuovi misuratori del tempo. Sono altresì materializzazione di una *nuova coscienza del tempo*, di una nuova volontà temporale, che si dà una sua strumentazione. In questo modo anche il passato, il corso degli eventi viene sottoposto a revisione». ¹¹⁴ In particolare questa metamorfosi della coscienza del tempo

esprime il passaggio da una concezione astratta, lineare e meccanica della temporalità a un sentimento qualitativo del tempo:

A un concetto astratto e meccanico del tempo corrisponde l'idea che la vita, fin dalle sue origini, si sia mossa in un unico moto, scorrendo regolarmente sul proprio binario, traversina dopo traversina. Le stazioni cambiano, senza che i viaggiatori se ne accorgano; alla lunga però, il cambiamento è notevole, man mano che si avanza. In fin dei conti, non esistono stazioni, non vi sono soste; c'è soltanto il viaggio.

Quando all'interno del tempo vengono scoperti elementi qualitativi ne risulta un'immagine diversa. Come termine di paragone possiamo qui richiamare la visione astrologica. In essa il movimento non scorre di cifra in cifra, traversina dopo traversina, ma conduce di casa in casa, e, insieme alle case, muta la disposizione – e questo in modo sensibile, anzi, sorprendente.

Possiamo così farci l'immagine di un viaggio in cui la maggior parte del tempo viene trascorsa nelle stazioni e non in marcia. Anche nelle stazioni, naturalmente, "accadono" delle cose. Si mangia e si beve, si vive e si muore, si commercia e si stipulano contratti, qui può aver luogo ciò che chiamiamo storia, e parimenti la preistoria. Tutto rimane nell'ambito della specie.¹¹⁵

Attraverso queste due possibilità interpretative – una *dinamica* e *storico-lineare*, l'altra *stabile* e *metafisica* – dell'uomo in viaggio nel tempo, può prevalere l'aspetto di movimento verso una meta o di permanenza nelle stazioni, in cui Jünger mette in luce la mutazione nella coscienza del tempo che stiamo vivendo. La concezione lineare e meccanica del tempo tende a porre in primo piano l'illimitatezza lineare e dinamica del viaggio nella storia, come unico elemento determinate attraverso cui sono interpretati gli eventi. La prospettiva muta quando, proprio all'interno di quell'unico viaggio, «vengono scoperti elementi qualitativi» che iniziano a spostare l'attenzione non più sulla linea che tiene insieme nel tempo gli accadimenti, bensì sui singoli luoghi del viaggio nel tempo. Il movimento storico stesso non è più letto secondo il succedersi di eventi che esistono in funzione di un'unica struttura, ma come il passaggio da un ambiente all'altro, ognuno dei quali è organicamente compiuto e qualitativamente differente. Il tempo non è più osservato nel suo scorrere, ma nel suo sostare, nel suo vivere per attimi compiuti. Ma allora, secondo questa lettura, il tempo nel suo complesso è un prender forma di volta in volta di qualcosa che ritorna costantemente: la storia umana nella sua totalità è concepita secondo la temporalità di cui vive

da sempre l'opera d'arte e che, come si è visto, è messa in scena nelle litografie düreriane e in particolare è coglibile nel simbolo della clessidra. Per Jünger, infatti, il sigillo di natura temporale che contraddistingue l'opera d'arte di ogni epoca e di ogni luogo raccoglie quella dimensione imperfetta, discontinua, utopica che nell'epoca dell'incombere della *quasi* raggiunta perfezione della tecnica può continuare a indicare all'uomo il senso della sua libertà e il destino della sua felicità, ricordandogli che il valore temporale dell'opera, così come quella della vita, non si riferisce a ciò che è accaduto, ma a ciò che continua ad accadere, a un tempo che non passa; sicché non si tratta di andare alla ricerca di un tempo perduto, ma di imparare a leggere quei motivi che da sempre sono intessuti nella trama del «tappeto del tempo» e chi di epoca in epoca sono visti con inclinazioni differenti: «Anche qui sono e qui regnano Dei | e grande è la misura». ¹¹⁶

Note

¹ K. Hamsun, *Vagabondi*, tr. it. di E. Pocar, A. Mondadori, Milano 1944, p. 479.

² Sulla questione del tempo in Jünger si vedano soprattutto gli scritti di V. Vitiello, *E. Jünger e l'urto del tempo*, in Id., *Topologia del moderno*, Marietti, Genova 1992 e Id., *Tempo dell'uomo e tempo della terra: E. Jünger*, in Id., *La favola di Cadmo. La storia tra scienza e mito da Blumenberg a Vico*, Laterza, Roma-Bari, 1998. In particolare su *Il libro dell'orologio a polvere* cfr. H. Schumacher, «Die Uhr schlägt keinem Glücklichen». *Saggismo e considerazioni del tempo in E. Jünger*, in C. Graziadei, A. Prete, F. Rosso Chioso, V. Vivarelli (a c. di), *Tra simbolismo e avanguardia. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, Editori Riuniti, Roma 1992; S. Gorgone, *Cristallografie dell'invisibile*, cit., p. 118 sgg. Alcune importanti considerazioni, basate sul confronto tra la blochiana *Ungleichzeitigkeit* e la jüngeriana demolizione dell'ideale borghese di progresso – fondato sulla *vernünftig-tugendhafte Vollkommenheit* della tecnica – sono svolte in F. Masini, *Il talismano marciò di Ernst Jünger*, in *Gli schiavi di Efesto. L'avventura degli scrittori tedeschi del Novecento*, cit.; Id., *Ernst Jünger: dall'«Arbeiter» all'«anarca»*, in *Le stanze del labirinto*, cit.

³ Sullo «sguardo stereoscopico» si veda per esempio C. Cases, *La fredda impronta della forma. Arte, fisica e metafisica nell'opera di E. Jünger*, La Nuova Italia, Firenze 1997, p. 105 sgg.; G. Figal, *Stereoskopische Erfahrung*, in Id., *Für eine Philosophie von Freiheit und Streit. Politik – Aesthetik – Metaphysik*, Metzler, Stoccarda-Weimar 1994; V. Katzmann, *E. Jüngers magischer Realismus*, cit.

⁴ A. Gnoli, F. Volpi, *I prossimi titani; Conversazioni con Ernst Jünger*, Adelphi, Milano 1997, p. 111.

⁵ LOP, p. 11 [12, 103]. La figura dell'amico di Jünger, Claus Valentiner, è ampiamente presente nei diari 1941-45.

⁶ LOP, p. 12 [12, 103].

⁷ I, (Parigi, 16 febbraio 1944), p. 389 [3, 225].

⁸ LOP, pp. 12-13 [12, 104].

⁹ LOP, p. 12 [12, 104].

¹⁰ LOP, p. 13 [12, 105].

¹¹ E. Panofsky, *La vita e le opere di Dürer*, tr. it. di C. Basso, Feltrinelli, Milano 1979, p. 203. In particolare sulla *Melancholia* si veda R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte*, tr. it. di R. Federici, Einaudi, Torino 1983, pp. 261-349. Cfr. anche H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, Monaco 1926; H. Focillon, *A. Dürer*, tr. it. di G. Guglielmi, Abscondita, Milano 2004; W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, tr. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1971-1980, p. 150 sgg.

¹² LOP, p. 13 [12, 104].

¹³ *Ibid.*

¹⁴ E. Panofsky, *La vita e le opere di Dürer*, cit. p. 202. La parola *gemütlich* può essere tra-

dotta con «accogliente», ma anche come «gajo», «raccolto», tenendo presente che questo aggettivo è da connettere al sostantivo *Gemüt* «sentimento», «indole», «temperamento». Il termine *stimmungsvoll* potrebbe essere reso letteralmente in italiano con «pieno di atmosfera» e tradotto con «suggestivo».

¹⁵ LOP, p. 14 [12, 105].

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ E. Panofsky, *La vita e le opere di Dürer*, cit. p. 204.

¹⁸ E. Bloch, *Il principio speranza*, tr. it. di E. De Angelis, e T. Cavallo, Garzanti, Milano 1994, vol. I, p. 354.

¹⁹ *Ivi.*, vol. I, p. 355.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.* Il tema dello stupore è una delle questioni centrali della filosofia blochiana. Oltre a *Il principio speranza*, mi limito a ricordare E. Bloch, «Lo stupore», in *Tracce*, cit. Sul tema dello stupore cfr. S. Zecchi, «Il labirinto della speranza», in *Id.*, *La bellezza*, cit.; L. Boella, *Ernst Bloch. Trame della speranza*, Jaca Book, Milano 1989, p. 164 sgg.; A. Czajka, *Tracce dell'umano. Il pensiero narrante di E. Bloch*, Diabasis, Reggio Emilia 2002. Mi sia concesso infine rinviare alle brevi osservazioni svolte nel mio «*Non sappiamo da dove veniamo. Non sappiamo dove andiamo. Ci meravigliamo della nostra felicità*», in G. Simmel, E. Bloch, M. Heidegger, Th.W. Adorno, *La questione della brocca*, a c. di A. Pinotti, Mimesis, Milano 2006.

²² E. Bloch, *Il principio speranza*, cit., vol. I, p. 355.

²³ Si è riportata la versione del passo platonico contenuta nella traduzione italiana de *Il principio speranza*, cit., vol. I, p. 344. Per una trattazione della lettura blochiana della nozione platonica di *exaiphnes* si rinvia innanzitutto a R. Bodei, *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, cit. In generale sulla relazione istante-continuo si veda G. Agamben, *Tempo e storia. Critica dell'istante e del continuo*, in *Infanzia e storia*, Einaudi, Torino 1978. Per altre importanti delucidazioni sulla questione dell'*exaiphnes* in Platone si rinvia a E. Paci, *Il significato del Parmenide nella filosofia di Platone*, Bompiani, Milano 1988, pp. 103-4 e 197-202.

²⁴ LOP, p. 14 [12, 105].

²⁵ L'immagine astronomica dell'«orbita» in riferimento al mondo della clessidra è utilizzata da Jünger stesso: «Quanto più ci si identifica con il proprio tempo e si vive in simbiosi con esso, tanto più si è vittime dei suoi pregiudizi. Ma il pregiudizio più radicato è il tempo in quanto tale. Questo è un vecchio problema filosofico; più recente, invece, è la consapevolezza che questo pregiudizio non rimane uguale a se stesso, che muta le forme in cui si presenta, che anch'esso è soggetto alle mode. In questo senso l'orologio a polvere costituisce una solida base per la critica del giudizio: è, per così dire, un innesto statico, precopernicano, nel nostro mondo che continua a ruotare sulla propria orbita. Ed è tanto più prezioso in quanto ci troviamo sul confine che divide la nostra concezione copernicana da una nuova concezione del tempo e dello spazio». LOP, p. 16 [12, 107].

²⁶ LOP, p. 14 [12, 105].

²⁷ LOP, p. 16 [12, 107].

²⁸ LOP, p. 64 [12, 134].

²⁹ *Ibid.*

³⁰ LOP, p. 37 [12, 119-20].

³¹ A. Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, tr. it. di F. Zannino, Einaudi, Torino 1977, p. 370.

³² LOP, p. 26 [12, 113].

³³ Ivi, p. 64 [12, 134].

³⁴ MdT, p. 17 [8, 404].

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ MdT, p. 53 [8, 437].

³⁹ Su tale questione mi sia consentito rinviare al mio scritto *Il museo della storia e la metafisica della terra. E. Jünger e Il tramonto dell'Occidente O. Spengler*, in M. Guerri, M. Ophälders (a c. di), "Filosofia dell'arte", 3, 2004.

⁴⁰ MdT, p. 53 [8, 437].

⁴¹ LOP, p. 37 [12, 119].

⁴² Cfr. LOP, p. 24 sgg. [12, 62 sgg.]. Sullo sviluppo delle clessidre da parte di Tycho Brahe si veda C. Tugnoli, *Il tempo incommensurabile tra logos e mythos*, in C. Tugnoli (a c. di), *Diacronia e sincronia. Saggi sulla misura del tempo*, F. Angeli, Milano 2000.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ LOP, p. 64 [12, 134].

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ LOP, p. 65 [12, 134].

⁴⁷ LOP, p. 65 [12, 134-135].

⁴⁸ LOP, p. 66 [12, 135].

⁴⁹ *Ibid.* Sul dolore, il suicidio e la speranza come dimensioni essenziali dell'esistenza umana si veda lo scritto *Sul dolore* (1934), in FeP, su cui si tornerà nel prossimo capitolo.

⁵⁰ LOP, p. 66 [12, 135].

⁵¹ *Ibid.*

⁵² LOP, p. 65 [12, 135].

⁵³ LOP, p. 72 [12, 138].

⁵⁴ C.M. Cipolla, *Le macchine del tempo. L'orologio e la società (1300-1700)*, il Mulino, Bologna 19962, p. 43, n. 1.

⁵⁵ LOP, p. 74 [12, 140-41].

⁵⁶ LOP, p. 74 [12, 141].

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ LOP, p. 102 [12, 157].

⁶⁰ LOP, p. 127 [12, 174].

⁶¹ LOP, p. 210 [12, 223].

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ LOP, p. 211 [12, 223].

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 136.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ LOP, p. 211 [12, 223].

⁷⁰ LOP, p. 211 [12, 223-24].

⁷¹ LOP, p. 211 [12, 224].

⁷² LOP, p. 212 [12, 224].

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ LOP, p. 216-17 [12, 226].

- ⁷⁵ O, p. 55 [8, 63-64].
- ⁷⁶ SM, p. 17 [7, 483].
- ⁷⁷ LOP, pp. 219-20 [12, 227].
- ⁷⁸ LOP, p. 222 [12, 229].
- ⁷⁹ LOP, p. 222 (tr. it. mod.) [12, 230].
- ⁸⁰ *Ibid.*
- ⁸¹ O, pp. 181-82 [8, 209].
- ⁸² LOP, p. 87 (corsivo nostro) [12, 148].
- ⁸³ MdT, p. 55 [8, 439].
- ⁸⁴ *Ibid.* (corsivo nostro).
- ⁸⁵ MdT, p. 55 [8, 439-40].
- ⁸⁶ LOP, p. 222 [12, 229].
- ⁸⁷ LOP, p. 223 [12, 230].
- ⁸⁸ MdT, p. 55 [8, 440].
- ⁸⁹ *Presso la torre saracena*, in CSo p. 197 [6, 315].
- ⁹⁰ *Ibid.*
- ⁹¹ *Ibid.*
- ⁹² *Presso la torre saracena*, in CSo p. 198 [6, 316].
- ⁹³ Sull'idea di rovina in architettura si rinvia al saggio di G. Simmel, *La rovina*, in Id., *Saggi sul paesaggio*, a c. di M. Sassatelli, Armando, Roma 2006.
- ⁹⁴ *Ibid.*
- ⁹⁵ Cfr. cap. 1, par. 4.
- ⁹⁶ *La Conca d'oro*, in ViS, p. 32 [6, 95].
- ⁹⁷ OL, p. 94 [7, 272].
- ⁹⁸ M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, tr. it. di A. Serafini, Bollati Boringhieri, Torino 2004.
- ⁹⁹ LOP, p. 223 [12, 230]. Su questi temi cfr. S. Zecchi, *L'artista armato. Contro i crimini della modernità*, A. Mondadori, Milano 1998, p. 225 sgg.
- ¹⁰⁰ LOP, p. 223 [12, 230].
- ¹⁰¹ *Ibid.*
- ¹⁰² *Presso la torre saracena*, in CoS, p. 198 [6, 316].
- ¹⁰³ *Ibid.* (tr. it. mod.).
- ¹⁰⁴ *Ibid.*
- ¹⁰⁵ MdT, p. 214 [8, 583].
- ¹⁰⁶ MdT, p. 181 [8, 553].
- ¹⁰⁷ MdT, p. 181 [8, 553-54].
- ¹⁰⁸ MdT, p. 181 [8, 554].
- ¹⁰⁹ LOP, p. 226 [12, 231].
- ¹¹⁰ *Ibid.*
- ¹¹¹ *Ibid.*
- ¹¹² Ivi, p. 227 [12, 232].
- ¹¹³ *Ibid.*
- ¹¹⁴ MdT, p. 213 [8, 582].
- ¹¹⁵ MdT, pp. 213-14 [8, 582].
- ¹¹⁶ F. Hölderlin, *Il viaggiatore*, in *Le liriche*, tr. it. di E. Mandruzzato, Adelphi, Milano 1977, tomo II, p. 97, vv. 17-18.



L'«ordinamento» nella vita militare e nella vita civile: immagini tratte da *Die veränderte Welt*, a cura di E. Schultz e E. Jünger, 1933 (sopra).

Un attacco con i gas sul fronte orientale della Prima guerra mondiale, immagine tratta da *Das Antlitz des Weltkrieges*, a cura di E. Jünger, 1930 (sotto).

3.

La mobilitazione globale Lo spazio planetario della guerra

Se rispettano i templi e gli Dei dei vinti, i vincitori si salveranno.

Eschilo, *Agamennone*

1. «Il secolo della notte della guerra della morte»

La filosofia contemporanea quando non tace, come spesso accade, vacilla nel tentativo di comprendere l'idea della guerra, nonostante proprio la guerra in versione calda, fredda o covante sotto le ceneri abbia rappresentato l'evento che più ha segnato la storia del Novecento, sul piano politico, economico, sociale, giuridico. Con la fine della separazione del mondo in blocchi contrapposti le domande intorno alla guerra si sono moltiplicate, così come i modi in cui gli eventi bellici si manifestano: «guerra umanitaria», «guerra chirurgica», «operazione di polizia internazionale», «guerra giusta», «guerra preventiva», «guerra al terrorismo», «guerra di pacificazione», «guerra di civiltà». Ma che cosa diciamo quando usiamo queste parole? Quale è la genealogia che sta alla base di locuzioni ampiamente contraddittorie o ambigue come «guerra umanitaria», o «polizia internazionale»?

Jan Patočka, pochi anni prima che un'emorragia cerebrale provocata da un "interrogatorio" della polizia ceca ponesse fine, nel 1977, alla sua vita, aveva assunto come questione filosofica fondamentale la domanda relativa al senso e alla funzione della guerra all'interno della storia occidentale: per comprendere le guerre contemporanee è necessario che esse siano poste in relazione con la Prima guerra mondiale e ancor di più occorre che esse siano concepite come il periodico riemergere di una guerra che iniziata nel 1914 non si è mai conclusa.

In *Le guerre del xx secolo e il xx secolo come guerra* (1975) Patočka osserva che se, si escludono rare eccezioni, i tentativi ottocenteschi e novecenteschi di comprendere la guerra sono funzionali al «punto di vista della pace, del giorno e della vita». ¹ Se interpretata in questo modo, la Prima guerra mondiale si mostra al pari di ogni altro conflitto solo come «una pausa spiacevole ma necessaria di cui bisogna farsi carico in vista di determinati scopi propri della continuità della vita, ma nella quale non c'è nulla da cercare di positivo». ² Patočka ritiene invece che per comprendere la Prima guerra mondiale sia necessario cercare in essa qualcosa di «positivo», poiché senza dubbio la guerra rimane il «fenomeno fondamentale di questo xx secolo». ³ Occorre cioè imparare a vedere come la Prima guerra mondiale contenga in se stessa un «valore esplicativo», come possieda il «valore di esprimere senso». ⁴ È proprio la capacità di visione della «positività» del conflitto mondiale che risulta essere «sostanzialmente estranea a tutte le filosofie della storia e pertanto a tutte le interpretazioni della guerra mondiale che ci sono note». ⁵ Sia che si ricorra all'idea di uno scontro tra la civiltà slava e quella tedesca, sia che la si spieghi come «conflitto imperialistico insorto all'ultimo stadio del capitalismo», oppure quale «risultato dell'esagerato soggettivismo moderno che si obiettivizza con violenza» ⁶ ci si perde in interpretazioni che tentano vanamente di ricondurre il senso del conflitto mondiale a fini ideali esterni al conflitto stesso. Tutte queste chiavi di lettura perdono di vista la questione relativa alla comprensione della Prima guerra mondiale e tendono invece a rendere funzionale l'evento bellico a uno degli «ideali del giorno e della pace» sorti nel XIX secolo. «Tutt'al più», scrive Patočka, la guerra così come è vista da Hegel o da Dostoevskij «può servire a determinare quelle scosse salutari di cui la vita civile ha bisogno per non irrigidirsi e non addormentarsi nella routine». ⁷ In tutte queste letture emerge una concezione della «vita» e della «storia» quale «continuum» temporale in cui l'evento bellico appare come semplice passaggio sulla via del raggiungimento di uno degli «ideali del giorno e della pace», come un istante infelice, ma necessario per l'emancipazione dell'essere umano, come uno sforzo doloroso ma fi-

nalizzabile al progresso del genere umano. Non si tratta di affermare che «non è necessario rifarsi al periodo precedente» per comprendere la Guerra mondiale, ma «sulla base di idee, dei programmi e degli scopi dell'epoca precedente è possibile spiegare soltanto l'insorgere di quella terribile volontà [...] che ha spinto innumerevoli altri milioni di uomini a dedicarsi alla preparazione immensa e incessante di questo monumentale autodafé». ⁸ In base agli ideali del giorno e della pace «non è possibile spiegare il contenuto di questo secolo e il suo sprofondare nella guerra». ⁹ La miopia o addirittura la cecità che sorprendono il pensiero che va alla ricerca del senso delle guerre contemporanee discenderebbero dunque da un errore di prospettiva, considerando il quale è possibile comprendere la ragione per cui proprio nel «secolo della notte della morte e della guerra», la guerra sia la questione meno direttamente presente al pensiero stesso: non si tratta di comprendere la Prima guerra mondiale con la «logica del giorno e della vita» escludendo dalla visione «i suoi aspetti oscuri e notturni», ¹⁰ ma di spingere la filosofia e il pensiero nel suo complesso a fissare lo sguardo nella «guerra», nella «notte» e nella «morte», fino al punto di rifondare sé stessa, fino a operare una «trasvalutazione di tutti i valori», proprio a partire dalla comprensione «positiva» dell'evento bellico che secondo modalità differenti attraversa tutti gli ambiti della vita dell'uomo contemporaneo. In questo modo i luminosi ideali del giorno iniziano a mostrare il loro lato oscuro e ad apparire quali mere giustificazioni ideologiche di un processo dominato dalla «nuda Forza». La Prima guerra mondiale, se compresa in quanto evento dotato di un proprio senso, si caratterizza quindi per l'emergere di un nuovo tipo di rapporto tra l'essere umano e l'elementare. La novità di questo rapporto, il suo non essere più dominabile dalla forme borghesi della «vita» e della «pace» è ciò che risulta determinante per la comprensione della dimensione epocale della Prima guerra mondiale. Solo se fissiamo l'occhio sulla guerra mondiale non potrà sfuggirci che il XX secolo è il «secolo della notte, della guerra e della morte». ¹¹ Per questa ragione parlare delle guerre del XX secolo significa concepire il XX secolo come il secolo della guerra, come l'epoca in cui la guerra irrompe nella normalità del giorno.

È proprio in riferimento a tali questioni che Patočka ritiene necessario rivolgersi a Jünger come all'autore che ha saputo pensare l'elemento «positivo» dell'evento bellico mondiale, riuscendo così a valutarne la dimensione «cosmica» ed «epocale», il suo caratterizzarsi come «fondamentale mutamento nell'esistenza umana», ¹² o come scrive Jünger in *Ueber den Schmerz* (1934) quale assoggettamento dell'uomo a una «nuova legalità» (*veränderten Gesetzmäßigkeit*). ¹³

2. L'«operaio della distruzione»

La vita di Ernst Jünger è stata fino alla fine del secondo conflitto mondiale una esistenza in guerra: Carl Schmitt, fino all'ultimo giorno di un lungo rapporto di amicizia, non cessò mai di chiamarlo «il capitano». ¹⁴ Nel 1913 Ernst Jünger si arruola nella Legione straniera, a diciannove anni combatte come fuciliere nella Prima guerra mondiale, è ferito 14 volte e a più riprese dato per morto; nel 1918 gli viene conferita la croce dell'Ordre Pour Le Mérite. Negli anni Venti è attivo nei circoli nazionalistici antiweimariani, ma frequenta anche esponenti della sinistra radicale tedesca come Ernst Niekisch, Erich Mühsam, Ernst Toller. Qualche anno più tardi rifiuta un seggio in parlamento offertogli dalle camicie brune e l'ingresso nella cerchia dei «poeti ufficiali» della Germania, declinando l'invito a diventare membro della Deutsche Akademie der Dichtung. A partire dal 1934 cessa ogni forma di collaborazione con le riviste nazionalistiche. Nel 1939 pubblica il famoso romanzo *Auf den Marmorclippen* che è subito inteso dalle alte sfere del potere politico come un attacco al regime. Partecipa alla Seconda guerra mondiale ed è decorato con la croce di ferro al merito militare. Nel 1942 è proibita la pubblicazione del diario *Gärten und Strassen*. Il breve saggio *Der Friede* (1944) deve circolare clandestinamente. Dalla fine della guerra sino al 1949 le autorità di occupazione fanno divieto a Jünger di pubblicare. Grazie anche all'intervento di intellettuali come Bertolt Brecht e Hannah Arendt, Ernst Jünger può in seguito tornare attivamente alla propria vita di scrittore che condurrà in solitudine fino alla morte nel piccolo villaggio di Wilflingen. ¹⁵

Se è dunque facile aspettarsi che il tema della guerra sia ampiamente presente nella opere del «capitano» Jünger sotto forma di ricordo diaristico o come metafora di un'eterna condizione umana, non è ovvio che essa emerga come questione filosofica, ossia che la guerra sia assunta, secondo la penetrante visione di Patočka, in modo «positivo», quale evento in se stesso dotato di «senso». ¹⁶

Denis de Rougemont nel libro v «Amore e guerra» di *L'amour et l'Occident* (1939) ha sintetizzato in tre punti la grande svolta rappresentata dalla Prima guerra mondiale: uno degli aspetti decisivi del grande conflitto è da riconoscere nel fatto che la «guerra è nata nelle campagne» e «ha portato il loro nome fino ai nostri giorni», ma a partire dal 1914 assistiamo alla sua progressiva «urbanizzazione». ¹⁷ La «collettivizzazione dei mezzi distruttivi» ha come «effetto» quello di «neutralizzare la passione propriamente bellicosa dei combattenti», sicché non si può più parlare della guerra in termini di «violenza del sangue», bensì essa

ora si presenta come pura e semplice «brutalità quantitativa»: «Ormai l'uomo» scrive de Rougemont, «non è più che il servo del materiale; lui stesso passa allo stato di materiale, tanto più efficace quanto meno sarà umano nei suoi riflessi individuali». ¹⁸ In sintesi i due conflitti mondiali rappresentano una svolta nella misura in cui si configurano come la distruzione di tutte le antiche «forme convenzionali della lotta»: «Dal 1920 in poi non ci si sottometterà più alle imposture diplomatiche dell'ultimatum e della dichiarazione di guerra; le distinzioni arbitrarie fra città aperte e città fortificate, civili e militari, mezzi di distruzione permessi o condannati verranno a cadere». ¹⁹

Tutti questi aspetti sono ampiamente presenti nell'immagine jüngeriana della Prima guerra mondiale, ma ancora non riescono ad attingere a quella che ai suoi occhi è la questione fondamentale, ovvero la frattura epocale rappresentata dal rapporto fra guerra e Mobilitazione totale: la Mobilitazione totale in quanto riconduzione di tutta la vita *sub specie bellica* non è solo descrivibile a livello «negativo» come tramonto del «mondo di ieri», ma deve essere concepita in modo «positivo», come nascita di una nuova era.

Nel I paragrafo di *La Mobilitazione totale* (1930) ²⁰ Jünger precisa che la trattazione eviterà accuratamente di occuparsi della guerra in senso universale, quale «materia pura dell'emozione»: come la diversità dei «paesaggi» che circondano lo Hekla e il Vesuvio «tende a svanire quanto più ci si avvicina alle fauci incandescenti del cratere», ²¹ così svaniscono le differenze relative ai «mezzi» e alle «idee», qualora si intenda osservare la guerra quale «nuda lotta per la vita e per la morte». Ma per Jünger la questione fondamentale è invece quella di guardare e di comprendere i «paesaggi» che danno forma alla superficie e quindi di riuscire a «raccolgere alcuni dati che distinguono l'ultima guerra, la nostra guerra, il maggiore e più fatale evento di quest'epoca, da tutte le altre guerre di cui la storia ci ha tramandato il ricordo». ²² Già nel 1925 Jünger aveva sottolineato l'importanza di fissare lo specifico tratto espressivo della «facies bellica» ²³ di ogni guerra perché

lo stile di un'epoca si manifesta in battaglia con la stessa chiarezza con cui si rivela in un'opera d'arte o nel volto di una città. Per tale ragione nessuna guerra è uguale all'altra, in ciascuna si combatte in nuove forme e con nuovi mezzi in vista di nuovi obiettivi, e in ciascuna fa la sua entrata sulla scena cruenta degli eventi un nuovo tipo d'uomo. ²⁴

Nel modo specifico di conduzione delle battaglie si esprime dunque lo «stile di un'epoca» e con esso il «tipo d'uomo» che compare sulla scena

della storia. Quale sia lo «stile» bellico che si forma in Europa nel corso della Prima guerra mondiale emerge da una delle più nitide definizioni jüngeriane di *totale Mobilmachung*: la Mobilitazione totale è «un atto con cui il complesso e ramificato pulsare della vita moderna viene convogliato con un sol colpo di leva nella grande corrente della energia bellica». ²⁵ In questa sintetica definizione si coglie quel rovesciamento di prospettiva illustrato da Patočka: non si tratta di guardare alla guerra dal punto di vista degli «interessi del giorno e della pace» o secondo prospettive estranee a una comprensione «positiva» della guerra stessa, ma di riuscire ad analizzare secondo quali modalità e con quali risultati tutta l'esistenza umana sia diventata effettivamente riconducibile a uno specifico stile della guerra.

Non solo un aspetto della vita, lo stato di guerra, ma la «vita moderna» nella sua totalità viene declinata *sub specie* bellica e alla guerra resa funzionale. Questo significa in primo luogo che ogni ambito della vita attiva è reso utilizzabile per la guerra: «Accanto agli eserciti che si scontrano sui campi di battaglia nascono i nuovi eserciti delle comunicazioni, del vettoagliamento, dell'industria militare: l'esercito del lavoro in assoluto». ²⁶ La Mobilitazione totale non implica solo una «disponibilità» (*Bereitschaft*) ²⁷ illimitata del materiale utilizzabile per scopi bellici, bensì muta il concetto stesso di utilizzabilità, in funzione del sistema del lavoro. Questa mutazione è riscontrabile sul piano individuale nella descrizione della figura del soldato. Nel romanzo-diario della Prima guerra mondiale *In Stablgewittern* (1920) Ernst Jünger descrive il proprio «abito da lavoro» prima dell'assalto a una trincea nemica presso Regniéville:

Avevo scelto un abito da lavoro adatto alla circostanza: sul petto due sacchetti, di quelli adoperati per la sabbia, ciascuno con quattro bombe a mano, quelle di sinistra a percussione, quelle di destra a tempo; nella tasca destra della giubba una pistola 08 legata a una lunga cinghia; nella tasca destra del pantalone una piccola Mauser; nella tasca di sinistra della giubba cinque bombe sferiche, in quella del pantalone una bussola fosforescente e un fischietto, al cinturone un gancio portafucile per innescare le bombe, un pugnale e una cesoia per il filo spinato. Nella tasca interna della giubba avevo posto un portafogli pieno e il mio indirizzo di casa, in quella posteriore una bottiglia piatta di cherry-brandy. Avevo scucito le spilline e il nastro di Gibilterra per non fornire al nemico utili indicazioni sulla nostra unità. ²⁸

L'inedito potenziale distruttivo del primo conflitto mondiale emerge in modo chiaro dalla fredda descrizione dell'«abito da lavoro» di quei sol-

dati che sono stati opportunamente definiti «operai della distruzione»: con lo stesso termine *Arbeiter der Zerstörung* e *ouvriers de la destruction* rispettivamente Arnold Zweig²⁹ e Henri Barbusse³⁰ colgono l'essenza del soldato della Prima guerra mondiale. In questo ritratto dell'operaio della distruzione emergono i segni della trasformazione spirituale individuale e collettiva avvenuta con l'ingresso del soldato nella macchina della Mobilitazione.

Per il dispiegamento della Mobilitazione totale «non è più sufficiente armare il braccio» ma è necessario «un armamento che arrivi fino al midollo, fino al più sottile nervo vitale». ³¹ Sul piano individuale il simbolo e il modo effettivo di operare della guerra non è più rappresentato dal solo braccio: ora è la totalità dell'individuo il suo corpo e la sua anima che sono disponibili a essere utilizzati come arma. Tutto ciò è reso possibile dalla sua totale sottomissione alla «legalità» del sistema del lavoro. Analogamente, sul piano collettivo non è sufficiente che la massa sia coinvolta in senso «nazionalistico», bensì è necessario che essa si muti in «massa disciplinata» e cioè che sia assolutamente «disponibile» a funzionare per i nuovi scopi bellici secondo le leggi del lavoro, da intendersi secondo la visione esposta in *Der Arbeiter* (1932) non nei termini di semplice «attività tecnica» (*technische Tätigkeit*)³² ma quale «totalità dell'esistenza» che «è in atto anche nei sistemi della scienza». ³³ Come spiegava Jünger in *Maxima-Minima. Adnoten zum Arbeiter* (1964):

La giornata lavorativa si compone di ventiquattro ore; pertanto la distinzione tra tempo del lavoro e tempo libero diventa secondaria. Quando lascia il posto di lavoro l'essere umano accede a un'altra funzione del sistema trasformandosi di volta in volta in consumatore, in utente della rete di trasporto o in fruitore di informazioni.³⁴

Il fatto che Jünger parli di «esercito del lavoro in assoluto» non è casuale: la massa borghese solo trasformandosi in massa che opera secondo le leggi del lavoro cioè in «carne disciplinata [*diszipliniert*] e uniformata [*uniformiert*]»³⁵ assume la disponibilità non più a *ordinarsi* secondo un sistema stabile, ma a *funzionare* secondo il processo di dispiegamento della forza, a lavorare in conformità alle leggi della mobilità e del rischio al punto che la guerra non ha più uno spazio limitato nell'ordine dello Stato, ma occupa illimitatamente le membra del singolo e della collettività, come si legge già nelle pagine dell'*Arbeiter*:

Diventa sempre più arduo stabilire in quali luoghi venga compiuto in modo decisivo il lavoro della guerra [*Kriegsarbeit*]. Pensiamo soprattutto

to a come proprio nel corso della guerra entrino in campo, imprevedibili, nuove categorie di armi e nuovi metodi di combattimento, ciò ancora una volta dimostra il fatto principale, che il fronte della guerra e il fronte del lavoro sono identici.³⁶

La Mobilitazione in guerra è una estensione al campo di battaglia della logica mobilitante del lavoro; d'altra parte il campo di battaglia a partire dalla Prima guerra mondiale coincide con lo spazio della vita nella sua totalità. L'irruzione della dimensione lavorativa nei settori specifici della guerra è testimoniata da molti fatti concreti, primo fra tutti, ricorda Jünger, l'inedita difficoltà che un osservatore incontra nel distinguere un ufficiale rispetto al resto della truppa: siamo in presenza della irruzione della «totalità dell'azione di lavoro» che, si legge nell'*Operatio*, «cancella le differenze di classe e di stato sociale».³⁷

La Mobilitazione totale in quanto riconduzione di tutta la vita *sub specie bellica* non è solo descrivibile a livello «negativo» come mera distruzione dei vecchi confini tra ufficiali e soldati, tra campagna e città, tra umano e materiale, tra armamento regolare o irregolare, tra dimensione convenzionale e non convenzionale dello scontro armato, e infine tra pace e guerra, ma è concepibile in modo «positivo» come configurarsi di un nuova dimensione spazio-temporale dominata dalla *normalità* della guerra che scorre nel corpo della collettività. In un saggio del 1930 pubblicato in *Das Antlitz des Weltkrieges* Jünger si esprime in termini estremamente chiari:

In che cosa si distingue dunque, la mobilitazione del lavoro [*Arbeitsmobilmachung*] nell'epoca delle masse e delle macchine dal concetto di mobilitazione quale si era sviluppato nel XIX secolo? Appunto nel fatto che essa non cerca più di mettere in moto soltanto il corpo militare dello Stato, bensì tutta la sua forza lavoro, della quale le prestazioni militari non sono che una sola forma di espressione.³⁸

L'*Arbeitsmobilmachung*, la «mobilitazione del lavoro», dunque, come punto di svolta e di radicale mutamento della «prestazione militare» che, in quanto tale rappresenta solo una parte della normalità della guerra nell'era della dimensione totale del lavoro. A questo proposito Carlo Galli ha osservato che Mobilitazione totale «significa essenzialmente che la prospettiva e la rappresentazione della guerra governano anche lo stato di pace», ovvero che il ritmo della Mobilitazione «è anche politica della mobilitazione, e che tale politica ha per scopo essenziale la potenza, la possibilità della guerra».³⁹

Ma questo frenetico ritmo imposto dal processo di Mobilitazione tende a caratterizzarsi come epoca definitivamente temporanea, in quanto da fase eccezionale tende a cristallizzarsi in situazione normale, la condizione mostruosa lascia intravedere una legge, dietro la dismisura si scorge una misura. Dunque secondo Jünger l'eccezionale irruzione della logica della guerra nella politica finisce per rappresentare l'ingresso dell'esistenza umana in un normale «nuovo modo di vivere [*eine neue Art zu leben*] che ha per oggetto l'orbe terrestre». ⁴⁰ In questo senso la figura del Lavoratore fa la sua apparizione in un'altra dimensione spazio-temporale.

Carl Schmitt ha colto l'aspetto rivoluzionario sul piano spaziale della *totale Mobilmachung* quando osserva la funzione svolta dall'aeronautica nella metamorfosi della guerra e la sua funzione all'interno della «storia del mondo». Con il volo meccanico, oltre alla terra e al mare, la guerra conquista un ulteriore elemento, l'aria, con un effetto «rivoluzionario» tale che, come si legge in *Land und Meer* (1942), l'aeronautica arriva a essere definita come «arma spaziale»: «L'effetto di rivoluzione spaziale che ne deriva, infatti, è particolarmente forte, immediato, manifesto». ⁴¹ Ma, appunto, non si tratta di un mero aumento quantitativo dei luoghi deputati agli scontri armati, quanto piuttosto di una conquista di un nuovo elemento che esprime l'avvenuta trasformazione dello concezione dello spazio in quanto tale: rendere disponibile lo spazio come spazio della guerra in forza della diffusione totale della logica del lavoro. Non un mero caos che segue la caduta di antichi confini e rituali, ma un nuovo ordine dinamico, in continua accelerazione dotato di una propria logica spaziale:

Oggi non concepiamo più lo spazio come una mera dimensione in profondità, vuota di qualsiasi contenuto pensabile. Lo spazio è diventato per noi il campo di forze dell'energia, dell'attività e del lavoro dell'uomo. Soltanto oggi diventa per noi possibile un pensiero che in ogni altra epoca sarebbe stato impossibile, e che un filosofo tedesco contemporaneo ha così espresso: non è il mondo a essere nello spazio, bensì è lo spazio a essere nel mondo. ⁴²

Questa inedita concezione dello spazio come «campo di forze dell'energia» ovvero come spazio del «lavoro» corrisponde all'annullamento di ogni confine interno al mondo di ieri e al configurarsi di una nuova spazialità planetaria attraversata in ogni ambito dal moto di dispiegamento della Mobilitazione totale. Lo spazio mobilitato dal Lavoratore si pone come dimensione altra rispetto al *topos* somatico aristotelico, allo spa-

zio assoluto della scienza newtoniana, o allo spazio come forma della conoscenza sensibile di Kant: le cose non sono più conoscibili secondo l'esperienza umana, ma esistono nella misura in cui sono ridotte a enti disponibili a diventare «puro oggetto» dell'esperienza umana, del suo «lavoro». Lo spazio diventa così funzionale allo sperimentalismo tecnoscien-

Già Oswald Spengler in *Il tramonto dell'Occidente* aveva osservato che il tratto distintivo della fisica «faustiana» consiste nel suo essere fin dal principio «ipotesi di lavoro»: ⁴³ non più contemplazione dell'«essere visibile» fondata sull'esperienza (*Erfahrung*), ma studio attraverso l'«esperimento metodico» (*methodische Experiment*) del «modo di impadronirsi delle forze invisibili del divenire». ⁴⁴ Che la concezione dell'esperienza nella scienza contemporanea corrisponda alla mutazione dell'«esperienza» in «esperimento metodico» è osservabile nella misura in cui essa non si restringe a «impressioni momentanee e puramente presenti», bensì «le cerca e le provoca [*hervorrufft*] per superare la loro immediatezza tangibile» e per «passare dal particolare all'infinito». ⁴⁵ Analoga su questo punto la posizione di Heidegger, che nella conferenza *Die Frage nach der Technik* (1953) spiega come il modo di rappresentazione dell'uomo contemporaneo cerchi «di afferrare la natura come un insieme organizzato di forze calcolabili». Proprio per questo «la fisica moderna non è sperimentale per il fatto che interroga la natura con la messa in opera di apparati tecnici; all'opposto: proprio perché la fisica, e ciò già come pura teoria, richiede alla natura di presentarsi (*darstellen*) come un insieme precalcolabile di forze, per questo è impiegato l'esperimento, per domandare se e come la natura così richiesta si dia (*sich meldet*)». ⁴⁶ È per questo tipo di conoscenza che è già azione sperimentale che lo spazio del mondo nel suo complesso diventa presente in quanto oggetto nel senso del *Bestand*, «fondo».

Circa la rivoluzione temporale connessa alla figura del Lavoratore la questione è ampiamente affrontata da Jünger, come abbiamo visto, soprattutto in *Il libro dell'orologio a polvere* e *Al muro del tempo*. In particolare, tornando a un tema centrale del saggio dedicato alla misurazione del tempo l'orologio meccanico è concepito come la macchina che a differenza di gnomoni e clessidre non *misura* gli attimi, ma *produce* attraverso la sospensione di tutte le forze naturali quel tempo assolutamente uniformato («nell'orologio meccanico si compenetrano movimenti uniformi e uniformemente periodici») ⁴⁷ che è il tempo del Lavoratore. In particolare nella sospensione della forza di gravità interna al meccanismo dell'orologio è contenuto, scrive Jünger, «se non il motivo

conduttore della nostra cultura, per lo meno uno dei tratti che la contraddistinguono e la differenziano da tutte le altre». ⁴⁸ Qui si assiste alla produzione di un tempo definitivamente astratto e al rovesciamento del rapporto tra uomo e lavoro: non è più la presenza umana a qualificare il lavoro, ma la obiettiva tabella di marcia del lavoro automatizzato che prescrive la presenza all'uomo. Il tempo del Lavoratore è universalmente valido e impiegabile, proprio in quanto produzione seriale dell'indistinto e dell'insensato, in quanto *tempus mortuum*: ⁴⁹ così esso diventa tempo assoluto e planetario, in forza della eliminazione dei contenuti rituali che circolarmente tornano e del venire in primo piano della pura processualità astratta e obiettiva. Per Jünger esiste un rapporto inscindibile tra temporalità meccanica e mutazione della guerra in lavoro:

Anche le spolette delle bombe sono orologi: ma esse rendono a tal punto tangibile il tratto mortale di questi congegni che diventa legittimo chiedersi se l'evoluzione della nostra civiltà non si riveli nei fatti un processo che, entrato ormai nel suo stadio critico, corre con estrema precisione verso un fine fiammeggiante e non più procrastinabile. Uno straordinario acume verrebbe allora impiegato per accelerare il declino, il crepuscolo degli dèi. ⁵⁰

3. Dalla mobilitazione nazionale allo Stato mondiale

L'indissolubile rapporto di «guerra» e «lavoro», nonché l'emergere all'interno del «sistema-lavoro» (*Arbeitsvorganges*) ⁵¹ di una nuova dimensione spazio-temporale, costituisce il nucleo centrale della Mobilitazione totale. Il passaggio dalla Mobilitazione parziale alla Mobilitazione totale viene infatti descritta da Jünger come la «dissoluzione dell'individuo borghese prodotta dal tipo umano del Lavoratore» ⁵² che si conclude con l'aprirsi di un altro universo spazio-temporale. In sintesi, secondo Jünger, l'era della «mobilitazione parziale» è caratterizzata dalla prevedibilità delle spese militari, dallo sforzo «eccezionale» ma comunque «non illimitato» sul piano finanziario nell'organizzazione della guerra, dall'uso da parte del monarca del patrimonio reale e dalla rinuncia al progresso nel campo delle armi. Con il coinvolgimento delle «potenze astratte» della democrazia – «spirito», «denaro», «popolo» – ovvero con l'irruzione di queste nell'universo spazio-temporale della mobilitazione, la monarchia tende a travalicare sé stessa al punto che la politica del XIX secolo può essere vista come dominata da un unico tema, il tentativo di controllo e di bilanciamento di tale coinvolgimento: in que-

sta direzione deve essere interpretata la massima di Bismarck che definisce la «politica come arte del possibile». Con «il volatilizzarsi progressivo dei vincoli a favore della velocità»⁵³ e con la «trasposizione crescente della vita in energia»⁵⁴ si assiste alla definitiva mutazione del tipo di mobilitazione: alla perdita da parte del monarca della chiamata alla mobilitazione («La decisione sulla guerra e sulla pace è la più alta tra le prerogative regali»)⁵⁵ si giunge a causa dell'insufficienza del patrimonio della corona e in seguito al venir meno della casta guerriera connesso al superamento dell'ordinamento dei cittadini in tre stati.

Con il compiersi di questo processo, cui in questa sede è possibile solo accennare, i confini che definivano gli ambiti specifici del potere politico e della forza economica e la loro relazione con la forza militare sono svaniti e con ciò la storia della guerra come «azione armata» definita e limitata all'interno di confini precisi si conclude: ora «l'immagine stessa della guerra finisce per sfociare in quella ben più ampia, di un gigantesco processo lavorativo [*Arbeitsprozesses*]».⁵⁶ Del resto, come si è avuto modo di ricordare in precedenza, il passaggio dalla *singola azione* isolata alla *serie dei processi* già rende possibile la comprensione della differenza essenziale fra le antiche *technai* e la tecnica contemporanea,⁵⁷ e dunque tra lo spazio limitato dell'arte della guerra e l'universo illimitato della violenza nella Mobilitazione totale.

È dunque il lavoro la forza che scardina l'architettura statica delle antiche *technai* e con esso gli stili della guerra, trasformando il terreno della vita civile in smisurato e dinamico campo di battaglia, al punto che la figura assunta dalla collettività è quella di essere in generale «esercito del lavoro»: ora l'«ampiezza» dello spazio della guerra è perfettamente sovrapponibile a quello della «massa disciplinata» dei lavoratori e della loro vita «normale». Lo stato di pace e l'azione armata si fondono in unico *processo* lavorativo, mostrando talora una faccia o l'altra, presentandosi come confortevole *Titanic* o come terrificante *Leviatano*. Ma comfort e terrore non sono che due aspetti di un unico processo lavorativo universale. Non tutti i lavoratori sono sempre coinvolti in azioni armate, ma tutti ricoprono «almeno indirettamente un significato bellico», sicché ognuno indipendentemente dallo stato di guerra o di pace è «energia potenziale» disponibile per l'esercizio di questo nuovo tipo di guerra. In altri termini la guerra come *processo* è sempre attiva in ogni punto del «sistema-lavoro». La questione più importante è rappresentata dall'idea che l'«esercito del lavoro» costituisca il definitivo svuotamento di senso della contrapposizione tra guerra e pace, poiché l'essenza della «massa disciplinata» al lavoro risiede nella convertibilità della

funzione del Lavoratore in quella del soldato e viceversa. Nel mondo dominato dalla forza della Mobilitazione totale «l'immagine dell'evento bellico è già inscritta nell'ordine che regola lo stato di pace»,⁵⁸ laddove per «evento bellico» non dobbiamo intendere più la guerra come «azione armata» e lo «stato di pace» come condizione di vita civile che si oppone alla guerra, ma come due momenti di un unico processo «in accelerazione» egualmente funzionali al dispiegamento della Mobilitazione totale. Per questo nel saggio *Sul dolore* Jünger definisce il motto «ultima ratio legis» inciso sui cannoni tedeschi puntati sui fronti della Prima guerra mondiale niente più che come «semplice ricordo». ⁵⁹ A partire dalla Prima guerra mondiale la nota tesi clausewitziana ha perduto la capacità di spiegare ciò che nella guerra accade: da allora assistiamo piuttosto al suo «rovesciamento», ovvero ci troviamo nella condizione in cui «la politica è la continuazione della guerra con altri mezzi». ⁶⁰ La politica perdendo la capacità di controllare e limitare la guerra non è più in grado di servirsene in funzione della costruzione di nuovi spazi politici, poiché tutte le costruzioni politiche della modernità vengono svuotate di senso e rese funzionali al dispiegamento della Mobilitazione totale. L'«energia bellica» è indifferentemente operante nei diversi punti dello spazio planetario del Lavoratore. Nell'«impiego assoluto dell'energia potenziale, che trasforma gli stati industriali belligeranti in fucine vulcaniche, si annuncia nel modo forse più evidente il sorgere dell'età del lavoro: esso fa della Guerra mondiale un evento storico più significativo della Rivoluzione francese». ⁶¹

Quando osserviamo i «fenomeni» che si accompagnano all'emergere della figura dell'*Arbeiter* non dobbiamo pensare tanto al valore che ricoprono all'interno della sfera tecnica, quanto porre attenzione al loro essere espressioni di un «nuovo modo di vivere»: che questo sia l'aspetto determinante, scrive Jünger in *Ueber den Schmerz*, «risulta evidente dal fatto che il carattere strumentale non si limita all'ambito proprio dello strumento ma tenta di sottomettere lo stesso corpo umano». ⁶² Il lavoro attraverso la Mobilitazione totale tende a esercitare un «dominio» (non più leggibile secondo le categorie politiche moderne) che dà una nuova forma alle cose, diventa cioè la forma dell'effettualità, il modo in cui si manifesta qualsiasi evento che esiste e ha senso. Per questa ragione secondo Jünger la Mobilitazione totale non può essere concepita come qualcosa che tende a compiersi secondo una finalità a essa esterna, come una «misura» che debba essere eseguita, ma come qualcosa che «in guerra come in pace» «si compie da sé» [*sie sich selbst vollzieht*]. ⁶³ Carlo Galli ha spiegato con chiarezza che «la Mobilitazione to-

tale [...] non è agita dalla razionalità rivolta allo scopo ma [...] dell'assenza di fini si fa un fine, [...] viene dopo il progresso e non è un fatto ideologico, ma la condizione formale per contenuti differenziati». ⁶⁴

Un'ulteriore messa a fuoco della valenza illimitata, impersonale e ateleologica della *totale Mobilmachung*, il suo costituire un radicale mutamento dell'esistenza dell'uomo e del suo complessivo rapporto con le cose viene dal confronto di Jünger con la nozione heideggeriana di *Gestell*. ⁶⁵ Jünger in *An der Zeitmauer* intende riferirsi alla tecnica heideggerianamente come *Gestell* ovvero come «circostanza» (*Umstand*) o «scenografia» (*Kulisse*):

Il suo [della tecnica] lato economico, trainante e connesso alla potenza, non ha un significato interiore per l'uomo. Il suo compito precipuo consiste nell'additare e condurre in una direzione. In ciò rientrano anche le distruzioni che le vengono mosse a rimprovero, il livellamento, lo svuotamento. ⁶⁶

In modo consonante alla lettura jüngeriana, Patočka in *Liberté et sacrifice* spiega in modo estremamente chiaro che il *Gestell* non deve essere confuso con un ente di natura tecnica, economica, sociale o altro, ma «è un modo di comprensione di ciò che è, il modo in cui le cose e il mondo ci appaiono ai nostri giorni». ⁶⁷ Analogamente il lato tecnico e il lato economico, nonché l'assenza o la presenza di azioni armate, non sono gli aspetti decisivi della Mobilitazione totale. Questo ordine di problemi riguarda solo particolari modi di manifestazione, alcune condizioni contingenti in cui di volta in volta si realizza la «disponibilità [*Bereitschaft*]» ⁶⁸ alla *totale Mobilmachung*. La guerra della Mobilitazione totale segna in questo senso una svolta rispetto a tutta la storia mondiale della guerra: da «azione armata» limitata diventa «situazione» illimitata. ⁶⁹ È proprio questa uniforme e illimitata «disponibilità» all'interno delle singole nazioni, questo suo imporsi come situazione globale che costituisce il senso più profondo della Prima guerra mondiale attribuendo a questo evento, scrive Jünger, un aspetto di «natura culturale». ⁷⁰ Così come, per quanto «illuminanti», le spiegazioni di genere economico si rivelano «inadeguate» per esprimere il senso profondo di «imprese» quali la costruzione delle piramidi egizie o delle cattedrali gotiche, analogamente l'«apparire senza scopo» della Mobilitazione totale può essere compreso solo se concepito quale evento «di tipo culturale». ⁷¹

Jünger, in particolare, pensa al «progresso» come alla «grande religione popolare del XIX secolo», attraverso cui diventa comprensibile la

smisurata potenza del «richiamo che con la sua efficacia poteva conquistare le masse alla causa dell'ultima guerra, realizzando la parte decisiva, quella religiosa, della Mobilitazione totale». ⁷² Le «grandi parole d'ordine» che richiama alla guerra, pur distinguendosi per la loro diversa ascendenza ideologica risultavano tutte conformi circa l'appello alla Mobilitazione espresso nel «contenuto di progresso». Terribile nel suo nitore è l'immagine creata da Jünger per definire il modo in cui le diverse parti politiche hanno tutte indistintamente richiamato le masse alla Mobilitazione appellandosi con le loro «parole d'ordine» alla «fede» nel progresso:

Per quanto queste parole d'ordine possano apparire rozze e chiosose, non ci sono dubbi sulla loro efficacia: esse ricordano quei pezzi di stoffa colorata con cui nelle battute di caccia, si attira la selvaggina verso le bocche da fuoco. ⁷³

Sotto questo aspetto non c'è nessuna differenza essenziale tra le forze politiche e gli schieramenti nazionali in campo nella Prima guerra mondiale: esiste solo una differenza tra chi si è reso già disponibile alla Mobilitazione totale e chi più o meno consapevolmente difende l'antica sicurezza borghese destinata a essere spazzata via dalla guerra, tra nazioni che hanno già trasposto la loro forza in «energia bellica», potendo sfruttare «il vantaggio dei paesi “progrediti”» ⁷⁴ e nazioni come la Germania che invece pretendono di opporre all'operante forza della Mobilitazione totale gli ideali nostalgici della *Kultur* o l'ideologia del progresso della *Zivilisation*. Scrive Jünger:

La Germania doveva inevitabilmente essere sconfitta [...] perché pur avendo preparato con tutto lo scrupolo possibile la sua mobilitazione parziale continuava a precludersi la via di quella totale, e perché l'intima natura della sua macchina bellica le consentiva di raggiungere, sopportare e soprattutto sfruttare solo un successo di proporzioni limitate. ⁷⁵

Ma per gli Stati Uniti, nazione retta da un regime costituzionale democratico, la «mobilitazione poté procedere con misure di una drasticità che era risultata impossibile in uno Stato militare come la Prussia». ⁷⁶ Questo per Jünger è comprensibile poiché «già durante il conflitto non era più in questione se uno Stato fosse o meno uno Stato militare, ma in che misura fosse capace di mettere in atto la Mobilitazione totale». ⁷⁷ Il tipo di regime politico in quanto tale è indifferente per il dispiegarsi della Mobilitazione totale. ⁷⁸ Ciò che conta è solo la maggiore plasmabilità

ed efficacia e dunque la minore stabilità delle figure politiche⁷⁹ che un sistema è in grado di produrre. In questo senso il «liberalismo» democratico appare come la condizione politica più adeguata: la «celebre battuta involontaria sui “pezzi di carta”» che Bethmann Hollweg pronuncia dopo avere invaso il Belgio mostra che il cancelliere non aveva compreso «che oggi un pezzo di carta come quello su cui è scritta la costituzione ha un significato simile a quello che ha per i cattolici un’ostia consacrata», sicché se «l’assolutismo può permettersi di stracciare i trattati la forza del liberalismo consiste nell’interpretarli». ⁸⁰ Questa capacità di «interpretazione» dei trattati appare come la forza determinante di una nazione democratica già da tempo disponibile alla Mobilitazione totale come gli Stati Uniti. Il principio della «libertà dei mari» cui accenna Jünger è un caso particolare attraverso il quale si può osservare in quale modo uno Stato totalmente mobilitato possa operare fino a riuscire a mostrare che l’«interesse privato» può «assurgere al rango di postulato umanitario», al livello di «una questione generale che tocca l’umanità intera». ⁸¹ La capacità «democratica» di «interpretare» i trattati tende quindi a produrre una verità universalmente valida sul piano politico analoga a quell’universale validità scientifica producibile operando sperimentalmente, tecnicamente. Anche in questo senso occorre intendere l’idea jüngeriana secondo cui il «tipo del Lavoratore si insinua negli spazi vuoti del sistema corporativo e vi introduce la propria scala di valori», ⁸² un sistema di valori in cui «tecnica ed ethos» sono divenuti «sorprendentemente sinonimi». ⁸³ Da questo punto di vista la Seconda guerra mondiale rappresenta un ulteriore momento di ampliamento e approfondimento del processo di diffusione planetaria della logica del lavoro:

La Seconda guerra mondiale si distingue dalla Prima non soltanto perché le questioni nazionali si confondono apertamente con quelle della guerra civile e ad esse si subordinano, ma anche perché il progresso meccanico si è evoluto fino al limite estremo dell’automazione [*sich steigert und letzen Grenzen nährt im Automatischen*]. Il *nomos* e l’*ethos* saranno quindi oggetto di attacchi ancora più duri. In questa situazione si chiude l’accerchiamento senza scampo predisposto dalle forze dominanti. La lotta per il materiale diventa un grande tentativo di sfondamento, una vera e propria battaglia di Canne alla quale manca però l’antica grandezza. La sofferenza cresce in misura tale da escludere inevitabilmente ogni eroismo. ⁸⁴

Nel pianeta uniformato dalla guerra permanente per la mutazione del *nomos* e dell’*ethos* in efficacia tecnica, *umano* diventa ciò che è assoluta-

mente valido sul piano scientifico, ovvero ciò che può essere prodotto sperimentalmente come l'universalmente valido. I valori occidentali tendono a uniformare il mondo imponendosi come universalmente veri, e proprio per questo umani in senso assoluto, fino ad aprire un abisso che li separa rispetto a chi non può o non vuole dividerli.⁸⁵ Il progresso obiettivo e universale mette in atto una «conquista pacifica della terra» che «con forza magnetica rende tributari i paesi più remoti» scriveva Jünger nel 1934. E ora sappiamo che a quel processo di «conquista pacifica» di cui parla Jünger non è estranea nemmeno la guerra sotto forma di guerra mondiale, guerra civile, guerra fredda, intervento di polizia internazionale.

La tendenza all'identificazione di tecnica ed ethos coincide con la scomparsa dell'«ethos dello stato nazionale»⁸⁶ e con l'affacciarsi di un'era caratterizzata da un vuoto di «dominio» normativo connesso al processo di Mobilitazione. A esso si sostituisce il «dominio dei concetti universali».⁸⁷ Per Jünger non si tratta di essere a favore o contro la democrazia liberale, ma di riconoscere come questa forma politica sia ora la forma *necessaria*, la più disponibile alla Mobilitazione planetaria e come essa non abbia la possibilità di costruire un «dominio» da intendersi come quello «stato nel quale lo sconfinato spazio del potere trova il suo riferimento centrale in un punto dal quale esso appare come spazio del diritto».⁸⁸ Questo significa che nel mondo della democrazia universale che procede verso una Mobilitazione di carattere planetario non esiste un luogo di potere in base a cui governare la guerra e la pace, né criteri di giudizio secondo cui valutare la moralità e la giustizia di un'azione di tipo «imperiale» da parte di un'organizzazione statale. In *Der Arbeiter* la genealogia di questo processo è osservata muovendo dal confronto tra le «guerre di successione» e le «guerre nazionali»:

Nello spirito del principio di nazionalità, l'acquisto di un'esigua striscia di territorio al confine è molto meno legittimo di quanto non sia, nel sistema politico dell'equilibrio dinastico, l'acquisto di un intero regno in seguito a un matrimonio. Nelle guerre di successione si tratta quindi di due contendenti, entrambi di riconosciuto diritto, e uno di essi deve essere scelto secondo un'interpretazione che tende a prevalere sull'altra. Nelle guerre nazionali, si tratta di due specie di diritto, in senso generale. Così, anche le guerre nazionali ci riportano allo stato di natura.⁸⁹

A tal punto, secondo Jünger, i «principi politici del XIX secolo», nazione e società si rivelano inadeguati a dominare la Mobilitazione totale attuata attraverso la diffusione globale della logica del lavoro. La concezione

secondo cui «le nazioni sono modelli individuali [...] subordinati alla “legge morale in sé”» preclude la possibilità di «costruire autentici imperi»,⁹⁰ e venendo a mancare un «tribunale superiore» esterno alla nazione stessa, qualsiasi sforzo teso ad aver validità oltre i confini nazionali non può essere fondato che sul «mero dispiegamento di forze».⁹¹ Non diverso è il fallimento dell'altro principio che rappresenta la concezione statale ottocentesca, la «società». In questo caso il tentativo di introdurre una forma di dominio è attuato attraverso l'estensione di «una sfera del diritto indipendente dalla sfera del potere»: «Si giunge così a organi come la Società delle Nazioni – organi il cui presunto controllo su immensi ambiti giuridici è in singolare contrasto con il loro reale potere esecutivo».⁹²

Appellandosi alle categorie politiche ottocentesche di «nazione» e «società» non è possibile ricondurre il potere in una forma fondata sul diritto e dunque governare la conduzione della guerra e la sua distinzione dalla pace. Questo vuoto di *nomos* è riempito da un «dominio di fatto»⁹³ che si realizza e si esercita attraverso la convergenza di tecnica ed ethos. Tale passaggio segna sul piano dei conflitti l'annullamento di qualsiasi «arte della guerra» e dunque la destituzione di significato di qualsiasi «ethos cavalleresco», di qualsiasi «rito»: «Nel mondo del Lavoratore il rito è sostituito da una sequenza tecnicamente esatta, allo stesso tempo amorale e non-cavalleresca».⁹⁴ In questo senso, dunque, occorre intendere le parole di Jünger quando si riferisce a un ritorno di modalità di conduzione della guerra assolutamente privo di arte e di regole, come in un immaginario «stato di natura». È in un tale contesto che dopo la Prima guerra mondiale diventa possibile che «vengano combattute guerre di cui non si prende atto, poiché il più forte ama presentarle come penetrazione pacifica o come un'azione di polizia contro bande di briganti – guerre che esistono in pratica, non in teoria».⁹⁵ Anche questi, scriveva Jünger negli anni Trenta, sono «nuovi e insoliti fenomeni» dai quali emerge come caratteristica comune ed essenziale una sorta di «daltonismo umanitario» espressione di una «vera e propria cecità dinanzi ai colori che rivestono il mondo reale».⁹⁶

Come ha osservato Carlo Galli, l'«età globale» si caratterizza da un punto di vista bellico come «l'età in cui guerra e politica [...] non formano spazio, in senso politico moderno, westfaliano»⁹⁷ e Jünger inizia a riconoscere le forme in cui questo processo si sviluppa già nello svolgimento delle guerre mondiali e successivamente nella suddivisione del mondo in due blocchi. L'incapacità dello stato di produrre politica in senso moderno a opera della diffusione su scala globale della Mobilità

zione totale comporta una *metabasis eis allo genos* che esprime il definitivo annullamento di valore e di efficacia politica dello stato e della guerra. Nel pieno della Guerra fredda Jünger infatti osservava:

La similarità dei due partner colossali che, se non attraggono a sé i territori degli stati storici, pure ne assumono la sovranità, suscita l'impressione che abbiamo qui a che fare con dei modelli, anzi con degli stampi: con le due metà di un'unica forma da impiegarsi per fondere e costruire lo stato mondiale. Con ciò non si intende una semplice operazione di addizione, un raddoppio, ma una trasformazione qualitativa, l'ascesa a una potenza che oggi non è ancora possibile rappresentarsi.⁹⁸

La suddivisione in blocchi successiva alla fine dei conflitti mondiali non può dunque essere vista come in grado di generare un ordine politico nel senso moderno del termine, ma deve essere intesa come il primo passaggio nella formazione di uno spazio globale – lo Stato mondiale – in cui l'idea moderna di Stato perde la facoltà di produrre politica e storia: «Con il raggiungimento della sua grandezza finale, lo Stato non conquista soltanto la sua massima estensione spaziale, ma anche una nuova qualità. Lo Stato in senso storico cessa di esistere».⁹⁹

4. La «scimmia di Ercole»

La «guerra dei Lavoratori» proprio nei suoi caratteri essenziali ed epocali – il suo irrompere nella vita come normale e illimitato «processo lavorativo», lo svincolarsi della violenza da ogni forma di ritualità e dai confini della politica, nonché la tendenza dei conflitti ad assumere i tratti «irregolari»¹⁰⁰ di una «guerra civile planetaria»¹⁰¹ – appare come la «situazione» che rende possibile l'emergere della dimensione globale della guerra. Una «democrazia della morte» globale è l'esito del necessario sconfinamento della guerra dai confini politici imposto dalla Mobilitazione totale, sicché l'insinuarsi del terrore nella vita quotidiana e la diffusione del massacro su scala industriale, appaiono aspetti che devono essere visti non come sabotaggi di un nemico definibile o incidenti sul percorso della democratizzazione del mondo, ma come gli specifici tratti espressivi della *facies bellica*¹⁰² della macchina globale del lavoro: è questo il «volto indistinto»¹⁰³ del dio della guerra nell'era della espansione planetaria della democrazia.

Il tipo e l'impiego delle armi mutano a seconda che esse siano dirette contro la persona, contro l'individuo o contro il tipo umano. Dove è la

persona che si dispone a combattere, lo scontro è condotto secondo le regole del duello tra due contendenti, e poca importa che si scontrino dei singoli oppure compatte unità dell'esercito. Quando questo avviene, ciascuno cerca di colpire l'avversario con armi portatili [*Handwaffe*]. Persino l'antico artigliere, l'ispettore di ordinanza è una specie di artigiano [*Handwerker*]. L'individuo entra in scena *en masse*; egli deve essere raggiunto con mezzi che implicano un effetto di massa. Contemporaneamente alla sua scomparsa nello spazio del combattimento appare perciò la "batteria di grosso calibro", e più tardi, grazie all'industrializzazione la mitragliatrice.¹⁰⁴

«Come ogni vita», scriveva Jünger ne *La Mobilitazione totale*, «produce il germe della propria morte, così la comparsa delle grandi masse racchiude in sé una democrazia della morte [*Demokratie des Todes*]». ¹⁰⁵ Il terrore e l'annientamento che emergono in tutta la loro eccezionale mostruosità nel fuoco totale della Prima guerra mondiale appaiono già come la situazione normale dei futuri conflitti globali:

L'età del colpo mirato ormai è alle nostre spalle. Il comandante di una squadriglia aerea che a notte fonda impartisce l'ordine di bombardare non fa più alcuna distinzione tra militari e civili, e la nuvola di gas letale passa come un'ombra su ogni forma di vita. Ma la possibilità di siffatte minacce non presuppone una Mobilitazione parziale o generale: presuppone una Mobilitazione *totale*, che si estende anche al bambino nella culla. Esso è minacciato come tutti gli altri se non addirittura di più.¹⁰⁶

Le bombe lanciate dall'alto che colpiscono indistintamente soldati e civili e i gas mortali che si diffondono «su ogni forma di vita» sono le armi democratico-planetary della guerra dei lavoratori che mostrano come all'interno del primo conflitto mondiale, svoltosi tra entità statali caratterizzate da un proprio sovrano *ius ad bellum*, abbia avuto luogo quello svuotamento di senso dello *ius publicum Europaeum* e della organizzazione statale che sulla limitazione e sulla regolamentazione della guerra si fondava.

Pertanto, scrive Jünger nell'*Operaio* pensando al carattere di totalità della Prima guerra mondiale:

La discussione di diritto internazionale a proposito di piazze aperte e piazze fortificate, navi da guerra e navi mercantili, blocco navale e libertà dei mari, assunse un mero carattere propagandistico. Nella guerra totale ogni città, ogni fabbrica è una piazza fortificata, ogni nave mercantile è una nave da guerra, ogni derrata alimentare è merce di contrabbando, ogni provvedimento attivo o passivo ha un significato belli-

co. Che poi il tipo umano venga colpito invece come singolo, come soldato, è di secondaria importanza – egli è indirettamente colpito quando è coinvolto nell’assalto contro il campo di forze in cui egli è inserito. Questo è il segno di una assai intensa e molto astratta crudeltà.¹⁰⁷

Per il tipo umano dunque il «campo di battaglia» è solo un «caso particolare di uno spazio totale».¹⁰⁸ Come è già stato ricordato la guerra aerea secondo Schmitt rappresenta in ambito militare quella «rivoluzione spaziale» che svolge un ruolo determinante nel declino del «mutual relation between protection and obedience» che aveva reso possibile l’«ordinamento della guerra terrestre» secondo i principi della conferenza dell’Aia:

L’aereo arriva volando e getta le sue bombe, oppure attacca scendendo a volo radente e quindi riprende quota: in entrambi i casi adempie alla sua funzione di annientamento e abbandona quindi immediatamente al suo destino (vale a dire: alle sue autorità statali) il territorio bombardato, con le persone e le cose che vi si trovano. La considerazione della connessione esistente tra protezione e obbedienza, esattamente come quella del rapporto tra tipo di guerra e preda, mostra l’assoluto disorientamento spaziale e il carattere di puro annientamento della guerra moderna.¹⁰⁹

Con la fine della *guerre en forme* la dimensione dell’annientamento «democratico» diventa coesistente all’esercizio della guerra stessa. Schmitt insiste inoltre su un altro aspetto connesso alla perdita di confini della violenza bellica: la «limitazione dei mezzi di annientamento e la limitazione della guerra» non riguardano solo il diritto di preda e il «rapporto con la popolazione colpita dalla guerra», ma anche la questione della «guerra giusta». L’inevitabile verificarsi di un’asimmetria tra le forze in campo rende possibile l’acuirsi del «contrasto tra le parti in lotta». Il conflitto tenderà allora a essere spostato sul terreno del *bellum in testinum* da parte di chi è in stato di inferiorità, mentre chi si trova in condizione di superiorità dovrà appellarsi alla *justa causa* e «dichiarerà il nemico criminale, dal momento che il concetto di *justus hostis* non è più utilizzabile»:

Nella misura in cui oggi la guerra viene trasformata in azione di polizia contro i turbatori della pace, criminali ed elementi nocivi, deve anche essere potenziata la giustificazione dei metodi di questo *police bombing*. Si è così costretti a spingere la discriminazione dell’avversario in dimensioni abissali.¹¹⁰

In questo vuoto di dominio sulla guerra, nell'impossibilità di produrre identità e senso politico attraverso l'azione violenta, lo scenario *normale* che si prospetta secondo Jünger è quello di una diffusione planetaria di conflitti irregolari in cui figure eccezionali come il «partigiano» tendono ad assumere sempre più la funzione normale di soldati regolari, decretando contemporaneamente la fine della coscrizione obbligatoria e dell'«esercito di massa». La crisi della spazialità politica moderna si esprime sotto forma di mutazione della figura del soldato che è ora difficilmente distinguibile dal «poliziotto»¹¹¹ e dal «tecnico»,¹¹² ma anche dallo «scorticatore» e dal «macellaio».¹¹³

In un colloquio del 1995 Jünger osserva che dal punto di vista dell'arte della guerra è possibile comparare le guerre antecedenti la Prima guerra mondiale a una «partita a scacchi», ma dal 1914 l'immagine della scacchiera e del gioco in generale non funziona più:

È del tutto inutile star lì a studiare quali mosse cambiare, come spostare diversamente alfiere o cavallo, torre o re. Il fatto è che si è ribaltato il tavolo su cui stava la scacchiera: i guerrieri, i combattenti non esistono più come ceto o casta, e il fuoco non viene più dai cannoni, ma è diventato assoluto.¹¹⁴

Nelle guerre contemporanee emerge con tutta la propria forza terrificata il destino nichilistico della civiltà europea: non più guerra come clausewitziana continuazione della politica con altri mezzi condotta da potenze politiche statali, ma dispiegamento globale della Mobilitazione totale che tende a trasformare l'utopia del *regnum hominis* nell'incubo del *regimen hominum*.¹¹⁵ Per questa ragione, scrive Jünger, ora «la prospettiva più spaventosa è quella rappresentata dalla tecnocrazia, una sovranità [*Herrschaft*] sotto controllo, esercitata da spiriti mutili e mutilanti».¹¹⁶

In quello che Alain Joxe definisce come il «caos imperiale»,¹¹⁷ assistiamo alla quotidiana «riduzione degli "altri" a entità politicamente nulla» il che comporta, scrive Alessandro Dal Lago, «la trasformazione della guerra in polizia-pulizia su scala globale in cui non esiste più riconoscimento del nemico».¹¹⁸ Uno dei pericoli più grandi del processo di normalizzazione della guerra funzionale al «sistema-lavoro», della normalità e della quotidianità della violenza che circola incessantemente e in modo sottile e impercettibile, viene dalla ideologica criminalizzazione di chi è considerato nemico, dal ridurre il cosiddetto nemico a materiale di scarto da eliminare. Nella ricostruzione della *facies bellica* della Mobilitazione totale, la dimensione del terrore e dell'annientamento

appare quale elemento essenziale e non come minaccia esterna alla trasformazione della democrazia occidentale in democrazia planetaria del lavoro.¹¹⁹ In questo senso tutta la sequela di statiche contrapposizioni tra valori occidentali e fanatismo orientale, tra democrazia dei paesi civilizzati e oppressione dei popoli cosiddetti primitivi si presenta come una di quelle forme di consapevole o inconsapevole produzione ideologica del nemico, che denuncia comunque la propria cecità dinanzi alla genealogia della dimensione globale della violenza e dimostra l'assenza di comprensione della portata intrinsecamente imperialistica di quella che Jünger già negli anni Trenta aveva definito come «democrazia della morte». La costruzione dello spazio planetario del Lavoro si realizza come imposizione dell'uniformità della disciplina del lavoro attraverso la distruzione sistematica delle altre forme culturali, ma proprio in questa opera di annullamento dell'altro la razionalità europea tende a estraniarsi rispetto alla propria provenienza, a occultare la propria radice tragica essendo incontrollabile e irriducibile al funzionamento tecnico e alla calcolabilità economica, non essendo producibile come l'«equivalente-indifferente».¹²⁰ Se dunque come scriveva Jünger è «evidente che la figura del Lavoratore è più forte della più antica opposizione, che è anche l'ultima: quella tra Oriente e Occidente»,¹²¹ rimane altrettanto vero che Oriente e Occidente continuano a vivere non in quanto «luoghi assoluti, bensì come metafore [*Gleichnisse*] di due atteggiamenti umani fondamentali»¹²² posizioni inscindibili, ineliminabili come poli in eterna tragica tensione. Anzi la stessa genealogia della democrazia della morte diventa l'Oriente dell'uomo occidentale.

Potremmo dire che alla democrazia occidentale accade qualcosa di analogo a ciò che secondo Nietzsche¹²³ decretò la morte della tragedia antica: come il dramma tragico svuotato della forza aorgica, divenuto incapace di parlare la lingua straniera di Dioniso non può che rispecchiarsi in se stesso fino ad assumere le sembianze e gli atteggiamenti della «scimmia di Ercole», così l'abbandono, anzi l'annullamento sistematico dell'altro da parte della tirannia dei valori democratici muta l'essenza della democrazia occidentale che è ora, per dirla con Nietzsche, «dialettica sofisticata», democrazia «imitata e mascherata» proprio come il dramma euripideo.

La portata di questa mutazione è massimamente visibile fissando lo sguardo su quella «logica della forza»¹²⁴ che emerge nell'esecuzione politica dell'imperativo democratico «rendere l'altro uguale a noi». Come ha scritto in modo lapidario Guido Davide Neri: «Mai come nell'attuale "pedagogia delle bombe" si manifesta la verità del detto che proprio "il

medium è il messaggio”». ¹²⁵ Nell’uso della guerra come via per una cosiddetta “civiltà democratica” si svela l’essenza della versione contemporanea della democrazia occidentale, nonché il destino nichilistico del suo progetto. Parlano di noi oggi le immagini con cui si chiude *Die totale Mobilmachung*: in quei «luoghi» nei quali «la maschera umanitaria è quasi cancellata» ciò che rimane della «rete» planetaria intrecchiata dalla Mobilitazione totale è «un feticismo della macchina mezzo grottesco e mezzo barbarico», ¹²⁶ lo svanire del «sogno della libertà» stritolato «come nella ferrea morsa di una tenaglia»: ¹²⁷

È uno spettacolo grandioso e terribile vedere i movimenti delle masse sempre più omologati, su cui lo spirito del mondo getta la sua rete. Ciascuno di questi movimenti non fa che rendere la presa più stretta e più implacabile, e qui agiscono forme di costrizione che sono più forti della tortura: così forti che l’uomo le saluta con giubilo. ¹²⁸

Sviluppando specialmente la riflessione sulla metamorfosi della guerra di Ernst Jünger e di Carl Schmitt, Carlo Galli osserva che l’essenza della «guerra globale» è quella di «non essere una Terza guerra mondiale» e «di non essere neppure una guerra dei mondi (del mondo islamico contro il mondo cristiano), quanto piuttosto la manifestazione del fatto che la globalizzazione è un mondo di guerra». ¹²⁹ In questo senso l’incessante cupa proliferazione di fronti avversi che si delineano sulla base della contrapposizione di ideologie, religioni e valori non dà forma a «identità politiche intese come fattori di ordine politico, ma solo a immagini fantasmatiche in reciproca immediata negazione». ¹³⁰ «La guerra» scrive Jünger nel 1959 «non viene circondata dalla luce di un affinato incivilimento che ne segni l’inutilità: essa piuttosto si disgrega, divenendo uno strumento ottuso imprevedibile, e perfino suicida, della politica, un vicolo cieco». ¹³¹ Proprio nel superamento di questo deserto fantasmatico e ideologico consiste il primo passo per ritessere le trame di un *ethos* occidentale in grado di essere fedele al senso della propria provenienza culturale e all’altezza della comprensione del destino di quella globalizzazione che nella implicazione mondiale della storia europea ha la propria ragione e che non può certo essere «lasciata alle spalle come un’uniforme dismessa». ¹³² Un *ethos* che si realizza praticando quella che Jünger ha definito una «nuova scienza», oggi la più fertile e la più felice di tutte, «la dottrina [*Lehre*] della libertà umana di fronte alle nuove forme che ha assunto la violenza [*gegenüber der veränderten Gewalt*]». ¹³³

Note

¹ J. Patočka, *Le guerre del xx secolo e il xx secolo come guerra*, in Id., *Saggi eretici sulla filosofia della storia*, tr. it. di G. Pacini, intr. di V. Belohradsky, CSEO, Bologna 1981, p. 144. Per la traduzione italiana del saggio in questione si è tenuto conto delle variazioni e delle correzioni presenti nella versione di A. Pantano, in “Filosofia dell’arte”, 5, 2006 (*Arte e guerra*), in corso di stampa. Sulla interpretazione patočkiana della guerra e sulla sua funzione nella storia europea si rinvia innanzitutto ai fondamentali studi di G.D. Neri, *L’Europa dal fondo del suo declino*, e *La guerra* in Id., *Il sensibile, la storia, l’arte. Scritti 1957-2001*, ombre corte, Verona 2003. Questo scritto dei *Saggi eretici* è centrale nella riflessione di J. Derrida in *Donare la morte*, tr. it. di L. Berta, Jaca Book, Milano 2002. Cfr. anche A. Pantano, *Una riflessione filosofica a partire dal mondo naturale*, in J. Patočka, *Il mondo naturale e la fenomenologia*, tr. it. di A. Pantano, Mimesis, Milano 2003, nonché le seguenti raccolte di studi: E. Tassin, M. Richir (a c. di), *Jan Patočka. Philosophie, phénoménologie, politique*, Millon, Grenoble 1992; D. Jervolino (a c. di), *L’eredità filosofica di J. Patočka*, CUEN, Napoli 2000; M. Guerri, *Dalla civiltà europea alla «pedagogia delle bombe»*. «La guerra» di G.D. Neri e «Le guerre del xx secolo e il xx secolo come guerra» di J. Patočka, in “Materiali di estetica”, 11, 2004.

² J. Patočka, *Le guerre del xx secolo e il xx secolo come guerra*, cit., p. 144.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Ivi, p. 143.

⁷ Ivi, p. 144.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Ivi, p. 148.

¹³ *Sul dolore*, in FeP, p. 173 [7, 179].

¹⁴ Sul complesso rapporto tra Jünger e Schmitt cfr. in primo luogo l’epistolario E. Jünger, C. Schmitt, *Briefwechsel*, hrsg. H. Kiesel, Klett-Cotta, Stoccarda, 1999. Tra gli studi critici: J.H. Kaiser, *E. Jünger e C. Schmitt*, in P. Chiarini (a c. di), *E. Jünger. Un convegno internazionale*, Shakespeare & co., Napoli 1987; M. Ghelardi, *Alcune considerazioni su C. Schmitt ed E. Jünger*, ivi; C. Galli, *E. Jünger e C. Schmitt. Per la ricostruzione di due modalità del nichilismo contemporaneo*, in S. Rota Ghibaudi (a c. di), *Studi politici in onore di Luigi Firpo*, F. Angeli, Milano 1990, vol. III; P. Tomissen, *E. Jünger und C. Schmitt: Zwischenbilanz*, in «Etappe», n. 10, 1994; P. Noack, *C. Schmitt. Eine Biographie*, Propyläen, Berlin-Frankfurt a. M. 1993, pp. 107-10. Inoltre si veda C. Galli, *Genealogia della politi-*

ca. C. Schmitt e la crisi del pensiero politico moderno, il Mulino, Bologna 1996, soprattutto cap. III e relative note e Id., *Introduzione*, in E. Jünger, C. Schmitt, *Il nodo di Gordio. Dialogo su Oriente e Occidente nella storia del mondo*, tr. it. di G. Panzieri, il Mulino, Bologna 2004.

¹⁵ Sulla vita di Ernst Jünger si vedano i seguenti studi: A. Mohler, *Die Schleife. Dokumente zum Weg von Ernst Jünger*, Die Arche, Zürich 1955; H. Schwilk, *Ernst Jünger. Leben und Werk in Bildern und Texten*, Klett-Cotta, Stuttgart 1988; P. Noack, *E. Jünger. Eine Biographie*, Fest, Berlin 1998. Cfr. anche le seguenti conversazioni: J. Hervier, *Conversazioni con E. Jünger*, Guanda, Parma 1987; G. Moretti, *Intervista con E. Jünger*, in L. Bonnesio (a c. di), *E. Jünger e il pensiero del nichilismo*, cit.; A. Gnoli, F. Volpi, *I prossimi titani*, cit.; H. Schwilk, *Il sogno dell'Anarca. Incontri con E. Jünger*, tr. it. di A. Sandri e C. Berretta, Herrenhaus, Seregno 1999. Günther Grass costruisce un dialogo tra Jünger e Remarque sulla questione della guerra in *Il mio secolo* (tr. it. di C. Groff, Einaudi, Torino 1999, p. 37 sgg.). Ernst Jünger rivive nei ricordi di Bruce Chatwin in *Cbe ci faccio qui?* (tr. it. di D. Mazzone, Adelphi, Milano 1990, pp. 359-80). Assai brillante la breve ricostruzione dell'intera vita e dell'opera di Jünger in F. Marcoaldi, *Voci rubate*, Einaudi, Torino 1993.

¹⁶ La riflessione jüngeriana sulla guerra ricopre un ruolo di una certa importanza anche nello sviluppo del pensiero di Georges Bataille (cfr. *Il limite dell'utile*, tr. it. di F.C. Papparo, Adelphi, Milano 2000, cap. VI e *Le coupable*, in *Œuvres complètes*, a c. di Th. Klosowsky, Gallimard, Paris 1976, vol. V, p. 247) e di Roger Caillois (cfr. per esempio: *La vertigine della guerra*, tr. it. di M. Baccianini, Città Aperta, Troina 2002, p. 99 sgg.).

¹⁷ D. de Rougemont, *L'amore e l'Occidente. Eros morte abbandonano nella letteratura europea*, tr. it. di L. Santucci, Rizzoli, Milano 1977-1993, p. 324.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ivi*, p. 325.

²⁰ Per una analisi delle diverse edizioni dello scritto *Die totale Mobilmachung* (1930, 1941, 1942, 1963, 1980) si veda C. Galli, *Al di là del progresso secondo E. Jünger: «magma vulcanico» e «mondo di ghiaccio»*, "il Mulino", 5, 1985. Su diversi aspetti della riflessione jüngeriana sulla guerra si ricordano in particolare: K. Löwith, *Da Hegel a Nietzsche*, tr. it. di G. Colli, Einaudi, Torino 1949, p. 418 sgg.; C. von Krockow, *Die Entscheidung. Eine Untersuchung über E. Jünger, C. Schmitt, M. Heidegger*, F. Enke, Stuttgart 1958; K.H. Bohrer, *Aesthetik des Schreckens*, Hanser, München-Wien 1978; E.J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza e identità personale nella Prima guerra mondiale* (1979), tr. it. di R. Falcioni, il Mulino 1985, capp. III e IV; S. Zecchi, *L'artista armato*, cit., p. 209 sgg.; F. Masini, «Il talismano marcio di E. Jünger», in Id., *Gli schiavi di Efesto. L'avventura degli scrittori tedeschi del Novecento*, Editori Riuniti, Roma 1981; Id., *La guerra come nomos della catastrofe*, in Id., *Ideologia della guerra. Temi e problemi*, Bibliopolis, Napoli 1987; W. Kunicki, *Krieg als Agon. Zum Bild des Krieges im Werk E. Jüngers*, in "Colloquia Germanica Stetinensia", 40, 2, 1989; P. Amato, *Lo sguardo sul nulla. E. Jünger e la questione del nichilismo*, cit., p. 33 sgg.; M. Cacciari, *Salvezza che cade*, in M. Cacciari, M. Donà, *Arte, tragedia, tecnica*, Cortina, Milano 2000, p. 25 sgg.; C. Galli, *Guerra globale*, Laterza, Roma-Bari, 2002, p. 15 sgg.; Id., *Spazi politici. L'età moderna e l'età globale*, il Mulino, Bologna 2001; M. Alessio, *Tra guerra e pace. E. Jünger maestro del Novecento*, Pellicani, Roma 2001, capp. I e II; M. Bernardi Guardì, *La tigre della modernità. Saggio su E. Jünger nelle Tempeste d'acciaio*, Pellicani, Roma 1992; K. Gauger, *Krieger, Arbeiter, Waldgänger, Anarch: das kriegerische Frühwerk E. Jüngers*, Lang, Frankfurt a. M. 1998. Cfr. inoltre G.

Bataille, *La guerra*, in Id., *Il limite dell'utile*, cit., cap. VI; R. Caillois, *La vertigine della guerra*, cit., p. 99 sgg. Di notevole importanza i recenti studi: Th. Weitin, *Notwendige Gewalt. Die Moderne E. Jüngers und H. Müllers*, Rombach, Freiburg 2003; J. Encke, *Augenblicke der Gefabr. Der Krieg und die Sinne. 1914-1934*, Fink, München 2006.

²¹ *Mobilitazione totale*, in FeP, p. 113 [7, 121]. Sui temi plutonici e labirintici nella letteratura della Guerra mondiale (compresi gli scritti jüngeriani) si veda E.J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella Prima guerra mondiale*, cit., pp. 184-215. Per un'analisi delle trasformazioni di tecnica bellica connesse allo scoppio della Prima guerra mondiale nel contesto di una storia universale della guerra cfr. J. Keegan, *La grande storia della guerra*, tr. it. di D. Panzieri, A. Mondadori, Milano 1994, parte V.

²² *Mobilitazione totale*, in FeP, p. 113-14 [7, 121].

²³ SPG, I, p. 65 [PP, 53].

²⁴ *Ibid.* Un preciso ritratto della battaglia della Somme (1° luglio 1916) da cui emerge il «nuovo tipo» di soldato totalmente mobilitato (con alcuni accenni all'opera di Jünger) in J. Keegan, *Il volto della battaglia. Anzicourt, Waterloo, la Somme*, tr. it. di F. Saba Sardi, il Saggiatore, Milano 2001, cap. IV. Una brillante ricostruzione dello stile eroico di fare la guerra in F. Cardini, *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dal medioevo alla Rivoluzione francese*, A. Mondadori, Milano 1997. Su alcune figure fondamentali nella metamorfosi del guerriero cfr. i diversi studi raccolti in "Conflitti globali", 3, 2006.

²⁵ *Mobilitazione totale*, in FeP, p. 119 [7, 126].

²⁶ *Mobilitazione totale*, in FeP, p. 118 [7, 126].

²⁷ *Mobilitazione totale*, in FeP, p. 122 [7, 129].

²⁸ TdA, pp. 210-11 [1, 195-96].

²⁹ Cfr. A. Zweig, *La questione del sergente Griscia*, tr. it. di E. Burich, A. Mondadori, Milano 1961.

³⁰ Cfr. H. Barbusse, *Il fuoco*, tr. it. di G. Bisi, Sonzogno, Milano 1918. Sulla figura dell'«operaio della distruzione» cfr. G. De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Einaudi, Milano 2006, cap. II.

³¹ *Mobilitazione totale*, in FeP, p. 118 [7, 126].

³² O, p. 82 [8, 94].

³³ O, p. 83 [8, 95].

³⁴ *Maxima-Minima* [8, 362].

³⁵ *Sul dolore*, in FeP, p. 181 [7, 187].

³⁶ O, p. 103 (tr. it. mod.) [8, 118]. Un momento di svolta nella storia della guerra è rappresentato per Jünger dall'assedio di Sebastopoli: «Con l'assedio di Sebastopoli (1855) iniziano le monotone e livellanti operazioni nelle quali domina l'artiglieria» (*Philemon und Baucis* [12, 466]). Su questo scritto jüngeriano cfr. E. Gajek, *E. Jüngers Essay Philemon und Baucis. Der Tod in der mythischen und in der technischen Welt*, in "Les Carnets", 4, 1999.

³⁷ O, p. 102 [8, 117].

³⁸ SPG, III, p. 210 [PP, 610].

³⁹ C. Galli, *Ernst Jünger: «La mobilitazione totale» e il nichilismo*, in L. Bonesio (a c. di), *E. Jünger e il pensiero del nichilismo*, cit., p. 75.

⁴⁰ O, p. 81 [8, 93]; ma si veda anche *Sul dolore*, in FeP, p. 179 [7, 185] dove Jünger parla di «un nuovo modo di vivere» (*eine neue Lebensart*).

⁴¹ C. Schmitt, *Terra e mare. Una riflessione sulla storia del mondo*, tr. it. di G. Gurisatti, Adelphi, Milano 2002, p. 107. Su questo tema cfr. anche C. Schmitt, *Il nomos della terra*

nel diritto internazionale dello «*Jus publicum europaeum*», tr. it. di E. Castrucci, Adelphi, Milano 1991, pp. 417-29.

⁴² C. Schmitt, *Terra e mare*, cit., p. 109. Il «pensiero» cui Schmitt si riferisce è il seguente: «*Né lo spazio è nel soggetto, né il mondo è nello spazio. È piuttosto lo spazio ad essere “nel” mondo, perché l’essere-nel-mondo, costitutivo dell’Esserci, ha già sempre aperto lo spazio*». M. Heidegger, *Essere e tempo*, tr. it. di P. Chiodi, Longanesi, Milano 1976, p. 145.

⁴³ O. Spengler, *Il tramonto dell’Occidente*, cit., p. 574.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Ivi, p. 593. Circa l’influsso di Spengler sulla filosofia heideggeriana della tecnica si rinvia allo studio di F. Volpi, *Heidegger lettore edito inedito di Spengler*, in S. Zecchi (a c. di) *Estetica 1991. Sul destino*, il Mulino, Bologna 1991.

⁴⁶ M. Heidegger, *La questione della tecnica*, tr. it. di G. Vattimo, in M. Heidegger, W. Heisenberg, F.G. Jünger, M. Schröter, E. Preetorius, W. Riezler, R. Guardini, *Le arti nell’età della tecnica*, cit., p. 54.

⁴⁷ LOP, p. 102 [12, 157].

⁴⁸ LOP, p. 74 [12, 140-41].

⁴⁹ LOP, p. 127 [12, 174].

⁵⁰ LOP, p. 119 [12, 168]. Il rapporto tra eserciti moderni e meccanismi a orologeria è sviluppato da M. De Landa in *La guerra nell’era delle macchine intelligenti*, tr. it. di G. Panofino, Feltrinelli, Milano 1996, soprattutto a partire dall’analisi delle truppe prussiane settecentesche: «Un meccanismo a orologeria, a differenza di un motore, si limita a trasmettere il moto originato da una fonte esterna; non è in grado di produrre il moto da sé. Nel caso degli eserciti, non è tanto la loro incapacità di produrre il moto che li caratterizza come meccanismi a orologeria [...] bensì la loro incapacità di produrre nuove informazioni, cioè di usare i dati che emergono dallo svolgimento della battaglia. Ivi, p. 95. Su questi temi cfr. M. Guareschi, in M. Guareschi, M. Guerri, *La metamorfosi del guerriero*, in “Conflitti globali”, 3, 2006, p. 22 sgg.

⁵¹ *Sul dolore*, in FeP, p. 181 [7, 186].

⁵² O, p. 109 (tr. it. mod.) [8, 125].

⁵³ *Mobilizzazione totale*, in FeP, p. 118 [7, 125].

⁵⁴ *Mobilizzazione totale*, in FeP, pp. 117-18 [7, 125].

⁵⁵ *Sul dolore*, in FeP, p. 173 [7, 178-79].

⁵⁶ *Mobilizzazione totale*, in FeP, p. 118 [7, 126].

⁵⁷ «Gli antichi non progettaron macchine più complesse di quelle che la nostra meccanica definisce “semplici”. Potremmo chiamarle piuttosto dispositivi, cioè un complesso di strumenti. [...] Non solo era la forza muscolare di uomini e cavalli a sostenere la parte più importante del lavoro, ma si trattava di interventi singoli e ben distinguibili. Si trattava di azioni [*Handlungen*], non di processi [*Abläufe*]». LOP, p. 123 (corsivi nostri) [12, 170-71].

⁵⁸ *Mobilizzazione totale*, in FeP, p. 119 [7, 127].

⁵⁹ *Sul dolore*, in FeP, p. 172 [7, 178].

⁶⁰ A. Gnoli, F. Volpi, *I prossimi titani. Conversazioni con E. Jünger*, Adelphi, Milano 1997, p. 83. Per una limpida analisi del significato del rovesciamento della visione clauswitziana della guerra nel pensiero francese cfr. M. Guareschi, *Ribaltare Clausewitz. La guerra in Michel Foucault e Deleuze-Guattari*, in “Conflitti globali”, 1, 2005.

⁶¹ *Mobilizzazione totale*, in FeP, p. 118 [7, 126].

⁶² *Sul dolore*, in FeP, p. 179 [7, 185].

⁶³ *Mobilizzazione totale*, in FeP, p. 121 [7, 128].

⁶⁴ C. Galli, *Ernst Jünger: «La mobilitazione totale» e il nichilismo*, in L. Bonesio (a c. di), *E. Jünger e il pensiero del nichilismo*, cit., pp. 71-72.

⁶⁵ Il termine *Gestell* è reso con «imposizione» da Gianni Vattimo (cfr. la nota terminologica in M. Heidegger, *La questione della tecnica*, in Id., *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976-1985, p. 14, n. 1) e «impianto» da Franco Volpi (cfr. F. Volpi, *Glossario*, in M. Heidegger, *Nietzsche*, Adelphi, Milano 19952, pp. 1003-04). La trattazione più ampia del concetto di *Gestell* è nella seconda conferenza di Brema (1949) intitolata appunto *Das Ge-Stell* (in M. Heidegger, *Gesamtausgabe*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1975 sgg., vol. LXXIX, pp. 24-45), ma si vedano, oltre la già citata conferenza *La questione della tecnica*, anche *Nietzsche*, cit., e lo scritto del 1957 *Identità e differenza*, in “aut aut”, 187-188, gennaio-aprile 1982, pp. 2-38.

⁶⁶ MdT, p. 165 [8, 539]. Un altro importante accenno alla nozione heideggeriana di *Ge-stell* in F, p. 52 [19, 479-80].

⁶⁷ J. Patočka, *Liberté et sacrifice. Ecrits politiques*, tr. fr. di E. Abrams, Millon, Grenoble 1990, p. 279.

⁶⁸ *Mobilizzazione totale*, in FeP, p. 122 [7, 129].

⁶⁹ Sulla «condizione di guerra globale» come «situazione» cfr. C. Galli, *La guerra globale*, Laterza, Roma-Bari 2002, pp. 84 sgg.

⁷⁰ *Mobilizzazione totale*, in FeP, p. 123 [7, 130].

⁷¹ Sulla portata «metafisica» «in senso goethiano» della figura dell'*Arbeiter Jünger* ricorda (in A. Gnoli, F. Volpi, *I prossimi Titani*, cit., p. 39) come fondamentale la riflessione di E. Niekisch, *Die Gestalt des Arbeiters*, in “Antaios”, VI, 1965 (ora in H. Arbogast, *Ueber E. Jünger*, Klett-Cotta, Stuttgart 1995).

⁷² *Mobilizzazione totale*, in FeP, p. 123 [7, 130].

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Mobilizzazione totale*, in FeP, p. 124 [7, 131-32].

⁷⁶ *Mobilizzazione totale*, in FeP, p. 124 [7, 131].

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ Come emerge dal quadro storico ricordato da Jünger: «Il giubilo con cui da noi l'esercito segreto del progresso e il suo invisibile Stato maggiore salutarono il crollo della Germania, mentre gli ultimi combattenti stavano ancora affrontando il nemico, assomigliava al giubilo per una battaglia vinta. [...] Tra le forze che si erano disperate la partita non vi era alcuna differenza essenziale. [...] Così, ancora nei giorni decisivi, i ministri socialdemocratici del Reich poterono prendere in considerazione l'idea di lasciare in piedi la corona: la cosa non avrebbe significato altro che una questione di facciata. Sull'edificio il progresso gravava ormai da tempo con tali ipoteche da non lasciar sussistere più alcun dubbio sulla vera situazione proprietaria». (*Mobilizzazione totale*, in FeP, p. 132 [7, 138-39]).

⁷⁹ Su questi aspetti del pensiero jüngeriano si rinvia a C. Galli, *Spazi politici. L'età moderna e l'età globale*, cit., pp. 114-17; Id., *Genealogia della politica. C. Schmitt e la crisi del pensiero politico moderno*, cit., cap. III; P. Barcellona, *Lo spazio della politica. Tecnica e democrazia*, Editori Riuniti, Roma 1993.

⁸⁰ *Mobilizzazione totale*, in FeP, p. 127 [7, 133-34].

⁸¹ *Ibid.* Sulla dottrina di Monroe e sulla traduzione del suo significato da difensivo-conti-

nentale a marittimo-aggressivo operata da Roosevelt cfr. C. Schmitt, *Il concetto di Impero nel diritto internazionale. Ordinamento dei grandi spazi con esclusione delle potenze estranee*, tr. it. di L. Vann, Istituto nazionale di cultura fascista, Roma 1941; Id., *Il nomos della terra*, cit., p. 207 sgg., 325 sgg., 368 sgg.

⁸² *Sul dolore*, in FeP, p. 174 [7, 180].

⁸³ *Sul dolore*, in FeP, p. 184 [7, 190].

⁸⁴ TdR, p. 36 [7, 302].

⁸⁵ Sull'idea di democrazia occidentale come «punto d'arrivo acquisito della storia umana» si vedano gli scritti di Guido Davide Neri *Sulla guerra*, e *L'Europa dal fondo del suo declino*, in Id., *Il sensibile, la storia, l'arte*, cit.

⁸⁶ *Maxima-Minima* [8, 387].

⁸⁷ *Sul dolore*, in FeP, p. 150 [7, 157].

⁸⁸ O, p. 65 [8, 75].

⁸⁹ O, p. 171 [8, 197].

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² O, p. 172 [8, 198].

⁹³ M. Cacciari, *Geo-filosofia dell'Europa*, Adelphi, Milano 1994, p. 128.

⁹⁴ *Sul dolore*, in FeP p. 179 [7, 184-85]. Sulla distruzione di ogni forma di rito e dell'esperienza nella Prima guerra mondiale si rinvia a E. J. Leed, *Terra di nessuno*, cit., cap. III. Su questi temi cfr. anche A. Gibelli, *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

⁹⁵ O, p. 172 [8, 198].

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ C. Galli, *Guerra globale*, cit., p. 53.

⁹⁸ SM, p. 31 [7, 493]. Da mettere in relazione con la nozione jüngeriana del *Weltstaat* è l'idea schmittiana di *Einheit der Welt*: C. Schmitt, *L'unità del mondo* (1951), in Id., *L'unità del mondo e altri saggi*, tr. it. di A. Campi, Pellicani, Roma 1994. Su questo rapporto cfr. C. Resta, *Stato mondiale o Nomos della terra. C. Schmitt tra universo e pluriverso*, Pellicani, Roma 1999.

⁹⁹ SM, p. 78 [7, 525].

¹⁰⁰ In particolare, almeno negli anni Trenta e Quaranta, è la figura del «partigiano» a interpretare per Jünger la normalità del modo di conduzione irregolare della guerra (cfr. soprattutto *Sul dolore*, p. 159 sgg.). Cfr. A. Burkhardt, *Die Innenseite der Macht. Zum Partisanischen bei E. Jünger*, in H. Münkler (a c. di), *Der Partisan. Theorie, Strategie, Gestalt*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1990. La riflessione jüngeriana sul partigiano come «figura del mondo elementare» ha probabilmente influenzato l'elaborazione della schmittiana *Teoria del partigiano. Note complementari al concetto di politico* (1963), Adelphi, Milano 2005 (nel quale Schmitt si riferisce esplicitamente solo allo Jünger di *Der Waldgang* cfr. n. 17, p. 140 e mai alle pagine di *Sul dolore*). Per una introduzione generale alla nozione di partigiano cfr. K. Röttgers, *Partisan*, in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Schwabe, Basilea 1989, vol. VII, coll. 155-59.

¹⁰¹ La questione della mutazione della guerra regolare in «guerra civile» è presente in Jünger fin dagli scritti degli anni Trenta (cfr. per esempio *Mobilizzazione totale*, p. 129 [7, 136]: «La Mobilizzazione totale cambia terreno ma non cambia senso quando, invece degli eserciti regolari, incomincia a mettere in movimento le masse della guerra civile [*Bürgerkrieg*])). La Seconda guerra mondiale è compresa come «guerra civile di portata

mondiale [*Weltbürgerkrieg*]]» in *Der Friede* (P, p. 14 [7, 197]). Inoltre in *Der Weltstaat* si legge, per esempio, «Il suo [dello Stato mondiale] approssimarsi si annuncia nel fatto che l'idea di una guerra civile mondiale fa scomparire gli Stati dalla politica e fa sbiadire i contorni dei conflitti [...]» (SM, p. 32 [7, 493]). Nel *Trattato del ribelle*: «Per quanto riguarda la situazione mondiale, essa è favorevole al ribelle: crea degli equilibri che favoriscono l'azione libera. Ogni attaccante, nella guerra civile planetaria, deve sapere fino a che punto, ormai sia difficile tenere le retrovie. E ogni territorio nuovo che viene conquistato va ad accrescere queste retrovie. Il Ribelle è pertanto indotto a inasprire le misure di sorveglianza, scatenando una valanga di rappresaglie» (TdR p. 107 [7, 354]) e attraverso i romanzi *Sulle scogliere di marmo* e *Heliopolis* (in particolare sulla guerra civile in questi romanzi cfr. H. Esselborn, *Die Verwandlung von Politik in Naturgeschichte der Macht*, in “*Wirrendes Wort*”, 1, 1997, nonché P. Amato, *Lo sguardo sul nulla*, cit., p. 136 sgg. Alcune prospettive fondamentali sulla «guerra civile mondiale» in C. Schmitt in *Teoria del partigiano*, cit., e in H. Arendt in *Sulla rivoluzione*, tr. it. di M. Magrini, Einaudi, Torino 2006. Si veda anche R. Schnur, *Rivoluzione e guerra civile*, tr. it. di P.P. Portinaro, Giuffrè, Milano 1986.

¹⁰² SPG, I, p. 65 [PP, 53].

¹⁰³ L'espressione è utilizzata dai generali cinesi Qiao Liang e Wang Xiangsui autori dello importante studio *Guerra senza limiti. L'arte della guerra asimmetrica tra terrorismo e globalizzazione*, tr. it. di R. Bagnardi e R. Gefter, a c. di F. Mini, LEG, Gorizia 2001, parte I, cap. II. Sulla guerra asimmetrica cfr. anche H. Münkler, *Symmetrische und asymmetrische Kriege*, in “*Merkur*”, 664, 2004. Più in generale sulle «nuove guerre» cfr. M. van Creveld, *The transformation of War*, Free Press, New York 1991; H. Münkler, *Die neuen Kriege*, Rowohlt, Reinbek 2004. Una sinossi delle principali forme della guerra in T. von Trotha, *Formen des Krieges. Zur Typologie kriegerischer Aktionsmacht*, in S. Neckel, M. Schwab-Trapp (a c. di), *Ordnungen der Gewalt*, Leske und Budrich, Opladen 1999 e sul nuovo «mercato della guerra» Id., *Globalizzazione violenta, violenza globalizzata e mercato della violenza*, in “*Conflitti globali*”, 1, 2005.

¹⁰⁴ O, p. 133 [8, 152-53]. A tal proposito Keegan ha osservato che nel corso della Guerra mondiale gli «agenti di morte» sono così diffusi e potenti che lo scopo sotteso «alle esercitazioni con le armi è mutato, nel senso che l'obiettivo tradizionale, consistente nell'insegnare al soldato a colpire un determinato bersaglio, è stato sostituito da quello che consiste nell'insegnare a un gruppo di uomini a creare una zona impenetrabile». Con un'immagine significativamente agghiacciante Keegan ricorda che il plotone della fanteria italiana era munito di mitra che consentivano «di saturare di proiettili l'ambiente» e che non richiedevano «maggiore abilità d'uso di quella necessaria a una casalinga per disinfestare la cucina con un insetticida spray». (J. Keegan, *Il volto della battaglia*, cit., p. 331).

¹⁰⁵ *Mobilizzazione totale*, in FeP, p. 120 [7, 128].

¹⁰⁶ *Mobilizzazione totale*, in FeP, pp. 120-21 [7, 128].

¹⁰⁷ O, pp. 133-34 [8, 153].

¹⁰⁸ O, p. 133 [8, 153].

¹⁰⁹ C. Schmitt, *Il nomos della terra*, cit., p. 429.

¹¹⁰ Ivi, p. 430. Scrive ancora Schmitt: «Si apre qui un baratro che separa il progresso morale e dei costumi da parte dell'umanità dal suo progresso tecnico ed industriale. la *politica mondiale* arriva alla sua fine e si trasforma in *polizia mondiale* – un progresso di cui dubitare». (C. Schmitt, *La rivoluzione legale mondiale*, in Id., *Il concetto d'Impero nel diritto*

internazionale, tr. it. di F. Pierandrei, Settimo Sigillo, Roma 1996, p. 72. Su questi temi cfr. soprattutto C. Resta, *Stato mondiale o Nomos della terra*, cit., p. 72 sgg.

¹¹¹ TdR, p. 111 [7, 356].

¹¹² LOP, p. 126 [12, 173]. Scrive Jünger: «Sulle macchine a schede perforate, su quelle di elaborazione dati e su altre analoghe protesi del cervello esiste un'ampia letteratura, anche divulgativa. Ciò nonostante, si viene ogni volta colti di sorpresa dal loro imporsi in ambiti sempre nuovi. Se, per esempio, si sente parlare dell'armamento di un bombardiere, si pensa a strumenti automatici quali mitragliatrici, cannoni, congegni di puntamento e dispositivi di lancio, senza parlare dei motori. Tutte queste armi vengono tuttavia guidate, come fossero una silenziosa orchestra, per mezzo di calcolatori, automi che rilevano l'obiettivo a grande distanza. Questo equipaggiamento di automi assorbe la maggior parte sia del lavoro sia dei costi; è uno dei segni che indicano come il tecnico abbia ormai in larga misura sostituito il soldato. A quest'ultimo resta da premere il famoso "bottone", il che ha una funesta somiglianza con l'esecuzione capitale. Su di lui, inoltre, si appunta l'odio, mentre il tecnico recita la parte del filantropo». (*Ibid.*)

¹¹³ *Sul dolore*, in FeP, p. 151 [7, 157].

¹¹⁴ A. Gnoli, F. Volpi (a c. di), *I prossimi Titani*, cit., p. 83.

¹¹⁵ G.D. Neri, *L'Europa dal fondo del suo declino*, in Id., *Il sensibile, la storia, l'arte*, cit., p. 281 che sulla scorta della riflessione di Patočka scrive: «Quello che da Bacone a Marx era stato sognato come il *regnum hominis* si realizza come un *regimen hominum*, un dominio sull'uomo dove chi comanda è una potenza anonima, l'accumulazione di energia come tale, la Forza che gli uomini sono inetti a controllare, che anzi tutti si dispongono a servire».

¹¹⁶ MdT, p. 152 [8, 528].

¹¹⁷ A. Joxe, *L'impero del caos. Guerra e pace nel nuovo disordine mondiale*, tr. it. di C. Grimaldi e M. Guareschi, Sansoni, Milano 2004, p. 33.

¹¹⁸ A. Dal Lago, *Polizia globale. Guerra e conflitti dopo l'11 settembre*, ombre corte, Verona 2003, pp. 37-38.

¹¹⁹ Sul terrorismo come *modus operandi* della guerra che mira non all'eliminazione precisa dei soldati avversari, ma all'annientamento generalizzato del nemico e del suo ambiente e sulla sua nascita nello scenario della *guerre en forme* tra Stati cfr. P. Sloterdijk, *Schäume*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2004. Sulla dimensione nichilistica della guerra contemporanea S. Markus, H. Münkler, W. Röcke (a c. di), *Schlachtfelder. Codierung von Gewalt in medialen Wandel*, Akademie Verlag, Berlin 2003.

¹²⁰ M. Cacciari, *Geo-filosofia dell'Europa*, cit., p. 129.

¹²¹ SM, p. 78 [7, 525].

¹²² NdG, p. 52 [7, 397]. Sarebbe sufficiente riflettere sul senso di queste parole per rendere difficilmente condivisibile il giudizio su Ernst Jünger come di un "fondamentalista" dell'Occidente, che di sfuggita compare in *Luftkrieg und Literatur* di W.G. Sebald. Descrivendo Andersch come un «adepto di Jünger», Sebald precisa inoltre che lo scrittore tedesco assomiglia all'autore dell'*Arbeiter* per quel che riguarda la «condotta interiore» e l'«orientamento in generale», ovvero Andersch imitando Jünger si sarebbe atteggiato da «raffinato isolazionista» e si sarebbe elevato a «paladino dell'Occidente» (W.G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, tr. it. di A. Vigliani, Adelphi, Milano 2004, p. 127 e p. 109). Sul rapporto tra Andersch e Jünger, cfr. oltre che A. Andersch, *Achtzig und Jünger. Ein politischer Diskurs*, in "Merkur", 29, 1975, K. Scherpe, *Militanza estetica. A. Andersch ed E. Jünger*, in "Cultura tedesca", 3, 1995.

¹²³ «Che cosa volevi, empio Euripide, quando cercasti di costringere ancora una volta questo morente a servirti? Morì fra le tue braccia violente, e allora sentisti il bisogno di un mito imitato, mascherato, che come la scimmia di Ercole sapeva ormai soltanto adornarsi con l'antica pompa. E come per te moriva il mito, moriva per te anche il genio della musica: per quanto tu saccheggiassi con avido mani tutti i giardini della musica, anche così giungesti solo a una musica imitata e mascherata. E poiché avevi abbandonato Dioniso, anche Apollo abbandonò te.» (F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 74).

¹²⁴ G.D. Neri, *Sulla guerra, in Il sensibile, la storia, l'arte*, cit. p. 294.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Mobilizzazione totale*, in FeP, p. 134 [7, 140].

¹²⁷ *Mobilizzazione totale*, in FeP, p. 135 [7, 141].

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ C. Galli, *Guerra globale*, cit., p. 55. Su questi temi si vedano anche le riflessioni di A. Dal Lago, *Polizia globale. Guerra e conflitti dopo l'11 settembre*, cit. e Id., *La guerra-mondo*, in "Conflitti globali", 1, 2005. Cfr. anche: D. Zolo, *Chi dice umanità. Guerra, diritto e ordine globale*, Einaudi, Torino 2000; S. Palidda, *Polizia postmoderna. Etnografia del nuovo controllo sociale*, Feltrinelli, Milano 2000; S. Vaccaro, *Globalizzazione e diritti umani*, Mimesis, Milano 2004; G. Buonaiuti, A. Simoncini (a c. di), Mimesis, Milano 2004; L. Bonanate, *La politica internazionale tra terrorismo e guerra*, Laterza, Roma-Bari, 2004.

¹³⁰ C. Galli, *Guerra globale*, cit., p. 36.

¹³¹ MdT, p. 93 [8, 474].

¹³² G.D. Neri, *L'Europa dal fondo del suo declino*, in Id., *Il sensibile, la storia, l'arte*, cit., p. 271.

¹³³ TdR, p. 24 [7, 294].



Christian Schad, *L'operazione*, 1929.

"L'uomo di vetro" alla Hygiene-Ausstellung di Dresda, immagine tratta da *Die veränderte Welt*, a cura di E. Schultz e E. Jünger, 1933.

Eugen Remsey, *Prima dell'attacco con i gas*, 1917.

Verrocchio, *Ritratto equestre di B. Colleoni*, 1495.

4. Anestesia

Nel giro di un istante, i grandi cuori condensano qualche volta, in una sola fitta acutissima, la somma di tutte quelle scialbe sofferenze benevolmente disperse lungo tutta la vita di uomini più deboli. E così simili cuori, benché sommari in ciascun patimento, pure, se gli dèi così vogliono, ammassano nell'esistenza un secolo intero di dolore, tutto fatto di intensità di singoli istanti; poiché, anche nel loro centro senza punto, queste nobili creature contengono la circonferenza delle anime inferiori.¹

Herman Melville

1. Dal rito all'incidente

Nel § 1 de *La mobilitazione totale* Jünger osservava che lo spettacolo della guerra ricorda la visione dei vulcani in eruzione: si tratta sempre dello stesso fuoco tellurico che emerge ciclicamente dalla crosta terrestre, ma sono i paesaggi differenti che circondano il vulcano, la situazione storica in cui una eruzione accade a segnare la differenza, è la funzio-

ne che la guerra occupa all'interno di una *Kultur* a dare un senso specifico alla violenza dell'evento bellico. Se è vero, come ha osservato Wolfgang Sofsky nel *Traktat über die Gewalt* (1996) che da sempre la «violenza [...] attraversa la storia del genere umano dall'inizio alla fine» e che l'uomo è chiuso in un circolo in base a cui «la violenza crea caos e l'ordine crea violenza»,² le figure di ciò che è caos e di ciò che è ordine si trasformano, mutando di volta in volta la funzione e il senso della violenza nella vita dell'uomo. Oggi il «paesaggio» in cui la violenza bellica esplose è mutato al punto che ciò che fino al XIX secolo era senza problema definibile come guerra oggi non lo è più e una Mobilitazione solo apparentemente pacifica regge anche la condizione civile dell'uomo. Ma allora, per esempio, come dobbiamo rapportarci alla morte di chi cade nello spazio di quegli avvenimenti che ancora, anche se con sempre maggiore difficoltà, e con grande imbarazzo definiamo guerre? E se anche la vita civile è retta dalla logica della Mobilitazione, che differenza esiste tra la morte di chi fa il lavoro della guerra e di chi muore nella guerra del lavoro? Ciò che risulta estremamente chiaro nel pensiero di Jünger è che la Mobilitazione totale a partire dalla Prima guerra sostituisce qualsiasi forma di ritualizzazione della violenza con una logica dinamica e seriale retta dalla disciplina del lavoro. Per questa ragione, della dimensione mitica del sacrificio che «si ripresenta nelle guerre storiche fino ai tempi recenti»³ non v'è più traccia. L'ultimo eroe in senso mitico è rappresentato dall'«eroe nazionale» la cui figura risulta tragica in quanto in grado di attingere ancora – al di sotto della dimensione politica dello Stato – al «più antico diritto del suolo natale che appare sotto spoglie di donna (Grande Madre, Furia, Nike che conduce i figli alla vittoria) sugli archi di trionfo».⁴ La morte in guerra oggi, dunque, non può più essere connessa a una dimensione tragica, eroica, mitica o sacrale. Ma questo annullamento della dimensione «rituale» finisce per eliminare il senso e la peculiarità della morte in guerra. Oggi l'«uccisione», osserva Jünger riferendosi ai morti in guerra, ma anche a coloro che vengono «giustiziati» dalla legge dello Stato, «smette di avere un senso prevedibile, sfugge le leggi tramandate». Per questa ragione anche la «differenza tra colui che, come il giudice o il generale, dispone legalmente della vita altrui e il carnefice e l'assassino si fa incerta» e d'altra parte non possiamo far finta di non vedere che «innumerevoli innocenti vengono privati della vita o languono in schiavitù a causa di insignificanti differenze sociali o economiche».⁵ Chi cade in un conflitto armato non può che essere considerato come vittima di un incidente del lavoro. E anzi Jünger sottolinea come il confine tra colui che uccide ap-

pellandosi alla legge (il giudice o il soldato) e il volgare carnefice si è fatto assai labile e in ogni caso poco credibile. L'ombra sinistra del killer, in ultima analisi, non può che avvolgere anche colui che pretende di uccidere in nome della legge. Proprio perché il processo della Mobilitazione totale cancella tutti gli antichi confini e tutti i vecchi ordini (l'ultimo principio di ordine a cadere è quello dello Stato), arrivando ad annullare la dimensione stessa del *rito*, non possiamo più vedere nella morte in guerra il «sacrificio», anzi non ha più senso parlare in generale di guerre come di «sacrifici» né in senso propriamente «sacrale», «come nelle crociate, né in senso eroico, e neppure pratico, come nel caso della ragion di Stato». È in questo istante di esaurimento della energia storica che la guerra inizia a essere assunta sotto la categoria dell'*incidente*. Anzi non rimane che ascrivere tutte le forme di «uccisioni» «a quelle forme astratte che consideriamo incidenti». ⁶ La categoria astratta di incidente diventa la modalità in base a cui si tende a definire qualsiasi forma di violenza. Ma questo significa che in linea generale qualsiasi gesto violento sfugge quotidianamente nella nostra cultura alla determinazione di un senso che possa ricoprire un valore tragico o rituale. O l'atto violento non è compreso come tale in quanto si presenta come operazione *normale* nel processo di produzione industriale, o qualora ci si senta autorizzati a parlare di fenomeno violento tale atto è fatto rientrare in uno dei casi che compongono la vasta gamma degli incidenti. In questo senso l'incidente indica qualsiasi evento violento la cui forma non è controllabile o dotata di valore all'interno dell'intero processo del lavoro.

La legalità e la ritualità della guerra decadono, la forma della guerra «si disgrega» (*zerfällt in sich*) ⁷ ma questo non significa che la guerra scompaia o che la violenza all'interno del mondo dominato dalla logica del lavoro si attenui o che sia maggiormente controllabile. Anzi quel fenomeno che viene riconosciuto come guerra diviene uno «strumento ottuso e imprevedibile, e perfino suicida» ⁸ nelle mani degli amministratori politici e l'espansione della logica della Mobilitazione al di là dei confini meramente bellici comporta che le «uccisioni» comprese come «incidenti» aumentino al punto che «quel che si profila è addirittura il pericolo di catastrofi di massa». ⁹ «Anche questo», scrive Jünger, «rientra nell'ambito della responsabilità». ¹⁰ La questione della dissoluzione della forma della guerra, del suo distaccarsi dall'ambito del rito non è evidentemente una mera questione di numeri:

Nel mito è l'eroe a sostenere il sacrificio. Sul suo sangue si fondano i regni, così come sul sangue sacralizzante si basa l'edificazione delle Chie-

se. Sul sangue dello scellerato si fonda l'espiazione delle colpe, e con essa il diritto. La mancata espiazione delle colpe costituisce un pericolo per la comunità. Perciò si diceva un tempo: «Il sangue non deve rimanere nella nostra terra».¹¹

Lo sgretolarsi della forma della guerra è in rapporto al venir meno dell'eroe quale «figura esemplare», quale attore del mito e fondatore della storia: tutti questi sono elementi espressivi dell'«esaurirsi della forza capace di plasmare la storia».¹² Ora la «prestazione» (*Leistung*) di chi si muove nel vuoto lasciato dal mito

può rimanere identica, addirittura accrescersi, ma entra a far parte di relazioni d'altro genere, come quelle del lavoro e del record. A misurarsi qui sono altre forze. Analogamente a quanto succede nelle competizioni, l'uomo non viene più visto come l'avversario, né l'avversario come uomo. Che l'apparato tecnico non possa essere usato in funzione di mezzo eroico – ragion per cui il carro da battaglia di Diomede si differenzia da un moderno carro armato – non si spiega con l'apparire delle armi moderne, ma con la diversità di due età del mondo.¹³

Come la violenza bellica finisce per essere catalogata come incidente, così il gesto eroico secondo il vocabolario della Mobilitazione è traducibile in record o, comunque, in termini di prestazione lavorativa. L'«apparato tecnico» non può né dar forma né eventualmente riconoscere l'azione eroica, anche perché il mondo mobilitato al lavoro è svuotato della sensibilità per l'*agon*, al punto che in ambito bellico diventa sempre più normale che l'«avversario» sia considerato non come «uomo», bensì come «mostro». Ci troviamo in un'età del mondo che ha esaurito la capacità di fare storia, di qui lo svanire del gesto rituale e l'assenza di eroismo: «Non vediamo sacrificio alcuno, ma paghiamo un tributo».¹⁴

L'incidente è dunque la modalità principale in base a cui la violenza è intesa secondo la logica della processualità obiettiva che sostituisce la dimensione del rito. Ora, questo passaggio dalla cultura del rito alla logica della processualità obiettiva e dunque della violenza come incidente, svolge una funzione determinante nella mutazione del senso del dolore nell'esistenza umana. In *Ueber den Schmerz* Jünger osserva che le parole pronunciate dal giovane Origene che pregava il padre prigioniero di «non rinunciare al martirio per riguardo alla famiglia» non sono oggi più comprensibili, perché è mutata la funzione che il dolore ricopre nei diversi ambiti della vita. Diverse forme di «distacco» (*Abhebung*)¹⁵ dal dolore caratterizzano il tipo di rapporto che con il dolore

l'uomo intrattiene. L'esempio di Origene risulta estremamente significativo per quel che concerne un rapporto con il dolore fondato su una particolare visione del rito, attraverso cui prende forma un ethos di tipo ascetico: mediante questo tipo di ethos l'uomo mira ad assimilare nel corpo il dolore e a scolpire la forma della vita «in modo tale da renderla pronta in ogni momento»¹⁶ all'incontro decisivo con la morte. Uno dei modi in cui il corpo è concepito da Jünger è quello di consistere come lo «spazio» mediante cui l'uomo è «partecipe del dolore». In questo senso sia la disciplina ascetico-sacerdotale «mirante alla mortificazione», che la disciplina eroico-guerresca «volta a temprare come l'acciaio» tendono a un «distacco» dell'uomo stesso dal proprio corpo che permette di rapportarsi a esso come a un «oggetto» (*Gegenstand*).¹⁷ In queste pagine Jünger non è interessato a sottolineare le diversità culturali tra il modo eroico-ellenico e quello ascetico-cristiano di intendere il dolore, quanto piuttosto a porre in luce le affinità di questi due differenti stili di percezione del dolore in confronto al nichilismo caratterizzante la nostra «moderna sensibilità». In questo senso deve essere letta anche la variazione costruita sulla frase fichtiana «Dimmi il tuo rapporto con il dolore e ti dirò chi sei».¹⁸

Nell'esercizio di una disciplina eroica o ascetica il distacco dal corpo va inteso come un'educazione al dolore e alla morte nella misura in cui la vita corporea può essere rivolta completamente al conseguimento di un fine ideale, che è al medesimo tempo la regola e il coronamento della vita corporea stessa. Perché tale pratica di distacco dal proprio corpo sia possibile, occorre che il corpo sia considerato come un «avamposto» (*Vorposten*)¹⁹ che l'uomo è in grado di governare da una «postazione di comando» estranea al corpo stesso, affinché al momento decisivo possa essere sacrificato a quel fine che dà senso all'intera vicenda della vita che si compie su questa terra: qui non si tratta di «evitare [*entrinnen*] il dolore», ma di «sopportarlo» (*ihn zu bestehen*).²⁰ Là dove il limite dello scopo umano è raggiunto l'azione sfocia in contemplazione, che è l'azione perfetta su cui si fonda il *bios theoretikos*. Come osserva Salvatore Natoli, questo è il senso del primato della teoria che discende «dalla coscienza della imm modificabilità dell'essere» e dalla consapevolezza che la contemplazione è il «culmine dell'agire umano»:²¹

Quando l'uomo antico contempla, agisce: egli è convinto che c'è una dimensione della natura irriducibile al suo dominio e perciò di lui più alta e in certo senso più libera. L'essere non è organizzabile secondo gli scopi degli uomini, ma l'uomo rinviene il suo più alto scopo adeguandosi

all'essere. [...] Gli scopi umani non possono che essere scopi finiti: cose mortali ai mortali. *L'intentio* umana non può modificare l'andatura ciclica del mondo, può solo contemplarla e contemplandola, per quanto gli è concesso somigliarle. Così l'uomo pur permanendo mortale tocca l'eterno e si fa migliore. La vita filosofica quindi è la vita per eccellenza e perciò stesso *vita eccellente*. La contemplazione così intesa è dunque *prassi*, anzi azione perfetta.²²

Se considerate da questo punto di vista, la metafisica del tragico e la teologia del patto ebraica e cristiana non differiscono in modo essenziale: lo scopo dell'uomo è sempre quello di attingere la pienezza di sé conformandosi a un mondo che nel suo complesso è imm modificabile. È allora possibile comprendere come in queste due culture la disciplina militare sia stata pronta a perseguire il sacrificio in battaglia e la disciplina ascetico-sacerdotale sia riuscita attraverso pratiche come la «mortificazione» a condurre l'uomo in quel distacco dal dolore che può giungere fino al martirio. «In entrambi i casi», scrive Jünger in *Ueber den Schmerz*, si tratta «di tenere la vita in pugno, così da poterla impegnare in qualsiasi momento per uno scopo superiore».²³ In questi casi l'uomo intrattiene con il corpo un rapporto di «oggettivazione» che si configura di volta in volta come il compimento di un ideale morale, politico, religioso.

Per l'eroe o per l'asceta il corpo colpito dal dolore rappresenta una perdita, ma solo ed esclusivamente in quanto perdita di un semplice «avamposto». Il rapporto di incorporazione del dolore attraverso la disciplina permette di dare al dolore una forma e un senso, affinché la vita nel suo complesso possa essere «pronta» in ogni momento all'incontro decisivo con la morte.²⁴ L'ideale eroico e l'ideale ascetico in modi differenti consistono di discipline corporee finalizzate all'assimilazione del dolore, sicché la vita dell'eroe e dell'asceta sono tali nella misura in cui sanno porre la vita «continuamente» (*ununterbrochen*) «in sintonia» (*im Fühlung*)²⁵ con il dolore, mediante un complesso di pratiche attraverso cui si affina la forma del corpo e si dà senso alla vita terrena. L'uomo eroico concepisce il rapporto con il dolore come un *reggere* al dolore, dove per «reggere», ha osservato Natoli, dobbiamo intendere «la capacità di governarsi nella sofferenza» e governarsi nella sofferenza vuol dire «salvaguardare la propria forma, trarre da se stessi il massimo della forza e poi, eroicamente, cadere».²⁶ L'eroe greco è colui che conosce la sofferenza e che può uscire vincitore dal corpo a corpo con il dolore portando i segni delle sue ferite o che preferisce il bel morire al sopravvivere: la bellezza e la gloria del corpo è in ogni caso il valore più alto,

ciò che dà senso al patimento. Per la teologia del patto ebraico-cristiana si tratta invece di intendere la vita non come un «reggere» al dolore, ma come un *resistere* al dolore: «Resistere al dolore», scrive Natoli, «significa [...] rimanere attaccati al proprio sé, dove sopravvivere vale di più del bel morire»²⁷ ma dove, occorre sottolineare, lo spirito di *resistenza* non deve essere inteso come omologabile all'istinto di *sopravvivenza*. Precisa infatti Natoli che nello «spirito di resistenza» della tradizione ebraico-cristiana

c'è qualcosa di grande, c'è la persuasione che possa accadere sempre qualcosa di imprevisto che conduca alla vittoria, c'è soprattutto, l'attesa di qualcuno che giunga come liberatore. La resistenza, così interpretata, non si risolve in un mero istinto di sopravvivenza, ma il sopravvivere è iscritto nell'orizzonte di una grande apertura, nel futuro di una promessa.²⁸

Uno scenario del tutto differente rispetto al «reggere» o al «resistere» al dolore si apre nel mondo della «moderna sensibilità», all'interno del quale il «corpo in quanto tale» è «identico al valore stesso» (*der Leib mit dem Werte selbst identisch ist*).²⁹ Ora il corpo del singolo non può più rappresentare il luogo di manifestazione del valore né in senso eroico né in senso ascetico, in quanto nel mondo del Lavoratore non si dà più orizzonte religioso, morale o politico che possa essere inteso dal singolo come fondamento del proprio agire e a partire dal quale l'esistenza individuale possa trovare un proprio posto e un proprio senso organicamente connesso al tutto. Non più il *soma* come «avamposto» (*Vorposten*),³⁰ attraverso la cui disciplina diretta da una «postazione di comando» (*Kommandohöhe*)³¹ è possibile arrivare al Bene o alla Virtù come inveramento e compiuta realizzazione etica e politica delle azioni e delle passioni di questa vita. Vivere non significa più accordare l'ethos al dolore corporeo, poiché il dolore non è sentito né come la diretta continuazione della gioiosa crudeltà della vita, né come necessaria ferita – insieme al male, al peccato, alla morte – a cui la fede in Dio porrà rimedio conducendoci alla salvezza. Il nostro unico imperativo è «rimuovere» sistematicamente l'esperienza del dolore dai confini corporei dell'uomo. Il dolore è il male che affligge il corpo, ma il corpo come sostrato unico e materiale della vita è anche l'unica dimensione di realizzazione del singolo, sicché il bene tende a coincidere con quello spazio corporeo all'interno del quale l'esperienza del dolore è sospesa a tempo indeterminato. L'esistenza umana del singolo è ora sentita come una *creatio ex nihilo* che è possibile

a condizione che il dolore sia tenuto lontano dal corpo in quel lasso di tempo compreso tra il nulla che sta prima della nascita e il nulla che viene con la morte. La salute per il singolo consiste in nient'altro che nell'evitare il più a lungo possibile l'incontro con il male sotto forma di dolore e si coltiva così la speranza del protagonista del romanzo *White noise* di Don DeLillo: «Noi sembriamo ritenere che sia possibile tenere lontana la morte seguendo regole di buon comportamento».³²

Per questa concezione della vita l'incontro con il dolore non può che accadere come irruzione improvvisa, interpretabile solo come evento casuale, come insensato «incidente».³³ In questo contesto appare chiaramente come la capacità della vita di «staccarsi da se stessa» in un senso tragico o ascetico diventi una pratica sconosciuta e priva di senso, fino al punto in cui la possibilità per la vita di «sacrificarsi» in vista di uno scopo superiore finisce per essere sentita come un atteggiamento inconcepibile, folle, in ogni caso inattuale ed eccentrico. Proprio qui è massimamente visibile secondo Jünger la mutazione della funzione della vita presente nello spazio corporeo che non è più un semplice «avamposto», ma corrisponde al *valore* in quanto tale. Ma in che senso allora nel mondo del lavoro il corpo si dà come «valore»?

Il segreto della moderna sensibilità sta nel fatto che essa corrisponde a un mondo in cui il corpo è il valore supremo. Ne risulta allora che il rapporto di questo mondo con il dolore è il rapporto con una potenza che va innanzitutto evitata, perché qui il dolore non colpisce il corpo come un semplice avamposto, ma colpisce il quartier generale, il nucleo essenziale della vita stessa.³⁴

Il sistema della «moderna sensibilità» funziona secondo il principio in base al quale il dolore va rimosso dal corpo per preservare il centro stesso della vita. E per quanto i singoli o le comunità si possano sforzare di far nascere «un mondo in cui valgano criteri nuovi e più vigorosi»³⁵ tutti questi tentativi non potranno costituire una «svolta» (*Durchbruch*)³⁶ in dipendenza del fatto che, spiega Jünger, «una postazione di comando da cui l'aggressione del dolore appaia come un puro evento tattico non può essere creata con mezzi artificiali».³⁷ Non è dunque possibile che una «visione eroica del mondo» sia introdotta dalla semplice volontà individuale, imposta per legge, proclamata da una cattedra o da un pulpito: «Ciò è ancora più evidente in rapporto alla sfera del sacro: l'approssimarsi di un dio è cosa che non dipende dagli sforzi umani».³⁸

Questo nuovo rapporto dell'uomo con il dolore non implica che la vita non proceda comunque a una oggettivazione di se stessa; l'oggetti-

vazione della vita, così come il rapportarsi dell'esistenza al dolore sono per Jünger due modalità di realizzazione della vita dell'uomo necessarie e inevitabili. Il mondo del Lavoratore è caratterizzato da un sempre più ampio e peculiare processo di oggettivazione della vita; rispetto a una cultura dominata dall'ideale eroico o dall'ideale ascetico ciò che muta è il tipo e la funzione di «disciplina» mediante cui l'uomo opera l'oggettivazione della vita. La principale modalità di oggettivazione della vita messa in atto dal Lavoratore è di tipo *tecnico*: nella tecnica moderna si mostra come in un «grande specchio»³⁹ la «crescente oggettivazione [*Vergegenständlichung*] della nostra vita» che allo stesso tempo si costituisce come l'ambito «più protetto dall'aggressione del dolore».⁴⁰ Il carattere di oggettivazione della vita di tipo tecnico produce una rappresentazione in cui l'esistenza individuale risulta *inattaccabile* dal dolore. Attraverso l'oggettivazione di tipo tecnico, la massa disciplinata dal lavoro si vede appunto riflessa come in uno specchio, si riconosce in quella che Jünger, nello scritto *Sul dolore*, chiama la «Seconda coscienza» (*Zweite Bewußtsein*)⁴¹ mediante cui il Lavoratore instaura un nuovo rapporto con le cose e inaugura una diversa immagine di sé stesso.

Per mettere a fuoco la questione relativa al tipo di oggettivazione e alla rappresentazione di se stessa messa in atto dal Lavoratore possiamo considerare innanzitutto alcune riflessioni di Walter Benjamin.⁴² In una nota di *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) incontriamo una considerazione analoga a quella jüngeriana svolta a partire dall'analisi del rapporto tra cinema e massa. Benjamin osserva che il fascismo tenta di «organizzare le recenti masse proletarizzate»⁴³ consentendo loro di «esprimersi», ma non di «vedere riconosciuti i propri diritti».⁴⁴ In questo contesto di crescente massificazione è difficile «sopravalutare l'importanza propagandistica» svolta dalle opere cinematografiche:

Alla riproduzione in massa è particolarmente favorevole [letteralmente: *kommt entgegen*, viene incontro] la riproduzione di masse. Nei grandi cortei, nelle adunate oceaniche, nelle manifestazioni di massa di genere sportivo e nella guerra, tutte cose che oggi vengono registrate dagli apparecchi di ripresa, *la massa vede in volto se stessa*.⁴⁵

La riproducibilità tecnica dell'opera d'arte compie nella fotografia e successivamente nel film un salto qualitativo. Soltanto in questo tipo di immagini assistiamo a una riproduzione che è per essenza riproduzione di massa. Nella fotografia e nel cinema non si incontra un potenziamento dei modi tradizionali di riproduzione delle opere d'arte, bensì la ripro-

duzione in massa diventa espressione di una dimensione antropologica massificata, di un essere umano tipizzato riproducibile in serie. Benjamin ricorda come gli storici dell'arte della scuola viennese, nelle ricerche dedicate all'industria artistica tardo-romana, riuscirono a mettere in luce come la «percezione sensoriale umana – il *medium* in cui essa ha luogo →»⁴⁶ è condizionato sia in senso «naturale» che in senso «storico», potendo così trarre delle conclusioni «a proposito dell'epoca in cui essa veniva riconosciuta».⁴⁷ D'altra parte Benjamin nota come il limite della riflessione di un Riegl o di un Wickhoff consista nell'impossibilità di comprendere quali «rivolgimenti sociali» nei «cambiamenti di percezione»⁴⁸ si esprimessero. Riprendendo questo genere di interpretazione per l'immagine filmata o l'immagine fotografica e cercando di capire quale società in quel tipo di immagini si esprimesse, è possibile comprendere come questi modi di rappresentazione non siano semplici aggiunte di strumenti alla forze di rappresentazione dell'individuo borghese, ma piuttosto radicali «modificazioni nel *medium* della percezione»,⁴⁹ modalità di realizzazione di un nuovo stile percettivo, attraverso cui prende forma la visione e l'identità dell'uomo-massa. Il cinema e la fotografia in quanto modalità di oggettivazione specificamente *tecniche* della realtà, inaugurano una nuova epoca della percezione; la riproduzione tecnica produce la visione di qualcosa che prima non si poteva vedere perché non esisteva: «la natura che parla alla cinepresa», scrive Jünger, è «diversa da quella che parla all'occhio».⁵⁰ L'idea benjaminiana secondo cui nella rappresentazione cinematografica «la massa vede in volto se stessa» può allora essere assunta anche quale carattere essenziale della modalità tecnica jüngeriana di oggettivazione della vita, uno degli atti fondamentali attraverso cui il Lavoratore perviene alla produzione di una «Seconda coscienza» e di una nuova «legalità» in cui il dolore, la violenza, il pericolo prodotte dal «sistema-lavoro», entrano a far parte della esistenza quotidiana dell'uomo grazie alla riproduzione di immagini massificate.

2. La Seconda coscienza

Nel Lavoratore dunque si è sviluppata una nuova facoltà definibile come «Seconda coscienza» che comporta la «crescente capacità di vedere se stessi come un oggetto [*Object*]»⁵¹ propria di un tipo umano che «è ormai estraneo alla sfera del dolore».⁵² O meglio si potrebbe dire propria di un tipo umano che si rapporta *telescopicamente* alla sfera del dolore, come se fosse divenuta una dimensione della vita assolutamente

estranea, ma rappresentabile e osservabile al pari di uno spettacolo che viene visto da lontano. «L'individuo» scrive Jünger pensando sia al borghese in declino che al tipo del Lavoratore «ha la tendenza a relegare il dolore nel regno del caso, in una zona a cui può sottrarsi, o che comunque non ci coinvolge in modo necessario». ⁵³ L'emergere della Seconda coscienza rappresenta la fuoriuscita dell'essere umano dallo spazio individualistico-borghese e il suo inserimento nel tipizzante «sistema-lavoro», la progressiva perdita di valore della coscienza individuale a favore di una Seconda coscienza tipica, diffusa a ogni livello nel tipo del Lavoratore. La sempre più diffusa «sensazione di minaccia e precarietà che grava sulla vita intera» aumenta «il bisogno di rivolgersi a una dimensione che sottragga l'uomo al dominio illimitato e all'efficacia assoluta del dolore». ⁵⁴ Al Lavoratore d'altra parte manca quel senso di illuministica fede religiosa che permetteva alla borghesia in ascesa di credere che il dolore fosse solo un «pregiudizio» ⁵⁵ e che la «Ragione» potesse «colpirlo definitivamente a morte». ⁵⁶ Nel mondo del lavoro planetario cresce l'«ampiezza della partecipazioni ai piaceri e ai beni», aumentano a dismisura i luoghi in cui è possibile avvertire «un senso di benessere da sogno», i momenti in cui il Lavoratore si sente «lontano dal dolore e stranamente rilassato». La massa è sì vestita «senza gusto», ma sempre più in modo «omogeneo e “decoroso”». Il singolo dispone ora di una quasi illimitata possibilità di movimento, fluttua nel «libero mercato del lavoro» e partecipa in tutti i modi possibili della libertà concessa dal «carattere contrattuale di quasi tutti i legami». «A ciò si aggiunge il fatto» continua Jünger «che lo sviluppo favoloso dei mezzi tecnici sembra obbedire ancora e unicamente all'imperativo del “comfort”: tutto sembra nato allo scopo di illuminare, riscaldare, mettere in movimento, divertire e attirare fiumi di denaro.» ⁵⁷

La «natura di questa sicurezza consiste allora nel fatto che il dolore viene respinto ai margini per fare spazio a un benessere mediocre». ⁵⁸ Il rapporto con il dolore viene amministrato sia attraverso questo genere di «economia spaziale» che delimita e riduce in modo sistematico il contatto del corpo con il dolore, sia attraverso un'«economia temporale» che rinvia illimitatamente il rapporto con il dolore. Tale economia temporale comporta però «che la somma del dolore risparmiato si accumula in un capitale invisibile, che matura gli interessi e gli interessi sugli interessi»: ⁵⁹ «Là dove si fa risparmio di dolore l'equilibrio verrà ristabilito secondo le leggi di un'economia rigorosa e, parafrasando una formula celebre, si potrebbe parlare di una “astuzia del dolore” volta a raggiungere in qualsiasi modo lo scopo». ⁶⁰

Come dinanzi a una «situazione di largo benessere» ci sentiamo «senz'altro autorizzati a domandarci chi ne porta il peso»⁶¹ così l'assenza di dolore (o meglio la momentanea sospensione del rapporto con esso) ci deve far sorgere l'interrogativo circa le modalità in base a cui si è proceduto a un suo imbrigliamento o a una sua rimozione: qualsiasi tentativo di arginare lo sprigionarsi delle «forze elementari» può semplicemente smussare i «contatti più ruvidi ed eliminare le ombre più crude», ma non potrà certo spingere definitivamente nell'ombra «la luce diffusa con cui il dolore penetra nello spazio e si prende la sua rivalse».⁶² Tra i modi tipici in base a cui il dolore delimitato e circoscritto dalle strutture culturali recupera spazio e tempo nell'esistenza umana c'è il «dolore psicologico» [*Seelenschmerz*]:⁶³

esso fa parte di quelle malattie che risparmiano la vittima. Ecco perché, in questa svolta di secolo, non vi è forse nulla che sia più sintomatico del trionfo della psicologia, di una scienza cioè che intrattiene con il dolore un rapporto strettissimo come dimostra poi, coerentemente, il suo ingresso nella scienza medica.⁶⁴

Oltre all'inesorabile stillare del dolore sotto forma di sofferenza psicologica, tra le patologie tipiche che caratterizzano la sotterranea e inesorabile penetrazione del dolore, Jünger individua una sorta di «sordida diffidenza» che si manifesta con la «sensazione di essere esposti all'effetto disgregante di oscure forze maligne, sia sul piano economico e spirituale che su quello morale o razziale».⁶⁵

La Seconda coscienza rappresenta dunque la modalità culturale attraverso cui l'«Ultimo uomo»⁶⁶ e il Lavoratore costruiscono un rapporto con la forza elementare del dolore fondato sulla capacità di oggettivazione della immagine del mondo. Questa nuova «capacità» (*Fähigkeit*) di «vedere se stessi come un oggetto» (*sich selbst als Objekt zu sehen*)⁶⁷ e più in generale questa sempre più potente facoltà volta alla «oggettivazione della nostra immagine del mondo» (*Vergegenständlichung unseres Weltbildes*)⁶⁸ risulta particolarmente comprensibile nei «simboli in cui la Seconda coscienza cerca di materializzarsi».⁶⁹ Jünger riconosce lo svilupparsi di questo processo di «oggettivazione» nel lavorare «con organi artificiali più di qualunque altra epoca precedente» e nel prendere forma di «nuovi e strani domini in cui l'uso di organi artificiali finisce per creare un alto grado di accordo intraspecifico»:⁷⁰ questi non sono che due dei principali aspetti di quel processo di «oggettivazione della nostra immagine del mondo»⁷¹ attraverso cui un nuovo tipo umano speri-

menta la costruzione di una nuova vita e muta il pianeta nella sua globalità in sistema-lavoro trasformando il «nostro rapporto con il dolore». ⁷²

In tale contesto, Jünger attribuisce una grande importanza alla fotografia e al cinema considerati come strumenti di rappresentazione in grado di riprodurre «il nostro modo specifico di vedere», ⁷³ il modo di vedere cioè di un tipo umano inserito nel «sistema-lavoro». Lo sguardo dell'*Arbeiter* corrisponde al tipo di visione riprodotto dalla macchina fotografica e dalla macchina da presa. La fotografia in particolare «offre una rappresentazione del tipo umano [*Représentation des Typus*] non dell'individuo». ⁷⁴ Come Benjamin anche Jünger ritiene fondamentale concepire la macchina fotografica non come uno strumento che potenzia l'insieme astrattamente «naturale» delle capacità umane di osservare il mondo, ma come l'espressione di una avvenuta mutazione nello *stile* della visione umana che arriva a produrre una macchina conforme a tale scopo, uno «strumento» adeguato alla «specificità» ⁷⁵ di questo tipo di visione. La prima caratteristica determinante di questo nuovo stile visivo è lo spostamento dello svolgersi dell'atto visivo all'*esterno* della zona della sensibilità: «La registrazione fotografica», scrive Jünger, «è esterna alla zona della sensibilità. Essa possiede un carattere *telescopico*; ci si accorge, nel suo caso, che l'evento è osservato da un occhio insensibile e invulnerabile». ⁷⁶ La visione prodotta dall'occhio fotografico è per essenza una visione di carattere telescopico in primo luogo nel senso che l'immagine si costruisce in modo esterno e autonomo rispetto al corpo. In secondo luogo tale immagine è telescopica in quanto permette di produrre una visione in cui attraverso la possibilità di avvicinare ciò che è lontano o di allontanare ciò che è vicino e, mediante la possibilità di scegliere il punto di vista, si produce una spazialità dinamica nuova che annulla la centralità di quella che Benjamin definisce «ottica naturale», nonché il legame della cosa percepita con la propria originaria dimensione spazio-temporale. In questa direzione possono essere interpretate le parole di Siegfried Kracauer, che nel saggio *La fotografia* (1927) scrive: «Nell'opera d'arte il significato dell'oggetto diviene immagine spaziale, mentre nella fotografia è l'immagine spaziale di un oggetto a determinarne il significato». ⁷⁷

Per una migliore comprensione della prospettiva genealogica e morfologica jüngeriana, può essere utile un breve accenno alla ricerca di Michel Foucault sulla *Naissance de la clinique* (1972) come «istituzione autonoma» alla fine del Settecento. Nel caso esaminato da Foucault non si tratta di vedere nella nuova idea di medicina un potenziamento rispetto al passato della capacità di vedere del medico, un aumento del-

la quantità dei dati disponibili all'analisi e di un conseguente raffinamento della capacità diagnostica, bensì di una mutazione delle «forme di visibilità». ⁷⁸ A partire da Bichat diventa visibile ciò che prima non si vedeva, il «male», la «contronatura», la «morte», ovvero quello che Foucault chiama «tutto il fondo nero della malattia»: ⁷⁹ «Quel che era fondamentalmente *invisible* s'offre d'improvviso alla chiarezza dello sguardo, in un movimento dall'apparenza così semplice e così immediata che *pare* la naturale ricompensa d'una esperienza meglio eseguita». ⁸⁰ Ma è solo un'«impressione» che i medici si siano liberati da «teorie e chimere» e che finalmente «abbiano acconsentito ad affrontare l'oggetto della loro esperienza di per se stesso e nella purezza di uno sguardo non prevenuto». ⁸¹ E infatti Foucault dichiara esplicitamente la necessità di dover «rovesciare» questo punto di vista:

Quel che è cambiato sono le forme della visibilità; il nuovo spirito medico di cui Bichat porta la prima testimonianza assolutamente coerente, non deve essere iscritto nell'ordine delle purificazioni psicologiche ed epistemologiche; non è altro che una riorganizzazione sintattica della malattia in cui i limiti del visibile e dell'invisibile seguono un nuovo disegno; l'abisso al di sotto del male, che è il male stesso, è emerso nella luce del linguaggio – quella luce che senza dubbio illumina d'un egual chiarore le *120 journées*, *Juliette* e i *Désastres*. ⁸²

Anche secondo Jünger e Benjamin nel caso della visione fotografica si tratta di diventare consapevoli di un «nuovo disegno» del confine tra visibile e invisibile, che permette all'occhio insensibile e invulnerabile della macchina di costituirsi come specchio dell'immagine tipizzante distaccata, indipendente dalle ragioni organiche del corpo e disinteressata a tutti i principi ideali, siano essi legami imposti da virtù teologicamente fondate o da regole che discendono da ideali estetici o morali. Ogni fondamento della visione è rimosso, ogni ragione metafisica è destituita di valore, ogni cornice teorica trascendente è invalidata e, in questo senso, il processo di costruzione dell'immagine fotografica si articola nel vuoto, è produzione che risponde a nulla che sia al di fuori di se stessa. La fotografia è in questo senso il modo in cui il tipo umano del Lavoratore produce e sperimenta la visione del nulla.

L'occhio meccanico esterno al corpo è indifferente, «insensibile» e «invulnerabile» al *sujet* riproducibile, scarta ogni pudore e ancor di più rinuncia per essenza a ogni fondamento: l'obiettivo fissa indifferente tanto la «pallottola nella sua traiettoria quanto l'uomo dilaniato

da un'esplosione», ponendo l'uomo e le cose sullo stesso piano, anzi considerando l'uomo *disumanamente* come oggetto tra oggetti, perché l'unico scopo cui tale tipo di visione risponde è la riproduzione tecnica dell'oggetto *sub specie objectiva*, la mutazione della cosa e dell'uomo in supporto astratto e riproducibile. La Seconda coscienza del Lavoratore guarda il mondo dal punto di vista della macchina che non conosce distinzioni di valore e risulta essere proprio per questo l'ambito più protetto dall'attacco del dolore. Chi guarda in modo telescopico modifica dunque necessariamente la relazione con il dolore, nel senso che costruisce una visione che tende a rimuovere il dolore dall'esperienza della vita rendendola funzionale al tipo di oggettivazione tecnica di cui è espressione e corrispondente al tipo di percezione con cui l'uomo dà forma al mondo. Al dolore nel mondo del lavoro ci si rapporta essenzialmente in modo *telescopico*, ovvero in modo obiettivo e disinteressato e per questo la sua riproduzione in immagini può essere sopportata in misura sempre crescente. La rappresentazione del dolore riguarda qualcosa che non mi riguarda, si riferisce costitutivamente sempre ad altro da me, o lo si vede troppo lontano nello spazio o risulta essere dislocato troppo lontano nel tempo; il dolore può essere sopportato in misura sempre maggiore come rappresentazione telescopica perché è sistematicamente rimosso dalla esperienza del singolo. Anche il rapportarsi al dolore scientificamente, e in particolar modo medicalmente, mediante un tenere a distanza di tipo *microscopico*, è un allontanare il dolore, è un sospendere l'esperienza del dolore in quanto forza in costante contatto con il corpo e l'anima dell'uomo. Divenuto sconosciuto all'esperienza umana, il dolore ricompare necessariamente assumendo le sembianze dell'irruzione maligna, come attacco inatteso e improvviso da parte di una forza irrazionale, inconcepibile, insensata, catalogabile solo in quanto casuale *incidente*, appunto.

In un illuminante passaggio del II volume di *Die Antiquiertheit des Menschen* (1980) Anders scrive:

Quando coloro i quali erano affetti dal «dolore universale» chiedevano qualcosa, chiedevano perché esistono miseria e bisogno delle creature, perché le creature si ammalano e muoiono. Dunque si interrogavano sul *senso del negativo*. Non così quanti oggi pongono la questione del senso. Costoro infatti non si interrogano sul *senso del soffrire*, bensì – e questa è un'enorme differenza – su quello dello *stesso esistere*, che non appare loro privo di senso perché è tormentato dalla sofferenza, ma al contrario appare «insopportabile» perché è privo di senso.⁸³

Anche la dimensione dell'insopportabilità dell'esistenza è una delle vie attraverso cui la forza elementare del dolore torna a prendere possesso dell'anima umana, ma in modo informe, logorante spesso devastante. La trasformazione della domanda sul «senso del negativo» in quella sul «senso dell'esistere» segna il passaggio dall'età dell'esperienza del dolore all'età dell'esperienza come dolore.⁸⁴ E anche il dolore, allora, può diventare campo di conquista della logica dell'«esperimento», perché, come scrive Jünger, l'«intelletto umano è affidato all'esperienza [*Erfahrung*]: dove questa lo abbandona comincia l'esperimento [*Experiment*]».⁸⁵

3. L'«attimo pericoloso»

In uno scritto *ad hoc* sull'opera pittorica dell'amico Alfred Kubin pubblicato per la prima volta sulle pagine delle «Hamburger Nachrichten» il 30 dicembre 1931, Jünger osserva che nella prima metà del XX secolo tutte le «arti visive» e «la pittura in particolare» sono caratterizzate da una «molteplicità di stili». Ma questa caotica fluidità stilistica apparentemente priva di centro deve per Jünger essere compresa come dominata da un'unica forza di attrazione: anzi è possibile giungere a una visione in cui tutta l'illimitata variazione di stili arriva «a fondersi in un documento quanto mai unitario della forza espressiva di cui l'uomo è capace».⁸⁶

Ciò che qui, in eterogenea varietà di linguaggi e forme, si ripete come tema comune, è la catastrofe, il declino di un mondo, del quale l'uomo cerca di dare testimonianza mediante colori e linee di contorno. Se il colore trovi il suo amalgama nelle variopinte tonalità del fogliame autunnale o nei riflessi luminosi dei metalli surriscaldati, se l'idea di struttura vada in pezzi sotto l'impulso di fenomeni esplosivi, se la linea si congela in glaciale e geometrica freddezza – sono tutte distinzioni interne tra problemi che riguardano una e una sola sostanza.⁸⁷

Per quanto tutte le diverse particolari manifestazioni dell'arte novecentesca possano apparire difficilmente riconducibili a un motivo comune, Jünger sostiene che un unico tema dominante, una sola cifra stilistica si esprime in tutte queste opere figurative: la «catastrofe» e il «declino» del mondo fondato sull'individuo che porta con sé l'«estrema solitudine» del singolo e l'«appello dell'individuo minacciato ai limiti dell'assurdo».⁸⁸ Le infinite foga di forme e colori che sembrano caratterizza-

re di volta in volta i diversi e apparentemente irrelati stili artistici sono la modalità in cui si manifesta la decomposizione della stessa «sostanza», la sostanza del «mondo dell'individuo».

Oltre alla frammentazione stilistica, una delle testimonianze espressive più importanti del comune motivo ispiratore delle arti figurative connesse al declino della sostanza individuale è la decadenza del ritratto dell'individuo. Ma perché l'individuo non si può più ritrarre? O, detto in termini storico-morfologici, per quale ragione il ritratto non ricopre più nell'arte un posto analogo a quello che ha occupato fino a due secoli fa?

L'individuo che si erge, troneggia o semplicemente *sta* al centro del mondo in virtù della sua esperienza, del suo intelletto e della sua libera volontà non esiste più. Alla domanda: «Dove *stiamo* oggi?» non possiamo che rispondere con una controdomanda: «Stiamo poi da qualche parte?», perché evidentemente ci troviamo solo «in movimento e, precisamente, in una forma di movimento che non possiamo chiamare propriamente “andare” né “procedere” e nemmeno “camminare”. Da tempo invece tale movimento si compie *accelerando*: in crescente accelerazione». ⁸⁹ Accelerazione dei giudizi, degli oggetti e di colui che giudica: «il rapido mutare della prospettiva si spiega con il fatto che stiamo prendendo velocità». ⁹⁰ Il carattere di accelerazione e di onnipervasività di questo movimento è quello che proviene dal *Mobil-machen* (mobilitare, rendere mobile) della Mobilitazione totale. Oggi l'uomo «si trova in movimento, e precisamente in un movimento che non solo lo attraversa, ma che si compie nonostante e contro di lui». ⁹¹ In questa situazione, osserva Jünger, è diventato difficile, se non impossibile, «rappresentare non solo una figura immobile, in piedi, ma anche il volto di un uomo», ⁹² sicché occorre rilevare come un elemento estremamente significativo della nostra arte contemporanea «l'avversione nei confronti della testa» che «ricorre con tale frequenza che è lecito annoverarla tra i sintomi generali». ⁹³ La questione evidentemente non può essere affrontata, come spesso accade, affidandosi al cosiddetto buon senso né essere spostata sul piano della qualità tecnica degli artisti o essere tradotta in termini di problema morale:

La statua di un Colleoni, che apprezziamo per la sua solida coscienza di sé, ci dice poco sul rango di colui che è rappresentato, molto invece sul suo tempo. Quella precisa posizione in cui è ritratto era possibile solo entro la cornice di un ordinamento insieme forte e delimitato, all'interno del quale l'uomo poteva sentirsi centro, indipendentemente dall'ampiezza maggiore o minore del cerchio su cui esercitava il suo potere. ⁹⁴

Ciò che si esprime osservando il *Ritratto equestre di B. Colleoni*, (1495) del Verrocchio innanzi alla chiesa di San Giovanni e Paolo a Venezia è la posizione centrale assunta dall'individuo umano nella architettura cosmica del mondo rinascimentale. L'individuo è ritratto in quanto *sta* al centro come coronamento della creazione e a seconda del rango può irraggiare più o meno luce, ma una luce sempre della stessa natura che proviene dalla libertà storica dell'individuo che penetra e sa donare spirito anche alla estranea riottosità della materia. A proposito della capacità del ritratto di esprimere lo spirito del tempo si pensi a quell'episodio riferito da Baudelaire in uno scritto del 1859, all'interno del quale si racconta non del ritratto monumentale di un eroico condottiero come Colleoni, ma di un semplice contadino tedesco che vuole farsi ritrarre con la famiglia: ciò che è importante è che nel dipinto l'artista sia in grado di far emergere la stabile posizione centrale dell'individuo, la sua forza nell'essere riuscito liberamente a plasmare la propria storia. Scrive Baudelaire:

Una volta un contadino tedesco andò a trovare un pittore e gli disse: «Maestro, desidero che mi faccia *il ritratto*. Mi deve riprendere seduto davanti all'ingresso principale della mia fattoria, nella poltrona grande lasciata da mio padre. Accanto a me, Lei deve dipingere mia moglie con la conocchia; dietro di noi, in gran faccende, le mie figlie che preparano la cena per la famiglia. Dal vialone di sinistra sbucano alcuni dei miei figli che tornano dai campi dopo aver ricondotto i buoi nella stalla; altri, insieme ai miei nipoti, riportano le carrette ricolme di fieno. Mentre io guardo questo spettacolo, non lo dimentichi, La prego, il fumo della mia pipa che si colora al sole del tramonto. Desidero anche *che si sentano* i rintocchi dell'Angelus che viene dal campanile poco distante. È lì che ci siamo sposati tutti, padri e figli. È importante che Lei dipinga *l'aria di soddisfazione* che assaporino in quel momento della giornata, contemplando insieme *la mia famiglia e la mia ricchezza accresciuta dalla fatica di una giornata!*». ⁹⁵

Come per la statua del Colleoni anche in questo caso il ritratto è l'immagine dell'individuo che si condensa attorno alla sua grandezza plastica, alla sua forza storica, ai tratti fisiognomici della sua libertà individuale. Ora, è proprio questo tipo di ritratto che secondo Jünger non può più esistere. Il tramonto del ritratto inteso in questa accezione è connesso alla «decadenza della fisionomia individuale e sociale», ⁹⁶ a quel senso del ritratto che era stato colto da Oswald Spengler nelle pagine de *Il tramonto dell'Occidente*: «Un ritratto vero, un ritratto nel senso rembrandtiano, è [...] una fisiognomica, cioè tutta una *storia* fissata in un istante». ⁹⁷

Se oggi possiamo riconoscere ancora qualcosa che può andare sotto il nome di ritratto, esso si caratterizza però per la ricerca di altre qualità rispetto al passato: un ritratto non è più la creazione della immaginazione dell'artista che mira alla storia dell'anima individuale, alla rappresentazione della libertà della volontà soggettiva, ma si realizza come immagine che tende a svolgere una funzione diversa e mirando in particolare alla riproduzione della esattezza e della oggettività del tipo umano. L'«esperimento», scrive Jünger, è uno dei modi in cui si esprime l'incapacità di «rappresentare» la «grandezza plastica» ed è in questo contesto stilistico di esaurimento della forza storica che diviene impossibile o insignificante ritrarre l'individuo: il tipo del Lavoratore non è tanto un «essere in stato di quiete» o «in possesso di un patrimonio», quanto piuttosto un «organizzatore di piani», un elemento funzionale a «grandi progetti». ⁹⁸

Nel 1931 Jünger redige un'introduzione per il volume curato da Ferdinand Bucholtz *Der gefährliche Augenblick. Eine Sammlung von Bildern und Berichten* ⁹⁹ dedicato alla raccolta di «immagini e resoconti» di quei tipici «attimi pericolosi» di cui è intessuta l'esistenza quotidiana del Lavoratore. Il volume si compone di un centinaio di fotografie che accompagnano i racconti dei testimoni di «attimi pericolosi». Nell'introduzione Jünger osserva:

Quel che caratterizza in maniera particolare il tempo nel quale ci troviamo, e in cui ogni giorno più profondamente ci addentriamo, è la stretta relazione che sussiste tra il pericolo e l'ordine. La cosa si può esprimere solo rendendo evidente come *il pericolo appaia quale un'altra faccia del nostro ordine*. L'intero composto dalle due facce assomiglia alla nostra rappresentazione dell'atomo: al tempo stesso assolutamente mobile e assolutamente stabile. ¹⁰⁰

Il tipo di visione in grado di fissare e di registrare questa inedita relazione che si instaura tra mobilità e stabilità, «pericolo» e «ordine», «coscienza» ed «elementare» è la visione del tipo realizzata attraverso l'occhio fotografico. Attraverso lo sguardo fotografico il pericolo viene normalizzato, il mobile e il caotico inserito in una struttura rappresentativa dinamica che è funzionale alla realtà ordinaria del «sistema-lavoro». I «primi ritratti fotografici», scrive Jünger, «riproducono il carattere individuale in misura di gran lunga superiore a quelli odierni» al punto che lo stile profotografico si può contraddistinguere per «l'atmosfera che è propria dei dipinti, tanto da cancellare i confini tra arte e tecnica». ¹⁰¹ La stessa considerazione è svolta da Benjamin nella *Piccola storia della fotografia*:

«La sintesi dell'espressione ottenuta mediante la lunga immobilità del modello – dice Orlik a proposito delle prime fotografie, – è la ragione principale del fatto che queste lastre, di una sobrietà pari a quella dei ritratti ben disegnati o ben dipinti, esercitano sull'osservatore un effetto più penetrante e più duraturo delle fotografie più recenti». Il procedimento stesso induceva i modelli non a vivere proiettandosi fuori di quell'attimo, bensì a sprofondare nel suo interno; nel corso della lunga durata della posa, essi crescevano insieme e dentro l'immagine, il che è in netto contrasto con l'istantanea, la quale corrisponde a quel diverso mondo in cui, come ha acutamente notato Kracauer, da quella frazione di secondo in cui dura l'esposizione dipenderà se «uno sportivo potrà diventare tanto famoso da venir ripreso da fotografi, per incarico dei settimanali».¹⁰²

Ma con la crescita di «precisione dello strumento»¹⁰³ diventiamo consapevoli che la «vita comincia a rivelare squarci adatti all'obiettivo in una maniera particolare e del tutto diversa che se fossero destinati a una matita da disegno».¹⁰⁴ «Il raggio di luce», scrive Jünger, inizia a cercare «qualità diverse, cioè durezza, esattezza e carattere oggettivo».¹⁰⁵ La Prima guerra mondiale «fa l'effetto di un grande segno rosso tracciato per chiudere l'era borghese».¹⁰⁶ Questo vale anche per il rapporto tra le arti figurative e la guerra, come è testimoniato dal fenomeno dei *Kriegsmaler*¹⁰⁷ i pittori reclutati dall'esercito austro-ungarico (fra cui Klemens Brosch, Herbert Boeckl, Albin Egger-Linz, Oskar Kokoschka, Alfred Kubin, Maximilian Lenz, Eugen Remsey, Egon Schiele) per ritrarre il volto della guerra. Per l'ultima volta la politica sentì il bisogno di interrogare l'arte sulla verità della guerra e gli artisti risposero dipingendo il tramonto dell'arte del ritratto, disegnando volti nostalgici e inattuali che cercano di non soccombere alla smisurata violenza della nuova guerra attaccandosi ad antichi ideali di virtù guerriera ed eroismo. Oppure misero in scena l'irrapresentabilità del volto umano divenuto inespressivo dietro le maschere antigas o mutatosi in macchina d'acciaio assemblata per distruggere, il suo corpo irriconoscibile è trasfigurato dall'orrore, sfigurato dalle ferite, ridotto a mero pezzo di materiale tra schegge e rottami, ammassato in cumuli informi di cadaveri. Nella Prima guerra mondiale il pittore resiste per una sorta di inerzia della tradizione poi lo Stato, che chiede all'arte di rappresentare la verità della guerra, sostituirà definitivamente gli artisti con la «libera informazione» che si serve dell'occhio estraniato e invulnerabile della macchina fotografica,¹⁰⁸ della cinepresa; come osservava Benjamin:

Le direttive che colui che osserva le immagini di un giornale illustrato si vede impartite attraverso la didascalia, diventeranno ben presto più pre-

cise e impellenti nel film, dove l'interpretazione di ogni singola immagine appare prescritta dalla successione di tutte quelle già trascorse.¹⁰⁹

Abbiamo avuto modo di considerare come nel processo di Mobilitazione totale il lavoro e la guerra tendano a sovrapporsi rendendo insignificante la divisione netta tra le forme della pace e della guerra che sono rifuse nell'unico processo del lavoro; così, in modo analogo, la registrazione fotografica tende a coniugare e a tradurre su un altro piano rispetto al passato il rapporto tra pericolo e ordine, tra coscienza ed elementare, al punto che la particolarità dello sguardo fotografico muta fino ad assumere i caratteri dello stile normale di una visione per la quale le tinte dell'«ordine» e del «pericolo» non risultano più inaccostabili: «Fin d'ora è difficile che accada un processo che sembri agli uomini di qualche significato, senza che l'occhio artificiale della civilizzazione, l'obiettivo della macchina fotografica, vi appunti il proprio sguardo».¹¹⁰ Ciò che ha «significato» non esiste se non nella misura in cui è analizzabile e riproducibile tecnicamente secondo le regole dello sguardo tecnico. La regola della corretta visione è riprodotta in serie dall'obiettivo della visione telescopica. Nella educazione globale allo sguardo fotografico quella visione che si compone di «immagini di demoniaca precisione matematica» si impone come lo statuto stesso della visione, come visione *obiettiva* in assoluto. Questo stile obiettivo della visione emerge nella società borghese, nel «mondo dell'individuo egocentrico e querimonioso»,¹¹¹ ma nella rappresentazione del rischio come condizione normale della esistenza del Lavoratore la fotografia finisce per imporsi come la destituzione della concezione borghese del pericolo, per il quale esso era concepibile solo in quanto «insolubile contraddizione dell'ordine, dunque come qualcosa di insensato».¹¹² L'«attimo pericoloso» registrato dall'obiettivo fotografico cessa di essere il ritratto di un istante irripetibile, la fisionomia di una storia e finisce per diventare la rappresentazione *normale*, e illimitatamente riproducibile, di ciò che accade nella vita del Lavoratore, il solo apparentemente impossibile congiungimento di «comfort» e «pericolo»: «La storia delle invenzioni ci sottopone costantemente la questione se l'obiettivo finale della tecnica sia uno spazio di assoluto comfort o in uno spazio di assoluto pericolo».¹¹³

Di senso analogo alcune riflessioni che Benjamin svolge a proposito della proiezione cinematografica: «la tela su cui viene proiettato il film» si distingue dalla tela su cui si trova il dipinto perché quest'ultima «invita lo spettatore alla contemplazione; di fronte a esso lo spettatore può abbandonarsi al flusso delle sue associazioni»,¹¹⁴ il dipinto richiede al-

l'osservatore l'interpretazione individuale che si trova dinanzi a un'immagine che è «totale».¹¹⁵ Questo momento dell'interpretazione dinanzi all'immagine «totale» è assente nello spettatore cinematografico in quanto l'immagine filmica è «multiformemente frammentata» e la sua composizione risponde a «leggi nuove».¹¹⁶ In particolare, secondo Benjamin, l'immagine del film non appena è colta «visivamente» è già «modificata». Georges Duhamel viene definito da Benjamin un nemico del cinema, uno che «non ha capito nulla del suo significato», tuttavia in *Scenes de la vie future* avrebbe colto aspetti fondamentali della «struttura» dello sguardo cinematografico, per esempio quando osserva a proposito dell'effetto prodotto dalla visione di un film: «“Non sono già più in grado di pensare quello che voglio pensare. Le immagini mobili si sono sistemate al posto del mio pensiero”».¹¹⁷ Benjamin sottolinea come l'immagine filmica produca una logica autonoma che tende a sostituirsi all'interpretazione individuale, a imporsi sullo spettatore, rendendolo funzionale alla logica della rappresentazione.

Tornando alla riflessione jüngeriana sulla questione, si può dire che la *normalizzazione del pericolo* corrisponde a un nuovo stile percettivo basato sul tipo di visione inaugurato dalla macchina fotografica (e potenziato dalla macchina da presa) che sospende la centralità dell'interpretazione totalizzante dell'individuo e che si riconosce nella frammentazione dello sguardo telescopico. La fotografia e il cinema sono la modalità estetica attraverso cui il tipo del Lavoratore vede il mondo e percepisce se stesso. In *Der Arbeiter* Jünger spiega che tanto nel romanzo quanto nel teatro l'eroe o l'attore sono «individui» che rappresentano «esperienze uniche». Così tanto nel romanzo come nel dramma l'autore e l'attore sono alla ricerca della profondità psicologica individuale, ma «individualità» e «interpretazione» non sono affatto «dei presupposti nel mestiere dell'attore cinematografico».¹¹⁸ Per Jünger, infatti,

l'attore cinematografico è soggetto a un'altra legge, in quanto il suo compito consiste nella rappresentazione del tipo umano. Perciò gli si richiede non unicità irripetibile [*Einmaligkeit*], ma evidenza [*Eindeutigkeit*]. Ci si aspetta che egli renda non l'armonia infinita, ma il preciso ritmo di una vita. Perciò a lui tocca rappresentare la conformità a leggi [*Gesetzmäßigkeit*] all'interno di uno spazio determinato e molto concreto, le cui norme siano penetrate nella carne e nel sangue anche dell'ultimo spettatore.¹¹⁹

L'attore cinematografico è la figura che sa corrispondere sul piano della rappresentazione all'inserimento del tipo del Lavoratore nelle leggi del

lavoro (e del pericolo) come norma della vita. Analogamente secondo Jünger è poco significativa «la letteratura che il nostro tempo produce nel senso in cui la si intendeva nel passato, quanto significativa è invece la sua produzione nell'ambito dei resoconti di esperienze vissute»¹²⁰ tale che inizia a prendere forma un «nuovo stile linguistico» che cresce dentro il «linguaggio borghese».¹²¹

Alla estromissione degli eventi dalla zona della sensibilità corporea, o meglio alla riproduzione degli eventi dolorosi in una zona esterna all'ambito corporeo cui corrisponde la produzione di un nuovo tipo oggettività, sono associati un aumento di «crudeltà»¹²² e una crescita della quantità di dolore che può essere sopportata dalla massa disciplinata dei Lavoratori. Tale capacità di sopportazione è connessa secondo Jünger alla rimozione del dolore all'esterno dei limiti corporei e alla sistematica rappresentazione del dolore come ciò che è altro rispetto al soggetto telescopico. Questa radicale modificazione percettiva, sottolinea Jünger, è testimoniata da alcuni atteggiamenti che sono assunti come *naturali* dagli sguardi educati fotograficamente e cinematograficamente, ma che erano e sono comportamenti incomprensibili o addirittura patologici se considerati da chi è culturalmente al di fuori dello stile visivo meccanico: si pensi, scrive Jünger, alla «violenta risata che accompagna le scene comiche dei film, basate per lo più su un accumulazione di situazioni penose e crudeli»¹²³ o alla «maggiore freddezza» che ci permette di sopportare sempre più frequentemente la «vista della morte». Ma si pensi anche al «sorprendente sincronismo» per cui tra «due filmati di soggetto gradevole e rilassante si vedono interpolate le immagini di una catastrofe che in quel momento sta devastando il pianeta».¹²⁴ Qui ciò che più colpisce è la reazione silenziosa del pubblico, un silenzio «astratto e crudele» ben più inquietante della «frenesia selvaggia» che possiamo ancora oggi osservare nelle «arene meridionali», là dove «la tauromachia ha conservato fino a oggi un residuo degli antichi giochi».¹²⁵ Nella tauromachia l'«emozione propriamente dolorosa è come mascherata dalla regolarità rituale».¹²⁶ Anche in questo caso torna la concezione jüngeriana del rito quale giustificazione metafisica del dolore, come «maschera» o trasfigurazione mediante cui un evento doloroso è esperito e assume un proprio significato sia nell'esperienza individuale che nella architettura di una determinata *Kultur*. In modo diverso il «silenzio» come reazione emotiva dinanzi a scene violente o catastrofiche mostra invece che l'assenza di ritualità coincide da un lato alla perdita di esperienza e dunque di senso dell'evento doloroso e dall'altro all'aumento della «crudeltà» del sistema culturale; lo spettatore ora risulta di-

sposto ad accettare la rappresentazione del dolore – in una forma né esperibile né comprensibile – in misura sempre crescente. Si comprende così come sia possibile, in modo apparentemente contraddittorio, che proprio nell'era della trasformazione della violenza bellica in normale lavoro quotidiano la nichilistica rappresentazione ideologica della guerra possa arrivare a considerare gli eventi bellici al pari di «incidenti stradali di grandissime dimensioni, che tutti si sforzano di evitare».¹²⁷

Alla normalizzazione dell'«attimo pericoloso» corrisponde dunque un addomesticamento della massa al dolore. Lo sguardo telescopico si basa su un *confortevole* e *igienico* allontanamento del corpo dal cerchio d'azione del dolore o sull'assorbimento dell'anima in esso con un identico risultato: il dolore o è incidente che riguarda gli altri di cui sono spettatore o è disgrazia incomprensibile nella quale sono risucchiato. In ogni caso il dolore, osservato telescopicamente e rimosso sistematicamente, irrompe nella vita del singolo come incidente. Nel mondo della separazione del dolore dalla vita, il dolore riappare come normale incidente nell'illimitato processo del lavoro che colpisce senza che sia possibile attribuirgli un senso.

Il dolore è rappresentato come incidente nel ritratto tolstoijano del giudice Ivan Il'ic, quando nell'«ambiente intercambiabile, nel mondo convenzionale»¹²⁸ in cui il «grave giudice» aveva vissuto fino ad allora, irrompe improvvisamente e incomprensibilmente la malattia, che smaschera l'illusorio *comfort* in cui fino ad allora aveva trascinato la propria esistenza. La sola persona in grado di comprendere il suo dolore, di dare un senso alla sua sofferenza di malato è il servo, il contadino Gerasim, uomo primordiale per la sua vicinanza alle forze elementari, che però dinanzi alla malattia «compassionava Ivan Il'ic come a lui sarebbe piaciuto»:¹²⁹

Solo Gerasim non mentiva, era chiaro che solo lui capiva come stavano le cose, e non stimava necessario nascondere nulla, ed era semplice nella sua pietà pel padrone, debole sfinito. Anzi una volta disse addirittura a Ivan Il'ic che voleva mandarlo via: – Tutti morremo. Perché non dovrei fare quello che faccio? – Intendendo con ciò che la sua assistenza non gli pesava appunto perché la porgeva a un moribondo e sperava che, quando fosse venuta la sua ora, avrebbe avuto anche lui qualcuno ad assisterlo.¹³⁰

4. Open for business

La percezione dell'«attimo pericoloso» quale istante normale della esistenza è espressione di una cultura che ha annullato la dimensione del ri-

to e in cui l'esperienza non svolge alcuna valenza conoscitiva fondamentale. Nel vuoto lasciato dal rito e dalla esperienza individuale l'insopprimibile forza del dolore è amministrata attraverso un illimitato processo di oggettivizzazione. Di qui il rapporto puramente «astratto» con le manifestazioni dolorose, di qui il «silenzio» e l'impossibilità di esprimere l'esperienza che accompagna le scene dolorose esposte dalle immagini fotografiche o dalle rappresentazioni filmiche, le quali sono caratterizzate da un aumento di crudeltà che esplose in tutta la sua insensatezza. Questa visione jüngeriana dell'astrazione e del silenzio che accompagnano l'ipertrofica capacità di sopportazione della violenza del Lavoratore può essere accostata a quella *sospensione* della reazione nervosa che caratterizza per Georg Simmel il carattere essenziale dell'individuo *blasé*. Scrive infatti Simmel ne *La metropoli e la vita dello spirito* (1903):

Nell'essere *blasé*, culmina, per così dire, l'effetto di quella concentrazione di uomini e cose che eccita l'individuo alle massime prestazioni nervose; con l'incremento puramente quantitativo delle stesse condizioni questo effetto si capovolge nel suo contrario, cioè in quel singolare fenomeno di adattamento del *blasé* per cui i nervi scoprono la loro ultima possibilità di adeguarsi ai contenuti e alle forme della vita metropolitana nel vietarsi di reagire [...].¹³¹

Per Simmel, dunque, l'iperstimolazione dell'apparato sensoriale e del sistema nervoso spinge l'individuo metropolitano a una «reazione» che tende in un primo momento ad un processo di aumento quantitativo delle «prestazioni nervose», ma che ha il suo necessario compimento in un salto qualitativo in base a cui l'individuo finisce con l'assumere un atteggiamento complessivo di «indifferenza». ¹³² L'iper-potenziamento della *performance* nervosa individuale si converte in un assopimento della capacità di reazione e in un ottundimento della facoltà di comprensione. La sospensione della reazione nervosa individuale dunque come organo di difesa dalla violenza sistematica e incessante cui la massa metropolitana è sottoposta.

Jünger affronta lo stesso tema, ma da un punto di vista differente:¹³³ il centro della questione non è da vedere tanto nella reazione individuale in risposta all'azione degli stimoli nervosi provenienti dall'esterno, quanto piuttosto nello sviluppo di una Seconda coscienza nel tipo del Lavoratore fondata su un'universale oggettivazione tecnica della «nostra immagine del mondo»,¹³⁴ a cui corrisponde la produzione di una massa «uniformata» e «disciplinata» alla violenza che si realizza sul piano del singolo con una maggiore capacità di sopportazione del dolore

reso obiettivo e inespugnabile. L'atto visivo di genere telescopico – che Jünger assume come modello di un nuovo *stile percettivo* – tende a riprodurre non impressioni soggettive, ma immagini *tipizzanti* che rispondono al bisogno di una illimitata oggettivazione del mondo. «Questa estraneazione, questa distaccata oggettivazione della vita» (*Diese Herausstellung, diese Versachlichung und Vergegenständlichung des Lebens*)¹³⁵ corrisponde sul piano del singolo a un processo di «estraneazione» rispetto a se stessi, come testimoniano ancora oggi la fatica, la pena e l'imbarazzo che accompagnano l'ascolto e il riconoscimento della nostra voce registrata o del nostro corpo reso oggetto fotografico: la produzione di rappresentazioni telescopiche «inaccessibili alla nostra sensibilità»¹³⁶ rende noi estranei a noi stessi. Nel breve scritto di *Accelerare, rallentare il tempo e il loro rapporto con lo spazio*, Ernst Bloch mette in luce come l'effetto perturbante ed estraniante rispetto alla rappresentazione del corpo umano sia da associare alla accelerazione dei suoi processi nel tempo e all'ingrandimento delle sue dimensioni spaziali. La «pseudo-ebbrezza ottenuta con l'acceleratore» è in realtà un «t tormento», un «meccanismo a orologeria demonico: è la forza motrice esterna e gli uomini ne sono le appendici. Se nel film il ritmo cresce esageratamente sulla strada, gli uomini diventano puri e semplici automi».¹³⁷ Così anche i «tratti della donna amata sotto la lente allentata passano in un altro ordine di forma e di valore, in ogni caso non ricordano più in nulla il corpo al quale l'amore aveva dato valore».¹³⁸

L'estraneazione del singolo è il riflesso di un atteggiamento imposto dalla Seconda coscienza grazie a cui da un lato il dolore viene reso oggetto manipolabile e rimosso dalla vita del corpo, dall'altro il singolo privato dell'esperienza arriva a essere reso estraneo a se stesso, fino al punto in cui «noi nel nostro corpo non siamo più a casa come prima».¹³⁹

In un brano intitolato *Bob all'altezza del capo*, tratto da *Verfremdungen I (Janusbilder)* (1965) Bloch prende spunto da due immagini fotografiche pubblicate su un quotidiano in cui sono ritratti l'incidente e gli istanti appena precedenti di un bob che esce di pista piombando sugli ignari spettatori. Bloch è colpito dall'indifferenza degli spettatori che osservano la gara sportiva mentre su di loro sta per precipitare il veicolo: «In modo incomparabile», scrive, «un ventesimo di secondo prima della catastrofe, la macchina fotografica ha fissato lo stato d'animo ignaro di persone che sarebbero state ferite. [...] Qui è stato salvato dal tempo e messo su lastra un secondo mortale».¹⁴⁰ Bloch conclude che «l'occhio dello spettatore» rimane sempre come l'occhio di chi osserva la sua foto: «altrettanto *sicuro* e *indifeso*, altrettanto cieco rispetto al corso del

tempo, altrettanto inconsapevole circa l'evoluzione dell'attimo seguente». ¹⁴¹ In questa sede non siamo interessati a entrare nel merito della riflessione filosofica blochiana relativa alla «condizione costantemente critica» ¹⁴² dell'essere umano; è invece di grande importanza per il nostro discorso l'idea che nella fotografia si condensi l'essere «sicuro» e «indifeso» tanto dello spettatore dello spettacolo sportivo, quanto di colui che osserva la fotografia. La sicurezza e al contempo l'assenza di difese del singolo fissata nella immagine fotografica sono la condizione normale del Lavoratore, da un lato separato anesteticamente dall'esperienza del dolore (il senso di sicurezza), dall'altro esposto in modo normale all'intrusione dell'intervento disorganico del sistema-lavoro nella vita (lo stato di assenza di difese). In questo vuoto di esperienza l'osservazione dell'istante doloroso fissato meccanicamente esprime l'estraneità del singolo rispetto alla propria condizione.

Il senso di estraneità rispetto a sé stessi, che culmina addirittura nell'estraneità del singolo davanti alla fotografia della propria morte, è ciò che tenta di descrivere Jack Gladney il protagonista del romanzo *White Noise* (1984) di Don DeLillo: in seguito a un gravissimo incidente in uno stabilimento industriale che ha causato la fuoriuscita di una nube altamente tossica, Jack viene sottoposto a una "fotografia" totale del proprio corpo basata su procedimenti statistici, attraverso cui i medici riscontrano l'avvenuta contaminazione:

Rimasi assolutamente immobile. Se avessero pensato che fossi già morto, avrebbero potuto valutare l'opportunità di lasciarmi in pace. Credo di essermi sentito come se un medico avesse sollevato davanti alla luce una mia radiografia in cui comparisse un buco a forma di stella al centro degli organi vitali. Vi è penetrata la morte. L'hai dentro. Si dice che stai morendo eppure sei *distaccato* dal fatto di morire, puoi meditarci a tuo piacimento, letteralmente vederne l'orribile logica aliena nella radiografia o sullo schermo del computer. È quando la propria morte è resa graficamente, viene, per così dire, trasmessa in televisione, che si avverte un'inquietante separazione tra il proprio stato di salute e se stessi. È stata introdotta una rete di simboli, un'intera tecnologia, spaventosa, strappata agli dei. Ti fa sentire estraneo nella tua stessa morte. ¹⁴³

«Un'inquietante separazione tra il proprio stato di salute e se stessi», dunque. Prima ancora che questa forma postmoderna dell'estraneazione si fosse realizzata compiutamente, Jünger si sofferma su quei comportamenti che tendendo sempre più a imporsi come «naturali» si rivelano come segni di un nuovo stile percettivo basato sulla sempre «mag-

giore freddezza» della «vista della morte»¹⁴⁴ a cui corrisponde una diversa disciplina del dolore e della sicurezza: «Non è più nel nostro stile interrompere una manifestazione aeronautica o una corsa automobilistica a seguito di un incidente mortale. Infortuni di questo genere si pongono non al di fuori ma *all'interno di una sfera di sicurezza di tipo nuovo [innerhalb der Zone einer neuartigen Sicherheit]*».¹⁴⁵ Nella sfera di sicurezza del Lavoratore rientra come normale il fatto che la violenza appaia sotto forma di morte provocata da un incidente – sia esso fortuito o intenzionale, come nel caso degli attentati – sicché si ritiene altrettanto normale che l'attività nel suo complesso debba proseguire.

Le metropoli che dopo un attentato terroristico tornano immediatamente al lavoro, sono quasi istantaneamente, come scrivono i giornali, *open for business*. L'imperativo categorico dell'*open for business*, cui quotidianamente si adeguano i centri della vita economica mondiale colpiti da incidenti di carattere naturale o terroristico, solo ideologicamente risponde a ragioni di carattere morale o politico: «non vogliamo darla vinta alle brutali forze della natura», oppure, «non intendiamo dare spazio alla logica dei terroristi, per questo ricominciamo a lavorare subito in nome delle vittime; loro avrebbero voluto così». Se interpretati alla luce del pensiero jüngeriano in questi casi non è all'opera alcun imperativo morale quanto, piuttosto, la normale logica del lavoro e una idea della sicurezza a essa conforme che annovera tra le perdite possibili ma normali anche le morti in seguito a un attentato terroristico, a una catastrofe naturale o tecnica. Ma se questa nuova idea di sicurezza fondata sul rischio e sul pericolo ha un fondamento, allora risulta insensata quell'idea così diffusa della contrapposizione o dell'alterità tra libertà democratica e terrore di quanti, come Sofsky, sostengono che il «terrore si approfitta delle libertà che la società offre»¹⁴⁶ e che, semplicemente, la logica criminale del terrore rappresenti una minaccia *esterna* agli spazi di libertà (economici, politici, morali, comunicativi) della democrazia occidentale. Scrive Sofsky:

Frontiere e spazi aperti, movimenti di denaro coperti dalla discrezione, l'assistenza legale assicurata ai sospetti, la libertà di informazione e di riunione, tutte conquiste senza le quali una democrazia non sarebbe una democrazia, vanno a vantaggio anche del terrore, il quale spera che la comunità politica affondi infine per effetto di ciò che costituisce la sua forza. La società – questo il calcolo – finirà preda della paura e della agonia. E lo Stato, non più in grado di proteggere i cittadini, perderà ogni riconoscimento. [...] Ogni nuova aggressione sottolinea ciò che occorre difendere: la forma di vita improntata dalla libertà.¹⁴⁷

Ma il tentativo di Sofsky di pensare la libertà democratica come costantemente insidiata dalla minaccia terroristica, non fallisce proprio quando il terrore viene implicitamente definito come il male *esterno* della libertà democratica? È sensato pensare alla libertà democratica fondata sull'illimitata mobilitazione planetaria senza quello specifico tipo di violenza e di rischio che la caratterizzano e la fondano? Il cosiddetto terrorismo (ammesso che sia possibile raccogliere sotto un'unica categoria, fenomeni molteplici e radicalmente differenti per origini e scopi) è davvero il male che insidia dal di fuori la democrazia, o non è anch'esso un elemento *interno* alla democrazia, un suo elemento costitutivo e fondante? Concepire come fa Sofsky il terrorismo come il nemico della democrazia, ricorda quell'operazione ideologica che si compì nella democrazia ateniese e che condusse tragediografi, letterati, storici e filosofi a proiettare sulla figura ideologica del *tiranno* ogni forma di devianza sociale, trasformando il tiranno nel simbolo stesso della disumanità e del vizio.¹⁴⁸

Come abbiamo visto, per Jünger l'annullamento dei confini rituali in cui l'atto violento era confinato, l'irruzione del terrore nella vita civile, la fusione di guerra e lavoro sono tutti tratti determinanti dello spazio planetario mobilitato al lavoro, coesenziali all'esistenza della democrazia contemporanea, e da sempre coappartenenti al suo progetto globalizzante.¹⁴⁹ Del resto la storia della democrazia occidentale moderna mostra come la sua esistenza non possa essere scissa dalla sua espansione su scala mondiale che si realizza "pacificamente" con l'imporsi del sistema capitalistico e la diffusione del sistema tecnoscientifico, ma anche attraverso le guerre: ciò realizza un mondo uniformato sotto l'insegna della logica del lavoro che include al proprio interno anche una peculiare dimensione della violenza e del terrore. Per Jünger non si tratta di demonizzare la democrazia, né di rimpiangere qualche epoca passata, quanto piuttosto di riuscire a pensare insieme, *tragicamente*, il bene e il male della società planetaria del lavoro: ogni civiltà possiede il proprio male, ogni vita produce la propria morte.

Il pensiero di Jünger segue altre vie rispetto a quelle che possono essere esemplificate dal brano di Sofsky. L'illimitato processo di oggettivazione essenziale al dominio del Lavoratore comporta una separazione del dolore dalla vita; anzi tale processo di oggettivazione si attua in primo luogo attraverso lo spostamento del dolore e della sensibilità all'esterno della dimensione corporea che ha luogo sul piano estetico nella rappresentazione fotografica. Tale spostamento equivale alla produzione della Seconda coscienza e con essa alla nascita di un nuovo tipo di sensibilità. Certo, osserva Jünger, ora «ci troviamo in una condizione

nella quale siamo ancora in grado di vedere la perdita; sentiamo ancora l'azzeramento [*Vernichtung*] del valore, l'appiattimento [*Verflachung*] e la semplificazione [*Vereinfachung*] del mondo»¹⁵⁰ e il residuo di antichi ideali che sopravvivono come un'antica eredità nella morale del singolo può di tanto in tanto far sentire la propria voce, anche perché i nuovi «valori» corrispondenti ai «nuovi ordini» spesso «non sono ancora visibili». ¹⁵¹ E ancora, scrive Jünger in *Annäherungen*:

Ogni passaggio è nel contempo una frattura, ogni conquista anche una perdita. Quando lo si sente nel modo più profondo, anche se non lo si comprende, allora il dolore è particolarmente grande – specialmente se si soffre ancora per il ritrarsi degli dei di fronte ai titani. I giudizi allora sono tanto differenti quanto il giorno e la notte.¹⁵²

Ma come emerge con chiarezza in tanti ambiti della nostra vita, questa «frattura», questo ordinamento del mondo sotto il segno della coniugabilità di *comfort* e pericolo esprime l'avvenuto «passaggio» del tipo del Lavoratore in una «sfera di sicurezza di tipo nuovo». Così nessuno rinuncia a un viaggio aereo «sebbene la sua storia sia una storia di sciagure, e sebbene esso, considerato come puro mezzo di trasporto, contraddica tutte le leggi dell'economia». ¹⁵³ Un identico «atteggiamento mentale» sta al fondo della considerazione che vede nell'accettazione della logica dell'incidente un fatto ovvio e contemporaneamente considera come una «strana aberrazione le sofferenze inflittesi per secoli dai monaci nei conventi». ¹⁵⁴ La tranquillità con cui i monaci si infliggevano tormenti e l'indifferenza con cui l'uomo contemporaneo si abitua agli incidenti e al terrore adattandosi alla logica dell'*open for business*: non siamo di fronte rispettivamente a episodi di fanatismo religioso e a casi di collettivo disinteresse davanti a oscuri eventi fortuiti rischiarabili dalla luce della razionalità scientifica, bensì ci si presentano due esempi di due diverse forme di «disciplina» – da intendersi come «la forma attraverso la quale l'uomo mantiene vivo il contatto con il dolore» – ¹⁵⁵ due modi diversi di rapportarsi al dolore che sono espressione di due diversi stili percettivi. La normalità dell'incidente tecnico ci sembra tale solo in quanto le «vittime richieste dallo sviluppo tecnico ci appaiono necessarie perché sono commisurate [*angemessen sind*] al nostro Tipo: quello del Lavoratore». ¹⁵⁶ E ancora osserva Jünger nell'*Arbeiter*: «In realtà il traffico si è sviluppato fino a divenire una sorta di Moloch, che ogni anno divora una quantità di vittime commensurabile solo alla quantità dei morti in guerra. Queste vittime cadono in una zona moralmente neutra-

le; la maniera in cui esse vengono percepite è di natura statistica». ¹⁵⁷ La neutralità morale e la riduzione in una rappresentazione statistica degli eventi rispondono a quella esigenza di oggettivazione tecnica attraverso cui il tipo umano del Lavoratore produce una disciplina conforme alla normalità del pericolo, all'intrusione generalizzata della violenza non ritualizzata nella vita, alla sottomissione del corpo umano al «carattere strumentale» (*instrumentale Charakter*). ¹⁵⁸ In questo senso, per quanto le tecniche specifiche tentino molteplici e sempre più raffinate forme di controllo sul loro stesso funzionamento, tuttavia

gli incidenti non possono essere evitati, giacché non emergono da carenze della tecnica, bensì dallo stile di pensiero e dal modo di volere [*Denk- und Willenstil*] che segnano un'epoca, del loro tratto pulsionale. Il sacrificio [*das Opfer*] è considerato solo superficialmente, là dove ha un ruolo il fallimento dell'individuo e dei suoi mezzi. Nel profondo, sul piano tipologico, viene accettato. Si riconosce che le vittime [*die Opfer*] sono necessarie. ¹⁵⁹

Vediamo la vittima di un incidente solo quando sentiamo individualmente di essere coinvolti sul piano affettivo o quando possiamo concentrare la nostra attenzione sulle singole responsabilità individuali. Solo su questo piano consideriamo la morte della vittima, ma ora ci manca la capacità di poterla vedere come un sacrificio. Normalmente le vittime scompaiono nel flusso informativo ovvero sono riassorbite dal funzionamento della Seconda coscienza – sono cioè percepite sul piano tipologico – come momenti necessari del funzionamento dell'apparato globale del lavoro. Per noi gli incidenti non sono altro che «una delle zone cieche nella percezione del dolore». ¹⁶⁰

Il nostro movimento quotidiano ha assunto i caratteri di una «continuazione della guerra con mezzi pacifici», osserva Jünger in *Philemon und Baucis*, «poiché questi mezzi assumono la forma e la velocità di proiettili». ¹⁶¹ Gogol' nelle *Anime morte* immaginava la Russia come «una troica lanciata in una corsa frenetica verso una meta sconosciuta»; ¹⁶² una immagine più adeguata del nostro movimento è quella del «proiettile che attraversa lo spazio con accelerazione crescente». ¹⁶³ E, si domanda Jünger: «Chi lo ha sparato e chi potrebbe fermarlo? La stessa localizzazione [*die Ortung*] diventa difficile, quasi impossibile, là dove il movimento non ha più centro né argini». ¹⁶⁴

5. Sotto anestesia

Per comprendere il funzionamento della disciplina del dolore nel mondo della tecnica è particolarmente significativo quel «fenomeno peculiare che chiamiamo sport»¹⁶⁵ che, scrive Jünger, è una «componente del sistema-lavoro [*Arbeitsvorganges*] di cui anzi fornisce un'immagine molto nitida proprio per il suo carattere gratuito».¹⁶⁶ Nel caso dell'attività sportiva la Seconda coscienza «esegue il controllo della prestazione con l'ausilio del centimetro, del cronometro, della corrente elettrica o della lente fotografica».¹⁶⁷ L'attività del corpo assume nello sport una funzione altra rispetto alla «gara atletica» del passato: non si tratta più di confrontare in un duello¹⁶⁸ l'abilità corporea o di mettere in competizione il valore eroico o qualche specifica virtù individuale, «quanto piuttosto di misurare con la massima esattezza una serie di risultati».¹⁶⁹ In particolare «la strana tendenza a stabilire record fino alle minime frazioni di spazio e di tempo», precisa Jünger, «nasce dal bisogno di conoscere nel modo più preciso le possibilità del corpo umano come *strumento* [*Instrument*]».¹⁷⁰ Lo sport è dunque una tendenza estrema – estrema in quanto priva di rapporti con il fare lavorativo in quanto tale – di conquistare il corpo in ogni sua attività come strumento del lavoro. Nell'*Arbeiter*, a proposito del «record», Jünger scrive:

Esso è il simbolo di una volontà che mira incessantemente all'accumulo di risorse [*Bestandaufnahme*] sul piano dell'energia potenziale. Come esiste, in riferimento allo spazio, il desiderio di riuscire a raggiungere il singolo in ogni punto e in ogni tempo, così in senso dinamico, esiste l'aspirazione a essere continuamente resi edotti dei limiti cui possono giungere le prestazioni [*Leistungsfähigkeit*] umane.¹⁷¹

Dal punto di vista spaziale e temporale la civiltà planetaria del Lavoratore persegue il bisogno di annullare la distanza; tale bisogno sul piano del corpo umano si traduce nella necessità di spingere oltre ogni limite la sua capacità di mutarsi in strumento tecnico attraverso cui sperimentare nuove «prestazioni». Il corpo umano è sì nel sistema della «moderna sensibilità» il valore supremo, ma solo in quanto risorsa primaria per il funzionamento e per lo sviluppo della logica del lavoro. Il corpo umano pertanto è valore nella misura in cui può essere mobilitato e sfruttato in modo totale in quanto strumento e il corpo-che-gioca è uno degli ultimi spazi a dover essere acquisito al processo lavorativo come totalità dell'esistenza. Nel suo *Saggio sul gioco* (1953) Friedrich Georg Jünger

approfondisce la visione del fratello nella interpretazione della mutazione dei giochi in sport:

La caratteristica dello sport è che il ritorno spaziale e temporale delle regole del gioco è ridotto a esattezza meccanica. La conseguenza è che anche i movimenti dei giocatori assumono un'esattezza meccanica. Gli sport sottostanno a un concetto del tempo che è stato meccanizzato. Perciò non sono più pensabili senza strumenti, apparati, macchine e automatismi che controllano ulteriormente l'abilità dei giocatori. Gare di velocità in cui si usano automi sono controllate da automi. Il gioco può svolgersi senza l'osservazione dei non giocatori; nello sport l'osservazione da parte dei non giocatori è ridotta a esattezza meccanica. Il controllo del tempo è così sottile che si calcola con frazioni di secondo. Lo spazio è misurato esattamente. Fotofinish, macchine fotografiche, giurati, personale imparziale, commissioni controllano lo svolgersi nel tempo e nello spazio degli sport. Non sono più praticati come giochi per se stessi, ma per una misura, che viene loro imposta dall'esterno.¹⁷²

L'ambito del gioco non può più essere lo spazio in cui si confrontano forze, valori, capacità individuali e la vittoria non può corrispondere al trionfo di un giocatore la cui individualità si presenta come portatrice di un'azione esemplare e dunque di una virtù che ricopre un proprio posto all'interno dell'architettura culturale; nello sport – come in qualsiasi altro ambito del sistema-lavoro – l'individuo diviene funzione del lavoro, sicché ciò che conta non è la virtù espressa nell'azione, quanto il corrispondere di particolari prestazioni ai parametri che provengono in maniera più o meno diretta dal sistema del lavoro.

Si comprende come questa visione dello sport costituisca un esempio particolare di quel generale inserimento del corpo umano nel meccanismo tipizzante del lavoro. In questo processo di inclusione nel sistema-lavoro il valore dell'individuo non è esaltato se non apparentemente; dell'individuo il sistema lavorativo tende a sviluppare solo gli elementi funzionali al sistema, il che corrisponde a un indefinito aumento di violenza insensata e non ritualizzabile che l'essere umano può sostenere:

I servizi che erogano energia, che regolano il traffico, che diffondono notizie, appaiono come un campo nel cui sistema di coordinate il singolo è individuabile quale punto determinato – viene “tagliato in parti” [*schneidet ihn an*], come quando si aziona il disco combinatore di un telefono automatico.¹⁷³

Il singolo assume un significato in quanto è inserito in un sistema di coordinate, in quanto è corpo su cui si opera disorganicamente e incessantemente al fine di renderlo utilizzabile nei differenti ambiti del «sistema-lavoro». Il singolo viene dunque continuamente «tagliato in parti», suddiviso, sia nel senso che deve rispondere disorganicamente alle diverse richieste che provengono dai diversi settori dell'unico processo lavorativo, sia nel senso che il sistema si impone su di lui sottoponendolo a richieste pressanti, al punto che in linea generale si avvia «sempre più chiaramente a una condizione in cui potrà essere sacrificato senza alcuna remora». ¹⁷⁴ L'individuo è così inserito nel mondo come mero oggetto utilizzabile, sperimentabile, strumentalizzabile, finalizzabile allo sviluppo delle potenzialità del sistema del lavoro nel suo complesso. Fenomeni che mostrano la diffusione di questa tendenza diventano sempre più numerosi e frequenti all'interno della società contemporanea; in particolare le misure igieniche e di sicurezza si diffondono a detrimento della libertà individuale, ma essendo spesso contraddette sul piano del funzionamento del meccanismo lavorativo nel suo complesso: spacciate da una sorta di senso comune globale i provvedimenti per la salute e la sicurezza degli individui si rivelano sempre più modi di erosione e di sacrificio della libertà del singolo a favore di un più efficace funzionamento del sistema lavorativo nel suo complesso. ¹⁷⁵ Più che alla salute del singolo le cosiddette *misure di prevenzione* mirano alla correzione delle *disfunzionalità* dell'individuo, che in quanto tali sono trattate come patologia. D'altra parte, proprio per questo, sul piano della pubblicità di prodotti politici e non, assistiamo alla diffusione di una ideologica «sicurezza personale» che si trasforma appunto nel «principale argomento di vendita in tutti i tipi di strategie di marketing. “Legge” e “ordine”, sempre più ridotti alla promessa di incolumità personale, sono ormai tra i principali, forse il principale argomento di vendita nei manifesti politici e nelle campagne elettorali». ¹⁷⁶

Un ulteriore tratto espressivo di questa situazione, in base a cui l'individuo assume valore in quanto è inserito all'interno di una parte del sistema lavorativo, è che il «potere funzionale» viene sempre più organizzato e amministrato da singoli di «statura modesta» e che dunque, dove si arriva a riconoscere «tratti di intelligenza, oltre la mera forza di volontà, siamo autorizzati a pensare di essere in presenza di gente all'antica». ¹⁷⁷ Uno dei «caratteri peculiari» del nostro tempo è individuabile nel fatto che «le scene più significative sono legate ad attori insignificanti». ¹⁷⁸

L'aspetto irritante di questo spettacolo è il legame tra una statura così modesta e un potere funzionale [*funktionaler Macht*] così enorme. Questi sono gli uomini dinanzi ai quali tremano milioni di persone, dalle cui decisioni milioni di persone dipendono. Eppure, dobbiamo ammetterlo, sono proprio quelli che lo spirito del tempo ha scelto con tocco infallibile, ammesso che tra i suoi diversi aspetti lo spirito del tempo possa assumere anche quello di una grande impresa di demolizione. Tutte queste espropriazioni, svalutazioni, uniformazioni, liquidazioni, razionalizzazioni, socializzazioni, elettrificazioni, ricomposizioni fondiarie, ripartizioni e polverizzazioni, non presuppongono né cultura [*Bildung*] né carattere [*Charakter*], che entrambi semmai, recano danno all'automatismo. In questo paesaggio di officine, dunque, il potere è messo all'incanto e se lo aggiudica colui che dà ali alla propria insignificanza con una forte volontà.¹⁷⁹

Dunque l'assenza di «cultura» e di «carattere» non come limite, ma come massima efficienza dell'individuo inserito nel sistema automatico del lavoro nel suo complesso, come tratto distintivo di quelle «nature di capi» di cui parla anche Heidegger quali «funzionari» particolarmente adatti a dirigere il circolo compreso tra «usura» e «consumazione».¹⁸⁰ È evidente che la diffusione di questo tipo umano in ogni micro o macro centro di potere – sia esso politico, economico, culturale – risulti sempre più ampia e capillare; come ha osservato Günther Anders in *Noi figli di Eichmann* (1964) assistiamo quotidianamente alla riduzione all'inutilità o alla nullità di «tutte quelle parti del mondo che non si piegano alla co-macchinizzazione» e a una loro eliminazione o annientamento come fossero «rifiuti».¹⁸¹ Tale processo – che ha visto nella efficiente logica di funzionamento dei lager un esempio di perfezione realizzativa – tende alla riduzione del mondo a un «enorme “sincronizzato [*gleichgeschaltet*] parco macchine»¹⁸² che si fonda sulla eliminazione della responsabilità dei singoli, resa possibile dallo svuotamento di significato delle parole «cultura» e «carattere».

Una prospettiva assai significativa per comprendere in che modo il corpo umano sia *valore* nel senso di *oggetto utilizzabile* e sottoponibile all'«intervento meccanico» è quella proposta da Jünger partendo da quell'«ambiguo» rapporto con il dolore che sta alla base della medicina moderna:

Si ricorderà infine come anche in medicina il corpo sia diventato in larga misura un oggetto [*Gegenstand*]. Anche qui compare l'ambiguità [*Doppelsinnigkeit*] di cui si parlava in precedenza. Così ad esempio l'anestesia si presenta da un lato come un affrancamento dal dolore [*Be-*

freierung vom Schmerz], mentre dall'altro essa trasforma il corpo in un oggetto [*Objekt*] che rimane aperto [*offensteht*] per l'intervento meccanico come materia senza vita.¹⁸³

Il procedimento anestetico cui è sottoposto il corpo umano dalla tecnica medica è un'immagine simbolica dell'intera dottrina della Seconda coscienza e del processo di stabilizzazione e normalizzazione della Mobilitazione totale e della violenza deritualizzata nel suo complesso.¹⁸⁴ L'anestesia è eliminazione del dolore solo nella misura in cui il corpo umano è reso *oggetto aperto e disponibile* alla violenza non ritualizzata dell'intervento tecnico. Ciò che all'uomo è risparmiato sotto forma di esperienza individuale e diretta del dolore, si ripresenta come sistematica, inconsapevole e socialmente accettabile intrusione dell'elemento tecnico nella sfera della vita. Oppure, si è già visto, come "educazione" *spaziale* alla sopportazione telescopica del dolore. E, ancora come disciplina *temporale* di sospensione del dolore attraverso una sua dilazione o diluizione *sub specie psychologica*, tutti tratti leggibili come segni di una avvenuta modificazione di un precedente stile percettivo. In questo senso l'anestesia è il simbolo della normalizzazione della violenza e del terrore funzionale alla logica del lavoro all'interno del corpo della società effettuata attraverso canali non rituali.

Nell'*Arbeiter* Jünger coglie come uno degli elementi più significativi delle arti figurative del primo Novecento la decomposizione della forma umana e l'«aggressione alla definitezza del contorno delle figure».¹⁸⁵

Questo processo di decomposizione si esaspera di decennio in decennio, fino a raggiungere, dopo una serie di diramazioni sorprendenti e talora splendide i limiti del nichilismo; il suo corso è parallelo alla progressiva morte dell'individuo e alla progressiva eliminazione della massa come strumento politico.¹⁸⁶

Le ultime espressioni di questo processo spingono Jünger ad affermare che pare di trovarsi in presenza non più di «scuole artistiche», bensì di «una serie di reparti clinici in cui venga annotato e registrato ogni spasimo di agonia emesso da un organismo morente».¹⁸⁷ Non è certo una «casuale coincidenza» che proprio mentre emerge questo stile pittorico che opera con «incisioni chirurgiche [*Einschnitte*]» sul corpo dell'individuo, «lo sguardo impassibile e freddo dell'occhio artificiale cominci a cadere su uomini e cose, e si crea un istruttivo rapporto tra ciò che può essere fissato dall'occhio del pittore e dall'obiettivo fotografico».¹⁸⁸

Su questo tema Jünger torna con ulteriore chiarezza molti anni dopo

nelle pagine del breve saggio *Philemon und Baucis. Der Tod in der mythischen und in der technischen Welt* (1974): «rimanere aperto» (*offenstehen*) del corpo de-individualizzato, tipizzato, strappato all'esperienza del dolore – e in questo senso anestetizzato – corrisponde sul piano della rappresentazione visiva del tipo del Lavoratore all'*Abnehmen* della fotografia:

Fotografare [*Photographieren*] una volta si diceva *Abnehmen* [comunemente: “togliere”, “portare via”, “sottrarre”, ma anche “asportare”, “amputare” in senso chirurgico, oltre che, appunto, “fotografare”]. Si asporta [*nimmt ab*] una sorta di parvenza esteriore, l'aspetto [*Schein*] stesso dell'uomo, come se gli si togliesse una maschera. Per questo il corpo nudo perde in una immagine fotografica [*Lichtbild*, letteralmente “immagine luminosa”] – non solo se confrontata a un'opera d'arte, ma anche se paragonata alla vita – sia in splendore erotico, che in attrazione sessuale.¹⁸⁹

Fotografare è un «asportare» dal corpo quella parte sensibile, luminosa dell'apparenza umana che esprime la forza erotica, l'esperienza vitale, l'espressione del singolo. La fotografia costituisce sul piano della visione un'anestetizzazione della esperienza della visione analoga a quella narcotica che in ambito medico, sospendendo il dolore dal corpo e riducendolo a cadavere, rende possibile l'«intervento meccanico» del chirurgo: fotografare significa anestetizzare la visione al dolore della violenza tecnica, separarla dalla sua capacità di fare esperienza, e rendere possibile invece il «restare aperto» dell'occhio alla intrusione dell'opera del lavoro, il quale è ora disciplinato a vedere come obiettiva, corretta e normale la continua esposizione all'«intervento meccanico» e al «pericolo».

D'altra parte la fotografia non è solo un modo di vedere che corrisponde alla soppressione della diretta esperienza del dolore, ma essa stessa si pone già come fondamentale «atto di aggressione» (*Angriffssakt*).¹⁹⁰ Jünger pensa sul piano storico all'uso della fotografia come «arma offensiva applicata in politica»,¹⁹¹ alla «prassi di usare le fotografie dei militanti assassinati nella lotta politica trasformandole in manifesti»,¹⁹² e più in generale al fatto che, con la diffusione dell'uso delle immagini fotografiche, la «sfera privata» è ininterrottamente «alla mercé della fotografia». ¹⁹³ Per la prima volta lo sguardo fotografico che fissa obiettivamente i propri *targets* è riprodotto sistematicamente sui campi di battaglia della Prima guerra mondiale come specifico strumento ottico finalizzato all'esercizio di una nuova tecnica di conduzione della guerra: «Una certa postazione», ricorda Jünger, «diventava indifendibile nel momento stesso in cui poteva essere individuata sulle foto dei ricognito-

ri». ¹⁹⁴ E ancora: «Già oggi esistono armi da fuoco munite di cellule ottiche, e perfino proiettili, aerei e sottomarini, guidati otticamente». ¹⁹⁵ Ma si pensi anche alla nascita del *reportage* informativo di guerra, quale testimonianza oggettiva all'altezza della violenza bellica ¹⁹⁶ del Lavoratore. Ancora una volta Jünger torna a sottolineare il carattere tipizzante dello sguardo fotografico, l'unico in grado di farsi davvero «obiettivo» attraverso il proprio distacco dalla «zona della sensibilità» (*Zone der Empfindsamkeit*) ¹⁹⁷ e dalla esperienza umana, e che può indagare «spazi preclusi al normale occhio umano»: ¹⁹⁸ «L'occhio artificiale penetra i banchi di nebbia, la foschia atmosferica e il buio, la resistenza stessa della materia; le cellule ottiche lavorano negli abissi oceanici e negli spazi rarefatti dei palloni-sonda». ¹⁹⁹

La visione dell'«occhio artificiale» appare come lo sguardo adeguato a indagare lo spazio illimitato e progressivamente uniformato dalla Mobilitazione, in cui i limiti di guerra e pace, Stato e società, pubblico e privato sono annullati per riprodurre un'unica dimensione spaziale planetaria del lavoro. La fotografia è il *pendant* (*Gegenstück*) ottico del pericolo divenuto normale all'interno del sistema lavorativo.

È interessante osservare come la teoria jüngeriana della fotografia come *Abnehmen* abbia una profonda affinità con l'idea benjaminiana che la caduta dell'aura nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte corrisponda a una «liberazione dell'oggetto dalla sua guaina». Se, scrive Benjamin, gli «oggetti naturali» sono definibili come «apparizioni uniche di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina», ²⁰⁰ la riproducibilità in massa degli oggetti stessi significa «rendere le cose, spazialmente e umanamente, *più vicine*», superare l'unicità di qualunque dato mediante la ricezione della sua riproduzione». ²⁰¹ Ma questo processo consiste nello «spogliare l'oggetto della sua guaina» (*Die Entschalung des Gegenstandes aus seiner Hülle*), ²⁰² ovvero la «distruzione dell'aura», che sono il contrassegno di una percezione la cui «*sensibilità per ciò che nel mondo è dello stesso genere* è cresciuta a un punto tale che essa, mediante la riproduzione, attinge l'uguaglianza di genere in ciò che è unico». ²⁰³ Fotografare è appunto *Abnehmen*, «asportazione», rimozione della guaina – di irripetibilità, di esperienza – dal proprio oggetto e sua riproduzione fino alla riduzione di ciò che è unico a prodotto seriale.

Il senso di ordinaria normalità con cui sono accolte le forme di sperimentazione in ogni ambito – comprese quelle relative alla modificazione in laboratorio della vita – in nome delle ragioni della scienza, è espressione del cedimento di ogni antico *nomos* ²⁰⁴ e della sempre maggiore «conducibilità» (*Leitfähigkeit*) ²⁰⁵ della logica dell'esperimento

funzionale allo spazio del lavoro. Nulla suscita più stupore, la scienza presenta un esperimento, la coscienza comune lo accetta in modo sempre più ampio e convinto. La fotografia ha annunciato nell'ambito della visione questo processo di normalizzazione della sperimentazione nella vita: esso annulla ogni precedente limite e confine sradicando un «evento» dal proprio attimo e dal proprio luogo per renderlo «trasmissibile» e riproducibile indefinitamente:

C'è in noi una tendenza, strana e difficile da descrivere, a conferire all'evento vivo [*dem lebendigem Vorgang*] il carattere di un preparato scientifico. Ovunque oggi accada qualcosa, è subito accerchiato dagli obiettivi e dai microfoni e dai lampi dei flash. In molti casi l'avvenimento stesso sparisce dietro la sua «trasmissione» [*Uebertragung*], e diventa perciò un puro oggetto [*es wird in höherem Maße zum Objekt*]. Abbiamo visto così processi politici, sedute parlamentari o gare sportive il cui unico significato è quello di essere trasmesso su scala planetaria. L'avvenimento non è più legato a uno spazio o un tempo particolari, poiché lo si può riprodurre a piacere e infinite volte in ogni luogo.²⁰⁶

Ogni evento non appena accade è estratto dal proprio contesto per essere immesso nella macchina della trasmissione che muta l'evento in un «puro oggetto», lo riduce a «preparato», lo conduce in una uniforme dimensione sperimentale. L'evento in quanto tale assume come unico significato la propria riproducibilità o trasmissibilità e in tal modo diviene «inaccessibile alla nostra sensibilità»²⁰⁷ ed è sottratto alla possibilità di divenire istante e luogo di esperienza. Ma in questo circolo della riproducibilità è inserito l'uomo stesso come «puro oggetto» che rimane «aperto» all'intervento sperimentale quale corpo anestetizzato.

Importante è la piena consapevolezza, dimostrata da Jünger fin dagli anni Trenta, della portata imperialistica di questo processo insito nella riproducibilità e nella trasmissibilità degli eventi, che si muove al di sotto e ben più in profondità rispetto alle differenze culturali, alle appartenenze religiose, alle contrapposizioni politiche: nel saggio *Sul dolore* (1934) si legge: «Una città come La Mecca nel momento in cui può essere fotografata, entra a far parte della sfera coloniale».²⁰⁸ Nel 1959, nelle pagine di *An der Zeitmauer* torna a riflettere sullo stessa questione: «È molto più faticoso costringere un arabo ad accettare la croce che non una macchina fotografica. Non sempre sarebbe andata così; è tipico di un'epoca. In tal modo la Mecca finisce per diventare un luogo della terra come tutti gli altri».²⁰⁹ La possibilità di ridurre un evento – sia esso un'azione umana o meno – a «puro oggetto», la possibilità di renderlo

mero elemento di sperimentazione si raggiunge attraverso la sua inattin- gibilità a livello di sensibilità e di esperienza cui il mondo perviene attra- verso differenti modalità di visione obiettiva, di cui la fotografia è il pa- radigma. Nella fotografia si evidenziano le modalità di imposizione della logica sperimentale che appare in tutta la sua obiettività. L'opera di mu- tazione dei luoghi e delle culture del pianeta in un unico spazio unifor- mato e funzionale alla sperimentazione del sistema-lavoro non avviene in prima istanza mediante un'azione imperiale di conquista bellica, bensì attraverso un'invalidazione effettiva di tutti i *nomoi* da parte della lo- gica del lavoro. Nell'esempio ricordato da Jünger non è necessario che la Mecca sia conquistata o distrutta ma è sufficiente che l'«effetto della *presentazione [Vorweisung]*»²¹⁰ contenuto nella immagine fotografica, quale modalità di visione conforme alla logica del lavoro, esista e ope- ri.²¹¹ Nel momento in cui è stato accettato che l'aura sacra della Mecca fosse strappata dall'occhio meccanico, essa di fatto è stata conquistata al sistema-lavoro e ridotta a un punto funzionale al piano di mobilitazione.

Evidentemente questa posizione jüngeriana apre prospettive di grande interesse per poter sviluppare una riflessione sul cosiddetto *clash of civilisations* cui qui è possibile solamente accennare: il movimento di mobilitazione al lavoro e alla sperimentazione opera al di sotto delle regole politiche, delle religioni storiche, degli ideali morali e in generale di tutto ciò che è *civilisation*, sicché considerare fondamentale la strut- turazione di poli culturali contrapposti in quanto luoghi originari dei conflitti, appare del tutto inadeguato a comprendere la portata del pro- cesso di mobilitazione globale in corso e il tipo di tutti i conflitti succes- sivi alla Prima guerra mondiale.

Un'immagine tratta dal mondo della medicina analoga a quella jün- geriana del corpo anestetizzato è utilizzata anche da Benjamin nel § 11 del saggio sulla riproducibilità dell'opera d'arte. Benjamin cerca di spie- gare in che senso una «ripresa cinematografica» sia uno «spettacolo che in passato non sarebbe stato immaginabile». Lo spettacolo cinemato- grafico, si legge, «rappresenta un processo al quale non può più venir coordinato un solo punto di vista». Diversamente rispetto alla scena teatrale la «natura illusionistica» del cinema è una «natura di secondo grado», in altri termini è il «risultato del montaggio»:

Per principio, il teatro conosce un punto dal quale ciò che avviene in scena può non essere visto come senz'altro illusorio. Di fronte alla scena ripresa nel film invece questo luogo non esiste. La sua natura illusioni- stica è una natura di secondo grado; è il risultato del montaggio. Vale a

dire: nello studio cinematografico l'apparecchiatura è penetrata così profondamente dentro la realtà che l'aspetto puro di quest'ultima, l'aspetto libero dal corpo estraneo dell'apparecchiatura è il risultato di uno speciale procedimento, cioè della ripresa mediante la macchina disposta in un certo modo e del montaggio di questa ripresa insieme con altre riprese dello stesso genere.²¹²

La particolarità di questa situazione rispetto al passato emerge ancor meglio se si confronta la differenza fondamentale tra la tecnica pittorica e la tecnica cinematografica, confronto che è svolto da Benjamin attraverso il paragone tra il pittore e l'operatore cinematografico. Utilizzando una «costruzione ausiliaria» fondata sul «concetto di operatore derivante dalla chirurgia» possiamo osservare che:

Il chirurgo incarna il polo di un ordinamento, al polo opposto del quale c'è il mago. L'atteggiamento del mago che guarisce un ammalato mediante l'imposizione delle mani, è diverso da quello del chirurgo, il quale intraprende invece un intervento sull'ammalato. Il mago conserva la distanza tra sé e il paziente; in termini più precisi: la riduce – grazie all'apposizione delle sue mani – soltanto di poco e l'accresce – mediante la sua autorità – di molto. Il chirurgo procede alla rovescia: riduce la sua distanza dal paziente di molto – penetrando al suo interno, e l'accresce di poco – mediante la cautela con cui la sua mano si muove tra gli organi. In una parola: a differenza del mago (che ancora si nasconde nel medico comune), nel momento decisivo, il chirurgo rinuncia a porsi di fronte all'ammalato da uomo a uomo; piuttosto penetra nel suo interno operativamente. Il mago e il chirurgo si comportano rispettivamente come il pittore e l'operatore. Nel suo lavoro, il pittore osserva una distanza naturale da ciò che gli è dato, l'operatore invece penetra profondamente nel tessuto dei dati.²¹³

Dunque, per limitarci solo agli aspetti che, delle questioni affrontate nel *Das Kunstwerk*,²¹⁴ concernono più da vicino la nostra riflessione, per Benjamin «il mago e il chirurgo si comportano rispettivamente come il pittore e l'operatore». Il pittore nella costruzione della propria opera rispetta quella che è definita «una distanza naturale da ciò che gli è dato», mentre l'operatore cinematografico «penetra profondamente nel tessuto dei dati». Le «immagini» che si ottengono secondo i due diversi procedimenti sono radicalmente differenti, perché, come si è già ricordato, la rappresentazione pittorica è «totale», quella dell'operatore è «multiformemente frammentata». Benjamin sottolinea da un lato come il penetrare «operativamente» da parte del chirurgo nel corpo del paziente si contrapponga all'«umanità» che è conservata nel rapporto rituale tra mago e

paziente, dall'altro come la disumanizzazione tecnica del chirurgo sia consustanziale alla penetrazione operativa nel corpo vivo del malato.

Per Jünger l'anestesia non è che uno dei modi, certo forse uno dei più ricchi di significati e implicazioni, in cui il corpo umano è sottoposto volontariamente e necessariamente alla sistematica oggettivazione di tipo tecnico la quale impone alla vita il funzionamento del *Bestand*, secondo l'accezione heideggeriana del termine. Il termine heideggeriano *Bestand*, «fondo», esprime precisamente quel genere specifico di oggettivazione che ha luogo nella riduzione dell'uomo all'interno del sistema del lavoro. Com'è noto, Heidegger in *Die Frage nach der Technik* (1953) spiega che la parola *Bestand* assume il significato di un «termine-chiave» in quanto «caratterizza niente meno che il modo in cui è presente (*anwest*) tutto ciò che ha rapporto al disvelamento pro-vocante. Ciò che sta (*steht*) nel senso del "fondo" (*Bestand*), non ci sta più di fronte come oggetto (*Gegenstand*)». ²¹⁵ Nei termini di Jünger: l'oggettivazione tecnica muta a tal punto il rapporto con ciò che è presente che esso non ci sta più di fronte come oggetto, ma come qualcosa che è solo in quanto «rimane aperto» (*offensteht*) per funzionare e per essere sfruttabile secondo piani e schemi di tipo lavorativo. La macchina, scrive Heidegger, possiamo certo rappresentarcela come oggetto, ma «essa si nasconde nel che cosa e nel come del suo essere». ²¹⁶ La macchina «si disvela solo in quanto "fondo", nella misura in cui è impiegata (*bestellt*)» ²¹⁷ per assicurare la possibilità di lavoro che le è stata assegnata. «Vista dal punto di vista del fondo, la macchina è il puro e semplice contrario dell'indipendenza; essa ha infatti la sua posizione (*Stand*) solo in base all'impiego dell'impiegabile (*aus dem Bestellen von Bestellbarem*)». ²¹⁸ Così accade anche all'uomo della Mobilitazione totale, che tende a essere integralmente inserito nella logica del *Bestand* a partire da quel suo rendersi disponibile al «rimanere aperto», corrispondendo all'intervento tecnico, accettandolo non solo come necessità, ma come unica possibile forma di realizzazione della propria libertà. In questo senso l'anestesia condensa in una immagine sinottica la situazione della Mobilitazione totale e della sua declinazione in chiave politica: il corpo della massa mobilitata è *anestetizzata* nel senso che, come ha osservato Massimo Cacciari, lo «Stato come *positum*, ordinamento formale-astratto, può realizzarsi soltanto come ordinamento *amministrativo*, *techne* dell'amministrazione». Ma tale ordinamento fondato sulla amministrazione «sta per l'appunto di fronte alla differenza dei soggetti e dei luoghi come pro-duzione di spazio equivalente-indifferente», ²¹⁹ analogamente allo spazio del corpo anestetizzato in quanto «aperto» e reso assolutamente disponibile all'intervento della tecnica chirurgica.

Note

¹ H. Melville, *Moby Dick*, tr. it. di C. Pavese, Adelphi, Milano 1987, p. 565.

² W. Sofsky, *Saggio sulla violenza*, tr. it. di B. Trapani e L. Lamberti, Einaudi, Torino 1998, p. 5.

³ MdT, p. 92 [8, 473].

⁴ *Ibid.*

⁵ MdT, pp. 93-94 [8, 474-75].

⁶ Sulla funzione della «morte violenta» e degli «incidenti» nella società contemporanea si veda R. Dvorak, *Technik Macht und Tod*, Claasen & Goverts, Hamburg 1948, soprattutto cap. vi. Ma cfr. anche W. Fuchs, *Le immagini della morte nella società moderna*, tr. it. di G. Dore, Einaudi, Torino 1974, cap. v. Un quadro delle principali questioni connesse alla morte nel mondo contemporaneo nella grande storia della morte di M. Vovelle, *La morte e l'Occidente. Dal 1300 ai giorni nostri*, tr. it. di C. Patanè, Laterza, Roma-Bari 20003, parte VII, e Ph. Aries, *Storia della morte in Occidente*, tr. it. di S. Vigezzi, Rizzoli, Milano 1994. Cfr. C. Lévi-Strauss, *Il totemismo oggi*, tr. it. di D. Montaldi, Feltrinelli, Milano 1983; M. Augé (a c. di), *La mort, et moi et nous*, Textuel, Paris 1995.

⁷ MdT, p. 93 [8, 474].

⁸ MdT, p. 93 [8, 474].

⁹ MdT, p. 94 [8, 475].

¹⁰ MdT, p. 94 (tr. it. mod.) [8, 475].

¹¹ MdT, pp. 91-92 [8, 473].

¹² Sul tema della fine della storia nel pensiero di Jünger sono costretto a rinviare al mio *Il museo della storia e la metafisica della terra. E. Jünger e «Il tramonto dell'Occidente» di O. Spengler*, in "Filosofia dell'arte", 3, 2004.

¹³ MdT, p. 92 [8, 473-74].

¹⁴ MdT, p. 94 [8, 475].

¹⁵ *Sul dolore*, in FeP, p. 152 [7, 158]. La nozione jüngeriana del dolore è centrale nell'eccellente studio di S. Gorgone, *Cristallografie dell'invisibile*, Mimesis, Milano 2002, cap. I. e tale questione è ripresa e sviluppata in Id., «Come un fiore che cade nell'abisso». *Dolore, caducità e morte in E. Jünger*, in M. Guerri (a c. di), *La mobilitazione globale. Tecnica, terrore, libertà in E. Jünger*, Mimesis, Milano 2006 (in corso di pubblicazione). Cfr. anche V. Vitiello, *Ueber den Schmerz*, in "Diorama letterario", 222-223, febbraio-marzo 1999 e F. Leoni, *Ontologia del dolore. Intorno alla concezione del corpo in E. Jünger*, in M. Guerri (a c. di), *La mobilitazione globale. Tecnica, terrore, libertà in E. Jünger*, cit. Importante è ancora lo studio di K.H. Bohrer, *Die Aesthetik des Schreckens. Die pessimistische Romanistik und E. Jüngers Frühwerk*, Hanser, Monaco 1978, p. 133 sgg. Cfr. anche H.-D. Kittsteiner, H. Lethen, »Jetzt zieht Leutnant Jünger seinen Mantel aus«. *Ueberlegungen zur*

»*Aesthetik des Schreckens*«, in "Berliner Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik", 11, maggio 1979.

¹⁶ *Sul dolore*, in FeP, pp. 152-53 [7, 159].

¹⁷ *Sul dolore*, in FeP, p. 152 [7, 158].

¹⁸ *Sul dolore*, in FeP, p. 139 [7, 145]. Heidegger nelle *Randbemerkungen zu E. Jüngers »Blätter und Steine«* (in *Gesamtausgabe. IV Abteilung. Hinweise und Aufzeichnungen* Band 90, *Zu Ernst Jünger*, V. Klostermann, Frankfurt a. M. 2004, p. 438) si sofferma su questo passo, ricordando come la frase jüngeriana costituisca una «variazione sul noto detto di Fichte».

¹⁹ *Sul dolore*, in FeP, p. 152 [7, 158].

²⁰ *Sul dolore*, in FeP, p. 152 [7, 159].

²¹ S. Natoli, *Teatro filosofico. Gli scenari del sapere tra linguaggio e storia*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 59.

²² *Ibid.*

²³ *Sul dolore*, in FeP, p. 153 [7, 159].

²⁴ Cfr. *Sul dolore*, in FeP, pp. 152-53 [7, 158-59].

²⁵ *Sul dolore*, in FeP, p. 153 [7, 159].

²⁶ S. Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano 1987, p. 263.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Sul dolore*, in FeP, p. 153 (tr. it. mod.) [7, 159].

³⁰ *Sul dolore*, in FeP, p. 152 [7, 158].

³¹ *Ibid.*

³² D. DeLillo, *Rumore bianco*, tr. it. di M. Biondi, Einaudi, Torino 1999, p. 34.

³³ Sul tema dell'incidente si vedano per esempio i seguenti scritti di Paul Virilio, *L'incidente del futuro*, tr. it. di R. Prezzo, Cortina, Milano 2002; Id., *Città panico. L'altrove comincia qui*, tr. it. di L. Odello, Cortina, Milano 2004; nonché il catalogo della mostra concepita da Virilio *Ce qui arrive*, Fondation Cartier pour l'Art contemporain, Actes Sud, Arles 2002. Sulla interpretazione dell'incidente in Virilio cfr. M. Belpoliti, *Paul Virilio. L'estetica della sparizione* in Id., *Doppio zero*, Einaudi, Torino 2003; Id., *Crolli*, Einaudi, Torino 2005, soprattutto cap. XV.

³⁴ *Sul dolore*, in FeP, p. 153 [7, 159].

³⁵ *Sul dolore*, in FeP, p. 153 [7, 159-60].

³⁶ *Sul dolore*, in FeP, p. 153 [7, 160].

³⁷ *Sul dolore*, in FeP, pp. 153-54 [7, 160].

³⁸ *Sul dolore*, in FeP, p. 154 [7, 160].

³⁹ *Sul dolore*, in FeP, p. 168 [7, 174].

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Sul dolore*, in FeP, p. 175 [7, 181]. È probabile che l'espressione «Seconda coscienza» sia stata coniata sulla «seconda religiosità» di cui scrive Spengler ne *Il tramonto dell'Occidente*: «Essa appare in tutte le civiltà quando, giunte che siano alla loro conclusione, stanno per passare lentamente nello stadio storico per il quale il trascorrere del tempo non ha più significato. Il mondo occidentale è separato da questo stadio da parecchie generazioni ancora. La seconda religiosità è la necessaria controparte del cesarismo che è la costituzione politica definitiva delle tarde civiltà. [...] A entrambi i fenomeni – alla seconda religiosità come al cesarismo – manca la forza elementare creatrice propria

alla civiltà delle origini. [...] In tale fase non si costruisce nulla; nessuna idea nuova si dispiega, è invece come se una caligine si ritirasse dal paesaggio facendo apparire le forme antiche, prima confusamente poi sempre più distinte. La seconda religiosità ha lo stesso contenuto della prima, della religiosità autentica delle origini, altrimenti espresso e vissuto». O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, cit., p. 1109-10; ma cfr. anche p. 643 e p. 1301. Il riferimento a Spengler è esplicito in MdT, pp. 258-60 [8, 623-25] dove Jünger osserva che ciò che «Spengler definì “seconda religiosità” si riconnette strettamente alla *décadence* [...]». Non vi è solo una seconda religiosità; vi è anche una seconda *décadence*».

⁴² L'interesse di Benjamin per il pensiero di Jünger è testimoniata in modo esplicito soprattutto da una recensione (*Teorie del fascismo tedesco. A proposito dell'antologia «Krieg und Krieger» a c. di E. Jünger*, in W. Benjamin, *Scritti 1930-1931*, a c. di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a c. di E. Ganni e H. Riediger, Einaudi, Torino 2002; la recensione è apparsa per la prima volta su “Die Gesellschaft”, VII, 1930, vol. II, pp. 32-34; sulla preparazione della recensione cfr. la nota dei curatori degli *Scritti 1930-1931*, p. 561) e molteplici accenni nelle lettere. Per uno stimolante confronto tra le posizioni di Benjamin e Jünger con particolare riferimento al tema dell'«alleggerimento del bagaglio culturale» cfr. M. Großheim, *La cultura come peso*, in L. Bonesio, *E. Jünger e il pensiero del nichilismo*, cit., p. 298 sgg. Alcune importanti questioni relative al rapporto tra Benjamin e Jünger sul tema della tecnica sono affrontate da Michela Nacci in *Pensare la tecnica. Un secolo di incomprensioni*, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 95 sgg. Per un esauriente confronto tra Benjamin e Jünger sulla questione della guerra e della tecnica e una puntuale ricostruzione della ricezione benjaminiana di Jünger cfr. G. Gurisatti, *Divergenze parallele. Appunti su guerra e tecnica fra Benjamin e Jünger*, in M. Guerri (a c. di), *La mobilitazione globale. Tecnica, terrore, libertà in E. Jünger*, cit., (in corso di pubblicazione).

⁴³ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, tr. it. di E. Filippini, pref. di C. Cases, con una nota di P. Pullega, Einaudi, Torino 2000, p. 46.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ivi*, n. 32, p. 56 (corsivo nostro). Per una interpretazione filosofica del rapporto tra cinema e guerra si veda P. Virilio, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, tr. it. di D. Buzzolan, Lindau, Torino 1996. Una ricostruzione storica della funzione svolta dal cinema nel contesto della Prima guerra mondiale è svolta da A. Gibelli, *L'officina della guerra*, cit., cap. IV. Ma cfr. anche G. Alonge, *Cinema e guerra. Il film la Grande guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, UTET, Torino 2001; R. Renzi (a c. di), *Il cinematografo al campo. L'arma nuova del primo conflitto mondiale*, Transeuropa, Ancona 1993. Per gli ultimi sviluppi della visione della guerra cfr. A. Scurati, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Donzelli, Roma 2003, cap. IV. Sulla trasformazione in arma delle immagini delle nuove guerre cfr. N. Mirzoeff, *Guardare la guerra. Immagini del potere globale*, tr. it. di M. Bortolini, Meltemi, Roma 2004. Per una ricostruzione delle fasi salienti dello «spettacolo del dolore» nel mondo visto dall'occhio meccanico cfr. S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, tr. it. di P. Dilonardo, A. Mondadori, Milano 2003.

⁴⁶ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in *Id.*, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, tr. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 2000, p. 24.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Ivi, p. 41.

⁵¹ *Sul dolore*, in FeP, p. 175 [7, 181].

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Sul dolore*, in FeP, p. 140 [7, 146].

⁵⁴ *Sul dolore*, in FeP, p. 145 (tr. it. mod.) [7, 152].

⁵⁵ *Sul dolore*, in FeP, p. 146 [7, 152].

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Sul dolore*, in FeP, p. 149 [7, 155]. A proposito del comfort Martin Venator personaggio principale del romanzo *Eumeswil* osserva: «Qui a Eumeswil viviamo in una città in cui nulla più è reale e tutto possibile. Questo fatto spiana le differenze e favorisce un chiaroscuro in cui luce e sogno si confondono tra loro. [...] Tra desiderio e realizzazione non esistono più barriere. Questo fatto richiama alla mente il possesso dell'anello magico; il ciabattino che l'ha trovato, lo strofina ed ecco un demone balzar fuori dalla parete: "Io sono il servo dell'anello e di colui che lo porta – signore, ordina se nello spazio di una notte devo costruirti una capitale, annientare un popolo o bruciare una città". Così nella favola – ma intanto il popolo viene distrutto, e la sua città dell'Estremo Oriente brucia fino alle fondamenta. Lo aveva deciso un mercante di tessuti. Invano gli storici tentarono di venirne capo: la cosa aveva fatto saltare i loro criteri di giudizio. Bruno [la guida filosofica di Martin] ha ragione quando attribuisce tutto questo più che altro alla magia, che si evolve in *scienza nuova* e subordina la scienza. La tecnica possiede un sottosuolo. Sta diventando inquietante per se stessa. Si approssima alla realizzazione diretta delle idee, come suole avvenire nei sogni. [...] Una porta non deve più esser mossa: deve aprirsi da sé. Ogni luogo desiderato deve essere raggiungibile in un attimo. Un mondo qualsiasi può essere cavato fuori dall'etere. [...] Tale è l'aspetto del comfort. Thofern [studioso di grammatica] fa derivare il termine da "conferto" – "rinforzo"; ma il comfort può diventare troppo forte». E, pp. 75-76 [17, 80-81].

⁵⁸ *Sul dolore*, in FeP, p. 151 [7, 158].

⁵⁹ *Sul dolore*, in FeP, p. 151-52 [7, 158].

⁶⁰ *Sul dolore*, in FeP, p. 149 [7, 155-56]. Jünger muta la hegeliana *List der Vernunft*, «astuzia della ragione», in una *List des Schmerzens*, come annota anche Heidegger nelle *Randbemerkungen zu E. Jüngers »Blätter und Steine«* (in *Gesamtausgabe. IV Abteilung: Hinweise und Aufzeichnungen* Band 90, *Zu Ernst Jünger*, cit., p. 443).

⁶¹ *Sul dolore*, in FeP, p. 149 [7, 156].

⁶² *Sul dolore*, in FeP, p. 150 [7, 156]. Occorre una breve precisazione a proposito della «rigorosa economia» messa in atto dal dolore: in maniera assai evidente anche in questo caso Jünger mostra a quale profondità operi nel suo pensiero la visione metamorfica della natura di Goethe. In particolare, in questo caso, è all'opera la concezione dell'organismo come di un *état* retto da un principio di compensazione in base al quale nella genesi di un corpo, per esempio, il nutrimento impiegato per dare forma a una parte va a detrimento di altre parti, essendo la somma totale costante. Come ha messo in luce Moiso, in molti suoi studi, Goethe estendeva a tutta la natura questa visione di «un *état*, un capitale fisso diversamente impiegato, rendendo comprensibile la metamorfosi come una "deformazione" continua in tutte le direzioni. La tendenza dell'"amorfo" della natura appare così come il realizzarsi l'una dall'altra di *tutte* le forme». F. Moiso, *La volontà di potenza in F. Nietzsche. Una riconsiderazione*, in "aut aut", 253, gennaio-febbraio 1993, p. 133; ma su questo problema cfr. anche Id., *La scoperta dell'osso intermassellare e la questione*

del tipo osteologico, in G. Giorello, A. Grieco (a c. di), *Goethe scienziato*, cit., p. 312 sgg. Goethe – e così dopo di lui Jünger – non guarda ai fenomeni secondo il meccanismo dell'utilità, ma in base a una prospettiva morfogenetica, non risponde alla domanda «a che cosa serve», ma «come avviene la formazione».

⁶³ *Sul dolore*, in FeP, p. 150 [7, 156].

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Sul confronto di Jünger con la figura nietzschiana dell'«Ultimo uomo» cfr. soprattutto gli accenni nei § 4, 5, 6 di *Ueber den Schmerz*.

⁶⁷ *Sul dolore*, in FeP, p. 175 [7, 181]. È essenziale in questo caso riferirsi alla concezione heideggeriana di *Weltbild*: «Il costruirsi dell'uomo a primo e autentico *subjectum* porta con sé quanto segue: l'uomo diviene quell'ente in cui ogni ente si fonda nel modo del suo essere e della sua verità. L'uomo diviene il centro di riferimento dell'ente come tale. [...] Quando il mondo diviene immagine, l'ente nel suo insieme è assunto come ciò in cui l'uomo si orienta, e quindi come ciò che egli vuol portare innanzi a sé e avere innanzi a sé; e quindi, in un senso decisivo, come ciò che vuole porre innanzi a sé [*vor-stellen*], rappresentarsi. [...] L'ente nel suo insieme è perciò visto in modo tale che diviene ente soltanto in quanto è posto dall'uomo che rappresenta e produce [*herstellen*]. [...] L'essere dell'ente è cercato e rintracciato nell'esser-rappresentato dell'ente». M. Heidegger, *L'epoca dell'immagine del mondo*, in Id., *Sentieri interrotti*, tr. it. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1984, pp. 86-88.

⁶⁸ *Sul dolore*, in FeP, p. 175 [7, 181].

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Sul dolore*, in FeP, p. 176 [7, 182].

⁷⁴ O, p. 117 [8, 134].

⁷⁵ *Sul dolore*, in FeP, p. 176 [7, 182].

⁷⁶ *Sul dolore*, in FeP, p.176 (corsivo nostro) [7, 182].

⁷⁷ S. Kracauer, *La fotografia* in Id., *La fabbrica del disimpegno*, tr. it. di C. Groff, l'ancora del mediterraneo, Napoli 2002, p. 66.

⁷⁸ M. Foucault, *La nascita della clinica*, tr. it. di A. Fontana, Einaudi, Torino 1969, p. 221.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.* (corsivo nostro).

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ G. Anders, *L'uomo è antiquato*, vol. II: *Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. 352.

⁸⁴ Sul rapporto fra tecnica e fine dell'esperienza si veda U. Galimberti, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano 1999, soprattutto, pp. 515-16; 625-41; 687-91.

⁸⁵ SM, p. 45 [8, 502].

⁸⁶ *I demoni della polvere. Note sull'opera di Alfred Kubin*, in CSO, p. 327 [14, 33].

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ SM, p. 17 [8, 483].

⁹⁰ MdT, p. 267 [8, 632].

⁹¹ SM, p. 18 [8, 483].

⁹² SM, p. 19 [8, 484].

⁹³ MdT, p. 239 [8, 606].

⁹⁴ SM, pp. 19-20 [8, 485].

⁹⁵ Ch. Baudelaire, *L'artista moderno*, in Id., *Scritti sull'arte*, tr. it. di G. Guglielmi ed E. Raimondi, Einaudi, Torino 1981, p. 216. Sul rapporto di Jünger con Baudelaire cfr. soprattutto G. Figal, *E. Jünger, Baudelaire und die Modernität*, in "Revue de Literature Comparée", 71, 1997. Come osserva Figal è possibile interpretare «la caratterizzazione baudelaيرية del punto di vista estetico moderno come una abbreviazione dell'intera poetica dell'opera di Ernst Jünger». (Ivi, p. 505). Tra le numerose riflessioni su Baudelaire Jünger in particolare lo ricorda come «conoscitore di squisitezze» quali i profumi in *Linguaggio e anatomia*, in CSO, p. 87 sgg. [12, 96 sgg.].

⁹⁶ O, p. 116 [8, 133] Per un'esauriente analisi delle principali questioni filosofiche connesse alla «fisiognomica del ritratto» rinvio alla fondamentale opera di Giovanni Gurisatti, *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*, Quodlibet, Macerata 2006, cap. IX.

⁹⁷ O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, cit., p. 166.

⁹⁸ SM, p. 17 [8, 483].

⁹⁹ Il volume fu pubblicato dall'editore Junker und Dünnhaupt di Berlino nel 1931 e, almeno ufficialmente, il curatore è Ferdinand Bucholtz. Ernst Jünger collaborò con l'amico fotografo e disegnatore Edmund Schultz a un altro volume di immagini intitolato *Die Veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit*, hrsg. E. Schultz, mit einer Einleitung von E. Jünger, W.G. Korn, Breslau 1933, per il quale scrisse l'*Introduzione* (riprodotta in SPG, III, pp. 233-239 [PP, 629-34]). La raccolta è estremamente importante in quanto si presenta come un atlante che attraverso dei percorsi di immagini fotografiche (suddivise in capitoli «Il crollo degli antichi ordinamenti», «Il volto mutato della massa», «Il volto mutato del singolo», «La vita», «Politica interna», «L'economia», «Nazionalismo», «Mobilitazione», «Imperialismo») mostra le linee di tendenza che caratterizzano le linee di forza del mondo contemporaneo al di sotto della superficie dei conflitti politici. Anche Friedrich Georg Jünger collaborò con Schultz a un volume di immagini e scritti intitolato, *Das Gesicht der Demokratie. Ein Bilderwerk zur Geschichte der deutschen Nachkriegszeit*, hrsg. von Edmund Schultz. Mit einer Einleitung von F.G. Jünger, Breitkopf u. Härtel, Lipsia 1931 (ora in ristampa anastatica, Archiv-Edition, Viöl/Nordfriesland 2005). Sul tema del rapporto fra guerra, pericolo, e trasformazione della sensibilità umana (con ampie riflessioni su Jünger e in particolare sulle raccolte di fotografie da lui curate) cfr. J. Encke, *Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne*, W. Fink, München 2006. Altri due sono i volumi di immagini curati da Ernst Jünger: *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten*, Neufeld & Henius, Berlin 1930; *Hier spricht der Feind. Kriegserlebnisse unserer Gegner*, Neufeld & Henius, Berlin 1931 (ambidue pubblicati con lo pseudonimo di Richard Junior) mit einer Einleitung von Ernst Jünger, Jünker und Dünnhaupt Verlag, Berlin 1931. Su questi volumi cfr. N. Sánchez Durá, *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía*, Universidad de Valencia, Valencia 2000. Il volume di Durá oltre a un saggio sulle questioni qui affrontate raccoglie una scelta di immagini dei volumi fotografici curati da Jünger. Sul ruolo svolto da Jünger nella selezione delle immagini e nella concezione del volume, Durá sostiene che per quanto concerne *Der gefährliche Augenblick* e *Die veränderte Welt* «la responsabilità nella ideazione dei libri,

la selezione delle immagini e i testi sono di Jünger. Ciò mi è stato confermato da Georg Knapp, ultimo segretario di Jünger». N. Sánchez Durá, *Lontano dagli occhi lontano dal cuore: conciencia técnica y crítica del pacifismo en el joven Jünger*, in "Logos. Anales del Seminario de Metafísica", 3, 2001, p. 144, n. 5.

¹⁰⁰ SPG, III, pp. 227-28 (corsivo nostro) [PP, 625].

¹⁰¹ O, p. 116 [8, 133].

¹⁰² W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, cit. pp. 64-65.

¹⁰³ O, p. 116 [8, 133].

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ O, pp. 116-17 [8, 134].

¹⁰⁶ SPG, III, p. 226 [PP, 623].

¹⁰⁷ Sulla storia e la funzione dei «pittori di guerra» nella Prima guerra mondiale si veda il catalogo della mostra *Kriegsmaler. Pittori al fronte nella Grande guerra*, (Lavarone 19 giugno – 12 settembre 2004) a c. di M. Libardi, F. Orlandi e C. Kraus, Fondazione Belvedere Gschwent, Trento 2004, che contiene una raccolta di opere fondamentali; cfr. inoltre alcuni importanti saggi di M. Libardi, F. Orlandi, N. Dacrema, L. Popelka, G. Amman, M. Hörmann, M. Scudiero, F. Cambi, G. Bozza, nonché la sezione bibliografica a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti.

¹⁰⁸ Sulla funzione e sulla diffusione della macchina fotografica tra i soldati della Prima guerra mondiale (con importanti riferimenti a Jünger) cfr. J. Encke, *Augenblicke der Gefabr*, cit., soprattutto cap. I in cui si sostiene e si sviluppa la tesi che la «guerra fra il 1914 e il 1918 fu anche una guerra con e nelle immagini». (Ivi, p. 17). Cfr. anche E. Jünger, *W. Benjamin und die Photographie. Zur Entwicklung einer Medienästhetik in der Weimarer Republik*, in H.H. Müller, *E. Jünger in 20. Jahrhundert*, Fink, München 1995; A. Gibelli, *L'officina della guerra*, cit.

¹⁰⁹ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, cit. p. 29.

¹¹⁰ SPG, III, p. 228 [PP, 626].

¹¹¹ *Sul dolore*, in FeP, p. 153 [7, 159].

¹¹² SPG, III, p. 223 [PP, 620].

¹¹³ SPG, III, p. 227 [PP, 624].

¹¹⁴ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, cit., p. 43.

¹¹⁵ Ivi, p. 38.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ G. Duhamel, *Scenes de la vie future*, Mercure de France, Paris 1930, p. 52; ma si cita da W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, cit., p. 43.

¹¹⁸ O, p. 120 [8, 138].

¹¹⁹ O, p. 121 (tr. it. mod.) [8, 138].

¹²⁰ SPG, III, p. 229 [PP, 626].

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Sul rapporto tra registrazione fotografica e «crudeltà» si vedano anche le considerazioni di S. Sontag in *Sulla fotografia*, tr. it. di E. Capriolo, Einaudi, Torino 2004, p. 13 sgg. Sulla relazione tra fotografia e morte cfr. R. Barthes, *La camera chiara*, tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1978. Per una ricognizione generale del rapporto tra fotografia e

morte in chiave psicologica cfr. S. Ferrari, *Il perturbante della fotografia. Qualche indagine sulle implicazioni psicologiche del fotografare*, in "Studi di Estetica", 14, 1996.

¹²³ *Sul dolore*, in FeP, p.178 [7, 184].

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.* Sulla tauromachia si vedano le riflessioni di José Ortega y Gasset, *Discorso sulla caccia*, tr. it. di A. Vitali, Vallecchi, Firenze 1990, soprattutto p. 31 sgg.

¹²⁶ *Sul dolore*, in FeP, p.179 [7, 184].

¹²⁷ OL, p. 56 [7, 243-44].

¹²⁸ E.M. Cioran, *La più antica delle paure*, in L. Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ic*, tr. it. di T. Landolfi, SE, Milano 1986, p. 91.

¹²⁹ L. Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ic*, cit., p. 65. In *Irradiazioni* (Parigi, 20 maggio 1942) Jünger annota: «Le piccole novelle di Tolstoj. Tra queste *I ricordi di un biliardiere*. È una trovata da grande narratore la descrizione di una vita in fondo nobile, ma decaduta, riflessa nel diario di un servitore come uno specchio da pochi soldi. Tra le fessure si intuisce l'immagine tragica vera e propria. Purtroppo nel volume non c'era *La morte di Ivan Il'ic*, che apprezzo particolarmente». (I, pp. 91-92 [2, 327]).

¹³⁰ L. Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ic*, cit., pp. 64-65.

¹³¹ G. Simmel, *La metropoli e la vita dello spirito*, tr. it. di P. Jedlowski, Armando, Roma 1995, p. 44.

¹³² *Ivi*, p. 45.

¹³³ Come ha osservato Remo Bodei (*Destini personali. L'età della colonizzazione delle cosienze*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 183; cfr. anche pp. 179-86) il problema centrale dell'uomo contemporaneo per Simmel è quello di comprendere in che modo sia possibile una «sincronizzazione» tra la dimensione dell'oggettività e quella della soggettività: «Dato [...] però che tra la soggettività e l'oggettività i dispositivi di sincronizzazione non sempre funzionano, il metronomo della storia individuale rallenta: i singoli, allora, non mantenendo il passo con l'incalzare degli eventi, perdono la capacità di cogliere in tempo utile il mutare delle forme e, con essa, di dare senso alla propria vita. Il sentimento di inadeguatezza verso la vita viene provocato più da una simile sfasatura temporale, che non dalla oggettivazione. Per diversi aspetti, anzi, questa fornisce benefici non trascurabili», come emerge dal passo seguente de *La filosofia del denaro* (tr. it. a c. di A. Cavalli, UTET, Torino 1984, p. 420): «Quanto più i valori trapassano in tale forma oggettiva, tanto più spazio c'è in essi, come nella casa di Dio, per ogni anima. Forse il deserto e l'amarezza della concorrenza moderna non sarebbero in generale sopportabili se non procedessero parallelamente a questa crescente oggettivazione dei contenuti della vita, imperturbabile nei confronti di tutto l'*ôte-toi que je m'y mettes*». In conclusione Bodei mette in luce chiaramente che in modo diverso rispetto a Heidegger o Anders «il problema che ossessiona Simmel non è quello di garantire all'uomo moderno [...] la sopravvivenza nell'età della tecnica, ma di suggerirgli – per così dire strategie teoriche per evitare la "sotto-vivenza", il fermarsi più in basso della soglia delle opportunità paradossalmente sprigionate da ciò che dovrebbe svuotarlo, ossia dalla oggettivazione della razionalità nelle istituzioni e nelle macchine». (R. Bodei, *Destini personali*, cit., p. 186).

¹³⁴ *Sul dolore*, in FeP, p. 175 [7, 181].

¹³⁵ *Sul dolore*, in FeP, pp. 183-84 [7, 189].

¹³⁶ *Sul dolore*, in FeP, p. 178 [7, 183]. Una riflessione analoga a proposito della estraneazione del soggetto è svolta da Benjamin in *Franz Kafka*: «Nell'epoca della massima estraneazione degli uomini fra loro, dei rapporti intimamente mediati che sono ormai i loro

solì, sono stati inventati il film e il grammofo. Nel film l'uomo non riconosce la propria andatura, nel grammofo non riconosce la propria voce. Ciò è confermato da esperimenti. La situazione del soggetto è quella di Kafka». (W. Benjamin, *Franz Kafka*, in *Angelus novus*, cit., pp. 302-03). All'inconscio acustico scoperto dal grammofo corrisponde l'inconscio ottico portato alla luce dalla fotografia: cfr. W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, cit., pp. 62-63. Su tali questioni si rinvia in primo luogo alle osservazioni di Andrea Pinotti, raccolte in *Piccola storia della lontananza. Walter Benjamin storico della percezione*, Libreria Cortina, Milano 1999, soprattutto cap. IX. Sul tema dell'esperienza in Benjamin cfr. M. Ophälders, *Costruire l'esperienza. Saggi su W. Benjamin*, CLUEB, Bologna 2001.

¹³⁷ E. Bloch, «Accelerare, rallentare il tempo e il loro rapporto con lo spazio», in Id., *Geographica*, ed. it. a c. di L. Boella, Marietti, Genova 1992, p. 221-22.

¹³⁸ Ivi, p. 224.

¹³⁹ *Sul dolore*, in FeP, p. 181 [7, 187].

¹⁴⁰ E. Bloch, «Bob all'altezza del capo», in Id., *Volte di Giano*, ed. it. a c. di T. Cavallo, Marietti, Genova 1994, p. 8.

¹⁴¹ *Ibid.* (corsivi nostri).

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ D. DeLillo, *Rumore bianco*, cit., p. 172 (corsivo nostro). Più teorico, ma assai deludente rispetto ai celebri romanzi, l'intervento di DeLillo *Tra le rovine del futuro*, in D. Daniele (a c. di), *Undici settembre. Contro-narrazioni americane*, Einaudi, Torino 2003. Cfr. anche l'intervista a DeLillo curata da A. Detheridge, *Nella folla, tutti replicanti*, in "Il Sole-24 ore", 24 gennaio 1993. Alcune riflessioni su *Rumore bianco* e su alcuni altri romanzi di DeLillo sono svolte da Marco Belpoliti in *Crolli*, cit. p. 86 sgg., p. 64 sgg., p. 107 sgg.

¹⁴⁴ *Sul dolore*, in FeP, p. 181 [7, 187].

¹⁴⁵ *Sul dolore*, in FeP, p. 181 (corsivo nostro) [7, 187].

¹⁴⁶ W. Sofsky, *Rischio e sicurezza*, tr. it. di U. Gandini, Einaudi, Torino 2005, p. 146.

¹⁴⁷ Ivi, pp. 146-47.

¹⁴⁸ Per una puntuale genealogia della figura del tiranno nella cultura ateniese e per la metamorfosi dell'archetipo greco nella cultura occidentale cfr. D. Lanza, *Il tiranno e il suo pubblico*, Einaudi, Torino 1977. Per una ricostruzione dei molteplici significati della parola «terrorismo» rinvio alla omonima voce e alla bibliografia contenute in R. Brandimarte, P. Chiantera-Stutte, P. Di Vittorio *et al.* (a c. di), *Lessico di biopolitica*, manifestolibri, Roma 2006.

¹⁴⁹ Un tentativo di pensare la democrazia americana contemporanea come affetta da un «liberalismo dell'ansia» e da un «liberalismo del terrore» – che fanno leva rispettivamente sulla paura per l'integralismo e sulla paura per il terrorismo per costruire un consenso intorno all'uso della guerra – è svolto dal politologo americano Corey Robin in *Paura. La politica del dominio*, tr. it. di U. Mangialaio, Egea, Milano 2005. Una storia della trasformazione delle paure della città in P. Marconi, *Spazio e sicurezza*, Giappicchelli, Torino 2004.

¹⁵⁰ *Sul dolore*, in FeP, p. 183 [7, 188-89].

¹⁵¹ *Sul dolore*, in FeP, p. 184 [7, 190].

¹⁵² A, p. 53 [11, 44].

¹⁵³ *Sul dolore*, in FeP, p. 174 [7, 180]. Questa osservazione è ripresa in *Al muro del tempo*:

«Nessuno penserebbe mai di rinunciare ai viaggi aerei solo perché nell'arco di una settimana cento o più persone perdono la vita tra le fiamme. Chiunque salga su un aereo accetta il rischio. È questo un aspetto sorprendente in un'epoca nella quale l'eroismo gode di cattiva reputazione». MdT, p. 37 [8, 422]. E ancora: «“Devono esserci vittime sacrificali” diceva Lilienthal, il nostro primo aviatore e, di fatto, anche da questo punto di vista, il volo umano è stato dispendioso. Che qui il sacrificio – una morte spesso così orribile – appaia sensato trova conferma nel fatto che a sottoporlo al vaglio critico sia soltanto lo sguardo tecnico, non già quello morale o religioso». MdT, p. 168 [8, 542]. La riflessione sul ruolo dell'incidente nell'era della «tecnica come stile mondiale» (*Sgraffiti* [9, 460 sgg.]) accompagna Jünger dalle opere degli anni Trenta fino agli scritti più recenti. In particolare l'immagine dell'incidente aereo svolge una funzione centrale anche in *Philemon und Baucis. Der Tod in der mythischen und in der technischen Welt* (1973) che è stato dedicato «in memoriam» agli amici René e Blanka Marcic «morti in una catastrofe aerea in Belgio il 2 ottobre 1971».

¹⁵⁴ *Sul dolore*, in FeP, p. 174 [7, 180].

¹⁵⁵ *Sul dolore*, in FeP, p. 159 [7, 164-65].

¹⁵⁶ *Sul dolore*, in FeP, p. 174 [7, 180].

¹⁵⁷ O, p. 90 [8, 103]

¹⁵⁸ *Sul dolore*, in FeP, p. 179 [7, 185].

¹⁵⁹ MdT, p. 37 (tr. it. mod.) [8, 422].

¹⁶⁰ MdT, p. 168 [8, 542].

¹⁶¹ *Philemon und Baucis* [12, 465].

¹⁶² MdT, p. 37 [8, 422].

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ MdT, p. 37 [8, 422-23].

¹⁶⁵ *Sul dolore*, in FeP, p. 179-80 [7, 185].

¹⁶⁶ *Sul dolore*, in FeP, pp. 180-81 [7, 186]. Burckhardt e Spengler (oltre ovviamente a Nietzsche) rappresentano gli autori che ebbero sicuramente un influsso sulla concezione jüngeriana dell'*agon*. Sulla natura dell'*agone* presso i Greci Spengler osserva: «L'*agon* è una delle opere più particolari e più ricche di significato della civiltà greca. Prescindendo da esso diventa impossibile farsi un'idea della vita degli uomini greci nei tempi più antichi. L'accezione ginnica del termine – che costituisce il senso originaria della parola – rese l'*agon* una pratica abituale di questo giovane popolo che traeva godimento dalla propria forza e dalla propria disinvoltura. In esso si esprimevano la pienezza della vita, la salute, il senso di potenza, il piacere autenticamente greco per la bellezza e per l'equilibrio della forma. Nella sua forma perfetta l'*agon* era prerogativa esclusiva della nobiltà (*athleter* [combattente, lottatore] in Omero). Ma il suo significato è ancora più profondo ed è connesso agli interessi vitali del popolo greco nella sua interezza. Il desiderio smisurato e incontrollato di gloria, che ha dominato questo popolo come nessun altro, trovò nell'*agon* pieno soddisfacimento e, allo stesso tempo, protezione dai pericolosi effetti derivanti da tale passione. Passione che rappresentò per i Greci una costante minaccia di annientamento e che effettivamente li condusse alla totale distruzione una volta che l'*agon*, nella sua forma classica, giunse al tramonto. Qui è da vedere la grande necessità dell'*agon* nel mondo greco. Questo abito si impossessò gradualmente di tutti gli ambiti e divenne la forma di quasi tutte le manifestazioni della vita. Anche la guerra nei tempi più antichi possedeva un carattere agonale; si combatteva con armi concordate in precedenza; nei poemi omerici, inoltre, la grande massa dei soldati non ricopriva alcuna importanza e so-

lo eccezionalmente capitava che i grandi combattenti cadessero sul campo. Un *agon* si teneva per le ragioni più disparate e al fine di ottenere ogni sorta di cose o vantaggi. Esistevano agoni che riguardavano la bellezza dei corpi, l'abilità artistica, e anche rapsodi, cantori, poeti e storici entravano in competizione; incontriamo ancora l'*agon* nelle vicende politiche dell'Atene democratica laddove l'ostracismo doveva salvaguardare la possibilità che sempre vi fosse una lotta attraverso il mantenimento di una certa eguaglianza. Per lo spirito greco era usuale mettere in scena agoni fra dèi, forze della natura, virtù o addirittura tra concetti e misure astratte (si pensi, per esempio, all'agone tra *philia* e *neikos* nel pensiero di Empedocle). O. Spengler, *Eraclito*, ed. it. a c. di M. Guerri, Mimesis, Milano 2003, pp. 62-64. Di estrema importanza per l'idea di agone nella cultura ellenica anche J. Burckhardt, *Storia della civiltà greca*, tr. it. di M. Attardo Magrini, Sansoni, Firenze 1992, vol. I, p. 204 sgg.

¹⁶⁷ *Sul dolore*, in FeP, p. 180 [7, 185-86].

¹⁶⁸ Cfr. M. Cavina, *Il sangue dell'onore: storia del duello*, Laterza, Roma-Bari 2005.

¹⁶⁹ *Sul dolore*, in FeP, p. 180 [7, 185].

¹⁷⁰ *Sul dolore*, in FeP, p. 180 [7, 186].

¹⁷¹ O, p. 131 (tr. it. mod.) [8, 150]. Semplice precisa e tagliente la riflessione di Andy Warhol a proposito del *record*: «Ciò a cui penso quando seguo le gare olimpiche o cose del genere, è: "Quando è che non si batteranno più i record?». Se uno corre in 2.2, vuol dire che quello dopo sarà in grado di farcela in 2.1, e poi 2.0 e 1.9 e avanti, finché non saranno in grado di farcela in 0.0? A che punto il record non verrà più battuto? Bisognerà cambiare il tempo o cambiare il record?». Andy Warhol, *La filosofia di Andy Warhol*, tr. it. di R. Ponte e A. Ferretti, Bompiani, Milano 1999-2001, p. 75.

¹⁷² F.G. Jünger, *Saggio sul gioco. Una chiave per comprenderlo*, tr. it. di M. De Pasquale, Ideazione, Roma 2004, pp. 279-80.

¹⁷³ O, p. 130 [8, 149].

¹⁷⁴ *Sul dolore*, in FeP, p. 183 [7, 189].

¹⁷⁵ Su alcuni aspetti di tale questione mi soffermerò più ampiamente nell'ultimo capitolo; per un'analisi del rapporto tra ideologia securitaria e logica di prevenzione cfr. T. Pitch, *La società della prevenzione*, Carocci, Roma 2006. M. Douglas, *Rischio e colpa*, tr. it. di G. Bettini, il Mulino, Bologna 1992;

¹⁷⁶ Z. Bauman, *Vita liquida*, tr. it. di M. Cupellaro, Laterza, Roma-Bari 2006, p. 71.

¹⁷⁷ TdR, p. 34 [7, 300].

¹⁷⁸ TdR, p. 33 [7, 300].

¹⁷⁹ TdR, p. 34 [7, 300-01].

¹⁸⁰ M. Heidegger, *Oltrepassamento della metafisica*, in Id., *Saggi e discorsi*, cit., p. 63.

¹⁸¹ G. Anders, *Noi figli di Eichmann. Lettera aperta a Klaus Eichmann*, tr. it. di A.G. Saluzzi, La Giuntina, Firenze 1995, p. 56.

¹⁸² Ivi, p. 57.

¹⁸³ *Sul dolore*, in FeP, p. 182 (tr. it. mod.) [7, 188].

¹⁸⁴ Sulla arte jüngeriana di creare immagini che illuminano la questione in oggetto cfr. J.M. Navarro Cordon, *Discursos correspondientes a las Investiduras de Doctor Honoris Causa*, Universidad Complutense, Madrid 1995.

¹⁸⁵ O, p. 115 (tr. it. mod.) [8, 132].

¹⁸⁶ O, p. 115 [8, 132].

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ O, p. 116 [8, 132-33].

¹⁸⁹ *Philemon und Baucis* [12, 471].

¹⁹⁰ *Sul dolore*, in FeP, p. 176 [7, 182].

¹⁹¹ O, p. 110 [8, 126].

¹⁹² *Sul dolore*, in FeP, p. 177, [7, 183].

¹⁹³ *Sul dolore*, in FeP, p. 177, [7, 182]. «Non occorre essere dotati di una visione profetica per prevedere che presto qualsiasi accadimento verificatosi in qualsiasi luogo, potrà essere visto e udito.» SPG, III, p. 228 [PP 626].

¹⁹⁴ *Sul dolore*, in FeP, p. 176 [7, 182].

¹⁹⁵ *Ibid.* Susan Sontag nel suo ultimo saggio *Regarding the Pain of Others* (2003) ha osservato: «Le condizioni che regolano l'uso delle macchine fotografiche e delle cineprese al fronte per scopi non militari si sono fatte molto più rigide man mano che la guerra è diventata un'attività esercitata con strumenti ottici sempre più precisi per il rilevamento del nemico. Non c'è guerra senza fotografia, osservò nel 1930 un insigne esteta della guerra, Ernst Jünger, perfezionando così l'irresistibile identificazione tra macchina fotografica e arma da fuoco, tra atto di "mirare" a un soggetto e quello di mirare a un essere umano. Fare la guerra e scattare fotografie sono attività assimilabili: "La stessa intelligenza che produce armi in grado di localizzare con estrema precisione il nemico nel tempo e nello spazio" scrisse Jünger "si applica anche a conservare nei minimi dettagli i grandi eventi storici"». (S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., pp. 57-58).

¹⁹⁶ Si pensi alla grande diffusione di immagini fotografiche su pubblicazioni periodiche, ma anche a volumi dedicati in modo specifico alla fotografia di guerra (ad alcuni dei quali, come abbiamo ricordato, partecipa anche Jünger) tra cui il più famoso è *Krieg dem Kriege!* dell'obiettore anarchico Ernst Friedrich che dopo sei anni dalla prima edizione (1924) era già stato ristampato dieci volte e tradotto in numerose lingue. Tra le prime immagini cinematografiche di guerra destarono particolare impressione quelle di Abel Gance che nella pellicola *J'accuse* (1938) mostrava *les gueules cassées*, i «musi rotti», dei sopravvissuti della Prima guerra. Su questi temi cfr. J. Encke, *Augenblicke der Gefahr*, cit.; S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 12 sgg. e A. Gibelli, *L'officina della guerra*, cit., cap. IV. Sul rapporto tra perdita di esperienza e (tele)visione della guerra cfr. A. Scurati, *La letteratura dell'inesperienza*, Bompiani, Milano 2006.

¹⁹⁷ *Sul dolore*, in FeP, p. 176 [7, 182].

¹⁹⁸ *Sul dolore*, in FeP, p. 176 [7, 181-82].

¹⁹⁹ *Sul dolore*, in FeP, p. 176 [7, 182].

²⁰⁰ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, cit., p. 25.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.* (tr. it. mod.) Per il testo tedesco: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, I, 2, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1989, p. 471. L'idea è ripresa da Benjamin nella *Piccola storia della fotografia*: «Il fatto di spogliare l'oggetto della sua guaina [*Die Entschalung des Gegenstandes aus seiner Hülle*], la distruzione dell'aura, è il contrassegno di una percezione in cui la sensibilità per tutto ciò che nel mondo è della stessa specie, è così cresciuta che essa riesce a reperire questa uguaglianza anche nell'irripetibile». W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, cit., p. 70. Per il testo tedesco: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II, 1, cit. p. 379.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Scrive Jünger in MdT, p. 231 [8, 598-99]: «È chiaro che i confini scompaiono non so-

lo in quanto fenomeni, ma nel loro stesso significato, nel loro intrinseco valore. E con essi scompare il *nomos*, la potenza deputata a loro salvaguardia. Qui e non nella minaccia fisica, va cercato l'abisso di quel brivido che coglie l'uomo alla vista della creazione di Proteo. In ciò egli presagisce più della mera distruzione di forma creata, che del resto anche la morte distrugge, presagisce i messaggeri di un attacco generato dal fondo originario. È lo stesso brivido che lo assale alla vista del serpente».

²⁰⁵ MdT, p. 230 [8, 598].

²⁰⁶ *Sul dolore*, in FeP [7, 183].

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ MdT, p. 230, [8, 597].

²¹⁰ MdT, p. 268 [8, 633].

²¹¹ Cfr. MdT, pp. 268-69 [8, 633].

²¹² W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, cit., p. 37.

²¹³ Ivi, p. 38. Cfr. anche la nota al passo benjaminiano citato, p. 54, n. 22.

²¹⁴ Per un'analisi delle differenti versioni del testo benjaminiano e per una riflessione sulle tematiche cui qui si accenna rinvio in primo luogo ancora ad A. Pinotti, *Piccola storia della lontananza*, cit. Per uno sviluppo sulla questione della vicinanza/lontananza in riferimento all'aura dell'opera d'arte cfr. G. Agamben, *L'Angelo melanconico*, in Id., *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata 2000.

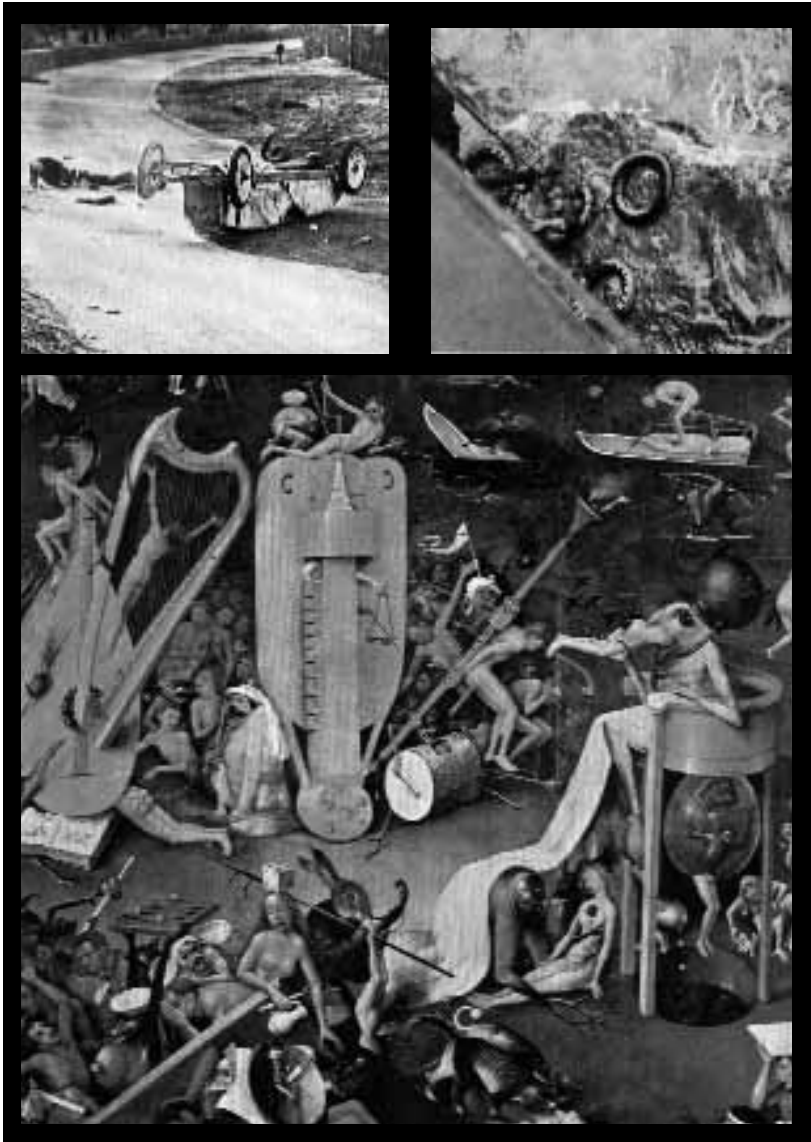
²¹⁵ M. Heidegger, *La questione della tecnica*, in M. Heidegger, W. Heisenberg, F.G. Jünger, M. Schröter, E. Preetorius, W. Riezler, R. Guardini, *Le arti nell'età della tecnica*, cit., p. 50.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Ivi, pp. 50-51.

²¹⁹ M. Cacciari, *Salvezza che cade. Saggio sulla questione della Tecnica in Heidegger*, in M. Cacciari, M. Donà, *Arte tragedia tecnica*, cit., pp. 32-33. Cacciari in queste pagine pone in relazione esplicita la meditazione heideggeriana sul *Bestand* con le pagine dell'*Arbeiter* di Jünger (cfr. soprattutto pp. 32-38).



Incidente automobilistico, immagine tratta da *Der gefährliche Augenblick*, a cura di F. Bucholtz e E. Jünger, 1931.

L'affondamento del *Vestris*, immagine tratta da *Der gefährliche Augenblick*, a cura di F. Bucholtz e E. Jünger, 1931.

Hieronymus Bosch, *Trittico delle delizie* (particolare), 1510.

5. Libertà nel terrore

Ciò che si intende come regno della libertà non ha per contenuto, secondo il senso, il regno, ma la libertà, l'indipendenza divenuta possibile di tutti con tutti, ed è il loro spazio che rappresenta il regno. Tutto ciò che concerne lo Stato non ha proprio nulla in comune con questo [...]. Sicché, in accordo con le penetranti parole di Lenin, non può esserci Stato libero (poiché dov'è libertà non v'è Stato e dov'è Stato non v'è libertà) e dunque uno "Stato vero", se vero ha il significato di un valore, di una entelechia, è una *contradictio in adjecto*.¹

Ernst Bloch

1. Il «sonno dogmatico»

La «sovranità spirituale»² ha costituito in ogni tempo una rara eccezione. L'indipendenza del singolo³ dal movimento politico vincente, dall'ostentazione della forza e dall'umiliazione del nemico, la capacità di liberarsi dai luoghi comuni imperanti, il sapersi rendere autonomi dalla mo-

rale e dalla scienza di un'epoca: tutto ciò è sempre stata una dote rara perché i pregiudizi sono spesso così radicati e diffusi da essere anche solo difficilmente riconoscibili: «I veri pregiudizi», scrive Jünger, «sono invisibili». ⁴ Oggi l'invisibilità dei pregiudizi, se possibile, è ancora maggiore rispetto al passato, perché è il loro effetto di verità a costruire il modello su cui si sviluppa la struttura del discorso politico e informativo, fino a essere confuso con la "verità della democrazia" o addirittura a essere spacciato per un innato "senso comune" dell'uomo. Lo stile del pregiudizio contemporaneo ha il carattere della inconsapevole uniforme, l'aspetto obiettivo dell'informazione, l'irresponsabilità dell'apparato burocratico, la credibilità scientifica della statistica, la "naturalità" di un inedito e globale "senso comune" dell'uomo. La radicalità e la diffusione del pregiudizio risultano chiare però solo che si abbia la forza di porre attenzione all'uso di alcune parole fondamentali per l'esistenza umana come guerra, pace, violenza, bellezza, felicità, terrore, libertà. Non si tratta di termini caduti in disuso; anzi nel discorso ininterrotto del sistema dell'informazione il *flatus* di queste parole risuona in tutte le lingue ricoprendo una funzione determinante nella diatriba politica e in tutti gli ambiti dell'informazione, contribuendo alla costruzione di un sempre più uniforme «stile globale» (*globaler Stil*). ⁵ Eppure nonostante il significato di tali parole risulti negli effetti innegabilmente oscillante, oscuro o addirittura ambiguo, esso è normalmente dato per scontato, come se la "realtà" producesse concetti chiari e distinti pronti per essere semplicemente registrati dal "senso comune", dalla cronaca informativa e dal grafico statistico. Jacques Derrida, riferendosi soprattutto all'uso indiscriminato e ideologico di parole come «guerra» e «terrore» nel discorso politico "occidentale" successivo all'11 settembre, ha chiamato «sonno dogmatico» ⁶ quel complessivo e generalizzato adagiarsi del pensiero che fa sì che ci si lasci trascinare nell'uso di quei luoghi comuni che sono sfruttati incessantemente dal giornalismo e dalle amministrazioni governative e che danno sempre e comunque per autoevidente il significato di quelle parole che sono così decisive per l'esistenza dell'uomo contemporaneo. ⁷ Proprio nella faticosa e contraddittoria costruzione del discorso politico sul tema della guerra si può quotidianamente intuire la complessità e la mutevolezza di fenomeni che non possono essere abbandonati alle "constatazioni" informative né al cosiddetto "senso comune" della "gente". Gli eserciti tendono sempre più ad assomigliare a normali imprese private d'affari delocalizzate nei luoghi del conflitto; la funzione di difesa dello Stato è sempre più ampiamente assunta da lavoratori privatizzati della guerra ⁸ che, significativamente, passano con

tranquillità dalle “pacifiche” discoteche delle località turistiche alle operazioni belliche antiterroristiche nei differenti scenari di guerra; i presidenti di Stato parlano di «missioni militari» che *non* sono operazioni di guerra e assegnano decorazioni al valor civile a mercenari morti nello svolgimento del loro lavoro, cioè la guerra. Se vogliamo cercare di orientarci e di comprendere, dobbiamo abbandonare la tranquillizzante e diffusissima convinzione che in parole come guerra, pace, democrazia, terrore vi sia qualcosa di autoevidente, che alle parole dell’informazione corrispondano semplicemente delle “cose” e che in generale sia possibile comportarsi aproblematicamente come se l’essere umano contemporaneo fosse guidato da una sorta di innato tropismo chiamato “senso comune”, in grado di indirizzare l’uomo dalle tenebre dell’ignoranza alla luce della verità, dalla cruda violenza barbarica alla pace della democrazia planetaria. Assistiamo continuamente alle molteplici modalità in base a cui la complessità derivante dall’esaurirsi delle tradizioni e dal tramonto dello Stato, abbandonata al cosiddetto “senso comune”, si trasforma in ipocrisia, dissimulazione, e copertura ideologica del terrore. Un caso paradigmatico è ancora quello della guerra: se, come ha mostrato Carl Schmitt, per una lunga fase della modernità la guerra è stata considerata una forma di azione e di sanzione politica condotta secondo le regole dettate dal diritto internazionale, oggi è la guerra stessa, come osserva Andrea Russo, a «regolamentare la propria struttura giuridica, costruendo e imponendo al resto della società i suoi tribunali, la definizione del nemico e le nuove istituzioni penali». ⁹ Dunque non più guerra come azione della politica secondo le norme stabilite dal diritto, ma guerra come spazio post-politico in cui si forgiavano e si sperimentano i modi e le regole dei rapporti sociali. ¹⁰ Ma se i rapporti sociali sono sempre più coincidenti con gli spazi operativi della guerra diviene fondamentale porsi una domanda: osservando il paesaggio planetario costellato da innumerevoli operazioni belliche di pura rapina, guerre votate all’annichilimento del nemico e più in generale all’«annientamento delle masse» ¹¹ come si salvaguarda la libertà nell’era dello «stile globale», quando su tutto il pianeta «si ricorre alle stesse parole, agli stessi slogan come pace, libertà democrazia» e «la medesima tecnica viene fatta progredire verso la perfezione [*Perfektion*]»? ¹²

In un’epoca contraddistinta dall’ambiguità delle cose, dal confondersi dei generi, dal moltiplicarsi e dal sovrapporsi dei punti di vista e allo stesso tempo dal tendere da parte dell’intero pianeta verso uno «stile globale», per Jünger occorre in primo luogo saper discernere l’uniformità del pregiudizio dai segni che indicano il processo nella dire-

zione dell'unificazione della terra. Non si può credere ai contabili dell'esistente che di fronte all'innegabile fluidità delle cose si appellano all'evidenza dei fatti e parlano, "cifre alla mano", di un'unica "verità del senso comune", di una palese evidenza della "realtà". Questo effetto di verità non può che corrispondere – come ebbe a scrivere Heidegger – alla riproduzione del movimento circolare della produzione dell'«usura» e della «consumazione»,¹³ non è nient'altro che la produzione in serie dell'informazione come riduzione del mondo all'«uniformità del calcolo pianificabile». ¹⁴ Un puro e semplice "far quadrare i conti", un "applicare correttamente la regola", un mero "far funzionare il meccanismo", insomma una sorta di postmoderna *adaequatio intellectus ad rem*: a questa forma del pregiudizio si riduce la verità per i funzionari e per le schiere di contabili dell'esistenza. Ma è proprio in questa «sottospecie della tecnica, la propaganda»¹⁵ che si nasconde il primo pericolo per la libertà del singolo nell'ambito della formazione dello «stile globale». Per Jünger la via da seguire per chiunque abbia ancora la forza di interrogarsi sulla esistenza della propria libertà deve essere costruita sulle basi di una «nuova scienza», oggi la più fertile di tutte, «la dottrina [*Lehre*] della libertà umana di fronte alle nuove forme che ha assunto la violenza».¹⁶

2. Libertà nella necessità

Jünger fin dagli anni Trenta ha tentato di fondare questa «dottrina della libertà umana di fronte alle nuove forme che ha assunto la violenza» in primo luogo confrontandosi con un fenomeno complesso e multiforme come quello della guerra e cercando di coniugare in una «visione sinottica» l'aspetto «metafisico», eterno della guerra con il lato transeunte, contingente, concreto e pragmatico del fenomeno bellico. Proprio questa capacità di decifrare organicamente il senso del fenomeno della guerra a partire dalle sue pratiche storiche e materiali, dalla sua funzione all'interno della civiltà al «muro del tempo» consente al pensiero jüngeriano di diventare un punto di riferimento essenziale per la comprensione del fenomeno bellico nella sua dimensione mobilitante e planetaria. Jünger è in grado, come abbiamo visto, di ricostruire genealogicamente le trasformazioni decisive del mondo contemporaneo riuscendo così a ridare un senso alle parole e agli eventi che attraversano e danno forma alle pratiche della nostra vita, contrastando quella agorafobia intellettuale che di volta in volta ci rende schiavi di pseudo-progetti im-

periali, assediati da immaginari complotti terroristici, crociati di allucinati scontri di civiltà.

Scrive Jünger, che spesso oggi

le cose che vediamo, o crediamo di vedere, mancano ancora di un nome, sono senza-nome. Se ci volgiamo loro usando le parole non riusciamo a coglierle, a farle nostre. Là dove diciamo “pace”, può esservi guerra. Progetti di felicità si tramutano in disegni delittuosi, spesso da un momento all’altro. Le denominazioni della storia valgono solo in zone residue, come avviene per la fisica classica o la guerra convenzionale. Le cose ci si trasformano fra le mani. Lo spazio entro il quale al nostro vocabolario è data forza persuasiva è divenuto angusto [...] Che cosa sono libertà, nazione, democrazia? Che cosa sono un crimine, un soldato, una guerra di aggressione? A tale riguardo i punti di vista si sono moltiplicati come le lingue a Babilonia, e non solo perché le parole sono divenute porose, ma anche perché si sono fatte ambigue.¹⁷

La «porosità» e l’«ambiguità» delle parole, la consunzione, l’anonimia o l’innominabilità delle cose, dunque, come caratteristiche determinanti del nostro mondo che rendono difficilmente definibili e comprensibili anche idee fondamentali come guerra, pace, democrazia, libertà. Questo carattere non è però, come spesso si sente dire, conseguenza di una “immoralità” dei tempi, di una “decadenza” dei costumi, di un perniciosa “moda” relativistica, né di un male (sia esso religioso, politico, culturale) che dall’esterno aggredisce i “valori” della nostra società. Piuttosto Jünger concepisce questi fenomeni, come si è cercato di mostrare in precedenza, quali espressioni significative dell’esaurimento della sostanza storica riconducibili al moto di sperimentazione totale che caratterizza l’«accelerazione» del processo di Mobilitazione. È all’interno di questa situazione che, secondo Jünger, occorre porsi anche la domanda sulla «posizione» dell’uomo e sulla sua libertà:

La domanda: “Dove stiamo oggi?” fa innanzitutto sorgere la controdomanda: “Ma stiamo poi da qualche parte?” È evidente che ci troviamo in movimento e, precisamente, in una forma di movimento che non possiamo chiamare propriamente “andare”, né “procedere” e nemmeno “camminare”. Da tempo invece tale movimento si compie *accelerando*: in crescente accelerazione.¹⁸

Jünger fin dagli anni Trenta è evidentemente consapevole della impossibilità di contrapporre alla *Mobil-machung* la staticità e la stabilità delle

forme, di rispondere al moto di accelerazione planetaria del processo di Mobilitazione con un “fondamentalismo” dei valori, poiché nei confronti dei valori morali ed estetici la Mobilitazione si presenta fin dalla Prima guerra mondiale come sradicamento, come “s-fondamento” di quelle stesse forme, di quegli stessi valori. Il tragico tentativo di costruire e di favorire lo sviluppo di un «dominio» *politico* della Mobilitazione tecnica, la flebile speranza che una organizzazione statale dinamica potesse dare forma e direzione al processo di Mobilitazione permane nel pensiero di Jünger fino alla metà degli anni Trenta. Ma già nelle pagine di *Sulle scogliere di marmo* (1939) questa prospettiva è chiaramente abbandonata: questo romanzo a chiave rappresenta una forma di resistenza spirituale contro il regime nazionalsocialista, ma più in generale, come ha osservato Bruce Chatwin, si tratta di «un rapporto spengleriano, sdegnoso e travolgente, sulla distruzione della vecchia civiltà europea partita dal Mediterraneo: l’*Oberförster* [uno dei personaggi principali del romanzo] potrebbe all’occorrenza rappresentare tanto Stalin, quanto Hitler». ¹⁹ È quella distruzione spirituale che percorre la civiltà europea – che si mostra in una sempre più totale convergenza di «tecnica» e «ethos» – ²⁰ a rendere impossibile la concezione di un dominio politico in grado di dare forma e senso alla dinamica seriale del lavoro, quale logica planetaria che annulla ogni differenza culturale.

La «rete» della *totale Mobilmachung* che stringe nelle sue maglie i movimenti dei singoli e dei popoli, l’apparato tecnoscientifico planetario pronto a «sacrificare» il singolo in vista dell’aumento delle sue prestazioni o, semplicemente, per renderne possibile il funzionamento, l’inserimento di ogni attività in un piano seriale complessivo, il diffondersi di una «guerra civile planetaria» priva di forma che attraversa l’impero senza dominio politico della democrazia globale: in questa cornice quale libertà è ancora concessa all’uomo? Come pensare la libertà del singolo uomo nella dimensione mobilitante, estraniante, terrificante di una politica ridotta a mera tecnica amministrativa dello Stato? È possibile una forma di libertà *nel terrore* della inaggirabile necessità della macchina tecnopolitica? Queste sono le questioni fondamentali che attraversano la riflessione filosofica e l’arte letteraria di Jünger con sempre maggiore intensità a partire dal romanzo *Sulle scogliere di marmo*.

Per cercare di mettere a fuoco la questione della libertà occorre allontanarsi da qualsiasi concezione «storica» di essa, ovvero da qualsiasi concezione che intenda la libertà come organicamente connessa e direttamente dipendente dalla struttura politica all’interno della quale l’uomo è inserito. Non sfuggono da questa visione «storica» nemmeno tutte

le prospettive classiche di emancipazione politica per le quali la libertà finisce comunque per riconfigurarsi all'interno delle funzioni dell'organizzazione statale e dunque della logica di Mobilitazione. D'altra parte, Jünger è perfettamente consapevole del pericolo rappresentato da tutte quelle teorie della libertà individuale che, fondate solo sulla dimensione individuale o su una rappresentazione utopistica dell'essere umano, finiscono per ridursi a un astratto appello morale, privo di qualsiasi capacità di incidere sulla rete dei sistemi organizzati. La libertà dipende dalla possibilità di dare voce e realizzazione concreta ai bisogni e alle aspirazioni insopprimibili del singolo – il che per Jünger può essere riassumibile con le parole fede, eros, bellezza – *nella* dimensione mobilitante della struttura tecnoscientifica planetaria. In termini schematici: essere liberi significa riuscire a realizzare nella pratica del lavoro – cioè nel confronto con la necessità – il «non-lavoro», fede, eros, bellezza. In questo senso la realizzazione della libertà del singolo rinvia alla comprensione del rapporto tra libertà e necessità: «La libertà è comunque data *con* la necessità, e ogni nuovo ordinamento ha luogo soltanto quando si stabilisce un contatto tra libertà e necessità. A ogni modificazione del necessario segue sempre, anche, una modificazione della libertà».²¹ Nessuna pratica di libertà è data, senza che questa entri in rapporto con la necessità.²² Non entriamo in contatto con la necessità quando ci riferiamo a tutti quei «concetti» contemporanei di libertà individuale che continuano a nutrirsi degli ideali politici borghesi espressione della Rivoluzione francese. È proprio in questo riferirsi a una concezione meramente politica di libertà che rende oggi quegli ideali libertari «caduchi» e «di fronte alla forza non riescono più ad affermarsi».²³ Ogni sforzo individuale che vada in una direzione che non sappia cogliere gli elementi decisivi della necessità in cui il singolo è necessariamente inserito, si realizza nei fatti come un rafforzamento della struttura mobilitante e come un complessivo indebolimento della potenza del singolo. Occorre comunque non confondersi: per Jünger non è la libertà in quanto tale a essere «caduca», ma, di epoca in epoca, alcune delle sue configurazioni storiche:

*La libertà è imperitura, pur essendo costretta di volta in volta a rivestire i panni del tempo. Inoltre essa deve continuamente essere riconquistata. Dobbiamo fare in modo che la libertà da noi ereditata si incarni nelle forme coniate dall'incontro con la necessità storica.*²⁴

L'azione che realizza la libertà del singolo passa attraverso la comprensione della «necessità storica» con la quale il singolo si deve costante-

mente confrontare. È in questo contatto con la necessità che istante per istante – la massima che ispira il *Waldgänger* («colui che è passato al bosco») è «Hic et nunc» –²⁵ si mette in pratica la libertà. Noi ereditiamo la libertà, ma dobbiamo sapere come a essa possiamo dare forma e consistenza nell'incontro con la necessità. Il grande problema rappresentato dalla necessità oggi può essere sinteticamente così formulato: il corpo tecnologico del Leviatano non può essere né combattuto, né, prima ancora, messo a fuoco e compreso utilizzando l'armamentario concettuale della politica moderna.

Il «necessario», scrive Jünger, per noi assume di volta in volta i tratti del «tecnico», del «tipico» del «collettivo», secondo due aspetti: quello del «grandioso» e del «terrificante».²⁶ Il «polo opposto» è rappresentato dagli ambiti dove «il singolo agisce e soffre, ma anche conosce e giudica. Qui i contorni mutano: diventano più spirituali e più liberi, ma anche i pericoli diventano più netti».²⁷ L'uomo, dunque, dà forma alla libertà ogni volta che riesce ad agire e a giudicare entrando in un rapporto ultra-politico con la dimensione del «tecnico», del «tipico» del «collettivo». In questo modo il singolo torna all'azione libera riscoprendo una forza elementare come quella del dolore e dando vita alla propria essenza umana incarnata nel pensiero. Tutto ciò è libertà *hic et nunc* perché rappresenta una riappropriazione di forze cedute alla dimensione tecnica e una riconquista della propria responsabilità da parte del singolo. La libertà è dunque una «conquista» che si impone qui e ora in costante relazione con il necessario, un'azione caratterizzata dal pensiero, dal dolore, dalla responsabilità e dal giudizio *nel* necessario.

La libertà non è solo un rapportarsi del singolo nella necessità, ma, come scrive Jünger, è anche una questione di «eredità»; in una prima accezione noi ereditiamo la libertà nel senso che il singolo uomo nasce libero: la libertà è il sigillo metafisico dell'esistenza umana. In una seconda accezione la libertà si eredita sotto forma di pensieri e di azioni che dal passato testimoniano simbolicamente (e non storicamente o politicamente) la potenza racchiusa nella libertà del singolo: «Nel trionfo del singolo si libera una potenza che non conosce misura, una libertà nel senso più profondo, che sfida ogni numero. È il Monte degli Ulivi, è la cella di Socrate. Essi sempre ci accompagnano».²⁸ Questa eredità costituita dal significato *simbolico* delle azioni e dalle testimonianze di uomini liberi permettono al singolo dinanzi al «muro del tempo» di comprendere in quale direzione cercare il contatto con la propria libertà, di ricordare che il singolo incontra la necessità innanzitutto come la «propria finitezza»:

Con la morte ogni individuo giunge a compimento anche un declino del mondo: si spegne il mondo in quanto rappresentazione di quel singolo. Rimane sua proprietà. Resta da domandarsi come costui si possa rassegnare al proprio declino, per esempio al manifestarsi di una malattia mortale o durante la notte che precede l'esecuzione. Trovarsi soli di fronte alla propria finitezza è uno dei grandi incontri. Né dèi né animali ne sono partecipi.²⁹

3. La sicurezza del Titanic. Ovvero il comfort è terrore

La comprensione della dimensione della necessità in cui l'uomo è inserito rappresenta un passaggio ineludibile per riuscire a concepire e a dare forma alle prospettive di libertà possibili. Nella direzione di una comprensione della necessità, Jünger si affida ad alcune immagini-guida, tra le quali una delle più significative e ricche di implicazioni è quella che assimila il nostro «movimento in accelerazione» nella e per la Mobilitazione planetaria al viaggio e alla fine del *Titanic*.³⁰ Ma in base a quali elementi Jünger può accostare il destino del transatlantico per eccellenza alla nostra situazione? La vicenda del *Titanic* mostra il modo in cui nella nostra vita

luce e ombra entrano bruscamente in collisione: l'*hybris* del progresso si scontra con il panico, il massimo comfort con la distruzione, l'automatismo con la catastrofe che prende l'aspetto di un incidente stradale. È un fatto che i rapporti tra i progressi dell'automatismo e quelli della paura sono molto stretti: pur di ottenere agevolazioni tecniche, l'uomo è infatti disposto a limitare la propria libertà.³¹

Come risulta evidente, la metafora del naufragio che attraversa tutta l'avventura della conoscenza occidentale acquisisce nell'immagine jüngeriana alcuni caratteri inediti.³² La catastrofe tecnica non è un fenomeno che nasce con l'affondamento del *Titanic*, ma in quel naufragio compaiono per la prima volta alcuni elementi che diventeranno in seguito caratteristiche normali dell'incidente tecnico. Jünger non pensa soltanto a un ingigantimento delle dimensioni delle catastrofi rispetto al passato, ma soprattutto alla differenza qualitativa che è individuabile sia negli «aspetti automatici»³³ che nella valenza simbolica dell'incidente, tutti caratteri, questi, che permettono di riconoscere anche in incidenti di scarsa entità il senso di un complessivo «fallimento del piano».³⁴ Punto nodale di questo nuovo rapporto tra i poli dell'«automatismo» e

della «paura» che si regge sulla figura dell'incidente, è la tendenza dell'uomo contemporaneo a cedere il «proprio potere di decisione» in cambio di «agevolazioni tecniche».

Si è già in precedenza richiamata l'attenzione su diversi aspetti dell'esistenza contemporanea in cui emerge come l'automatismo comporti una cessione di libertà da parte dell'uomo, a favore della efficacia e della efficienza dei processi lavorativi: nel mondo del Lavoratore l'apparato strumentale (sia esso inteso come parco macchine, sistema tecnologico, struttura economica, amministrazione politica, intervento bellico) non è nel suo complesso strumento al servizio dell'uomo, ma si impone come fine stesso dell'operare umano, come illimitata riproduzione e ampliamento del sistema del lavoro.

L'uomo tende a rimettersi agli apparati e a far loro posto anche quando dovrebbe attingere alle proprie intime risorse. Dà prova in tal modo di mancanza di immaginazione. Eppure dovrebbe conoscere i punti in cui non è lecito mercanteggiare la propria sovrana libertà di decisione. Fin tantoché regna l'ordine, l'acqua scorre nelle tubature e la corrente arriva alle prese. [...] Ma il grande rischio è che l'uomo confidi troppo in questi aiuti e si senta perduto se essi vengono a mancare. Ogni comodità ha il suo prezzo. La condizione dell'animale domestico si porta dietro quella della bestia da macello.³⁵

È in questo sempre più ampio e radicale «rimettersi agli apparati» che l'uomo finisce per perdere il proprio senso di responsabilità e di libertà e arriva a essere toccato nel suo più profondo «essere-così» [*So-Sein*]. La potenza della *sovrana libertà di decisione*, nonché la forza di immaginazione sono devolute a favore di un rafforzamento delle strutture collettive che nel loro complesso si impongono come un complessivo *sistema di sicurezza*.³⁶ In questo senso appaiano estremamente chiare le parole di Jünger che istituiscono una analogia fondata sul tema della sicurezza tra le colonie di viventi e le formazioni statali: «Quando entro le specie viventi, come nel caso delle spugne, si costituiscono delle colonie, aumenta la *sicurezza* [*Sicherheit*], ma si riduce la *libertà* [*Freiheit*] degli individui impiegati in tali formazioni».³⁷ E ancora Jünger osserva come dopo ogni rivoluzione vi sia un periodo di «interregno in cui tutto sembra possibile», ma che poi, comunque, l'«uomo politico» torna ad «avere il sopravvento»:

La ragione fondamentale di ciò va ricercata nel fatto che gli Stati umani si sono sviluppati in maniera tale da mettere la sicurezza [*Sicherheit*] in

primo piano. Quando, da un popolo, o da un gruppo di popoli, si costituisce uno Stato, crescono gli investimenti finalizzati alla sicurezza. Lo rivelano i bilanci. Anche e soprattutto a questo scopo le potenze mondiali compiono gli sforzi decisivi.³⁸

Questo passaggio è fondamentale in quanto coglie una tendenza generale all'interno dell'organizzazione di tipo politico: l'organizzazione in quanto tale si impone come sistema di sicurezza che limita la libertà individuale. La rete della produzione del lavoro organizzata su scala planetaria può essere vista allora come quel tipo di organizzazione che cresce sulle strutture statali le svuota di senso politico e le utilizza per imporsi come sistema di sicurezza globale attraverso la cessione di libertà da parte degli individui.

Alcuni aspetti di grande importanza in rapporto allo svuotamento di senso delle strutture politiche operato dal «sistema di sicurezza» della rete di produzione del lavoro sono presi in considerazione nella raccolta fotografica *Die veränderte Welt* (1933) curata da Jünger insieme all'amico fotografo Edmund Schultz: attraverso un atlante di immagini planetarie, Jünger cerca di mostrare come i processi di ordinamento e di standardizzazione degli oggetti e del materiale umano intorno all'idea di lavoro non dipendano in alcuna maniera dalla particolare struttura politica dominante, né dal sistema economico vigente; il dispiegamento della tecnica, la costruzione di una rete globale della finanza, dei commerci e dell'informazione, la regolamentazione del traffico e dei trasporti, ma anche del tempo libero e della cosmesi, lavorano indifferentemente nella democrazia capitalistica, nel socialismo realizzato, nelle dittature:

Contemporaneamente alla crescita dei mezzi che dominano lo spazio emerge nell'essere umano una nuova coscienza spaziale. La crescente ampiezza del regno degli strumenti di trasporto, di informazione e di potere si è esteso anche alle sfere politiche. Così non ci si può meravigliare di vedere nei più disparati luoghi del mondo i primi passi di una politica imperiale. Anche dietro l'impressionante e per certi versi strano accrescimento del nazionalismo connesso alla Guerra mondiale, si intuisce uno sforzo che secondo la sua essenza spinge verso il superamento dei confini dello Stato nazionale.³⁹

Dietro alle strutture politiche nazionali sempre più svuotate di senso e di forza opera una Mobilitazione del lavoro che tende semplicemente alla propria affermazione ed estensione in tutti gli ambiti della vita attraverso un processo di espansione planetaria. Sotto il vessillo della de-

mocrazia, la Mobilitazione opera con caratteri imperiali, senza che sia possibile scorgere un centro politico stabile in grado di dominare la progressiva acquisizione di popoli e territori. La democrazia si rivela come la «maschera politica» più adatta a tale movimento imperialistico in quanto costituisce, secondo Jünger, la organizzazione più «disponibile» alla Mobilitazione e in grado di servirsi della struttura politica fino a renderla superflua. È nella versione planetaria della democrazia che l'essere umano è pronto a ordinarsi e a inserirsi volontariamente nei diversi sistemi di ordine e di sicurezza disponibili, senza che ciò sia sentito come un attacco alla propria libertà. L'essere umano sceglie di partecipare alla costruzione del sistema di sicurezza come unica possibilità per condurre una vita *libera* perché *sicura*.

La libertà dell'uomo tende dunque a essere progressivamente annullata in quanto espressione del singolo e la sua potenza viene invece normalizzata e resa funzionale all'*Arbeitsplan*, al «piano di lavoro», tanto nella dimensione del singolo quanto in quella collettiva, finendo così per diventare elemento propulsore del moto di accelerazione. In questo quadro diventa comprensibile che «qualsiasi forma di resistenza», come scrive Amato, sia «com-presa dalla tecnica, resa compatibile al meccanismo». ⁴⁰ Una delle ragioni dello stabilirsi di questa condizione, in cui anche ogni forma di resistenza tende a essere digerita dal meccanismo, è da vedere proprio nella continua cessione di potenza da parte del singolo a favore del sistema del lavoro attraverso la limitazione del potere di decisione in cambio della confortevole «sicurezza» tecnica.

La mutazione dell'organizzazione politica contemporanea in sistema di sicurezza può essere sintetizzata in due fasi distinte: il primo momento di questo processo si apre con una fase di standardizzazione e di tipizzazione che accompagna l'apparizione della figura dell'*Arbeiter*; si organizza un «imperio della monotonia» ⁴¹ sotto il segno del lavoro all'interno del quale gli individui «cedono sostanza a favore di entità collettive»: ⁴² con ciò l'uomo esce dal mondo borghese e fa il proprio ingresso nell'era del Lavoratore. Nella fase che stiamo attraversando la «cessione di sostanza» ⁴³ ha luogo sia a livello individuale che a livello associativo: tutte le forme di associazione «cedono potenza, una potenza che si accumula e si concentra sotto forma di potere tecnico, economico, militare». ⁴⁴ Tuttavia, continua Jünger,

quanto viene ceduto è però più che potenza, è al tempo stesso un «essercosì», dotato di una propria forma, è qualcosa di originale. Angoli e spigoli vengono smussati e, a completare questa procedura, intervengono

capillari selezioni degli individui e dei loro consessi. L'eguaglianza aumenta senza posa. Non è più circoscritta alla forma giuridica degli individui, ma si addentra nel loro più riposto «esser-così». Le democrazie si trasformano in modo occulto. Cresce in tal modo la conducibilità, l'induttanza, la magnetizzabilità di corpi omogenei, che non sono più composti da individui né da masse nel senso del XIX secolo, i cui concetti, come sipari, nascondono e rendono meno crudo lo spettacolo.⁴⁵

Un'analogia visione della normalizzazione individuale e collettiva cui l'uomo contemporaneo è sottoposto era stata colta da Heidegger in alcune righe degli appunti sulla *Verwindung* (1936-1946): «Poiché la realtà consiste nell'uniformità del calcolo pianificabile, anche l'uomo deve necessariamente rientrare nell'uniformità per mantenersi al livello del reale. Un uomo senza uni-forme oggi fa già l'impressione dell'irreale, di qualcosa che “non c'entra più”». ⁴⁶ Sia per Jünger che per Heidegger, dunque, l'«uniformità» come unica possibilità di «mantenersi al livello del reale»; e invece il non sottostare alla disciplina dell'uniforme come inevitabile scivolamento dell'individuo al di sotto della soglia di realtà.⁴⁷ Ma Jünger si spinge ancora più nel dettaglio di questa fenomenologia della democrazia planetaria; gli elementi essenziali di questa seconda fase del processo di uniformazione che coinvolge non solo l'individuo, ma anche tutte le forme di associazione, non sono più forme dotate di una sfera di influenza autonoma, né possono essere concepite come se fossero dotate ognuna di un proprio baricentro e di una propria precisa sfera di significati, ma appaiono ora integralmente e reciprocamente organizzate, in costante interconnessione reciproca e percorse da linee di forza che le orientano e le rendono totalmente funzionali al sistema del lavoro, senza bisogno di una *decisione* politica che le inquadri e le diriga dall'alto. La consapevolezza da parte di Jünger che la dimensione politica e giuridica in questa fase non sia determinante, emerge chiaramente nel passo citato sopra, quando osserva che l'«eguaglianza aumenta senza posa» e che tale eguaglianza «non è più circoscritta alla forma giuridica degli individui, ma si addentra nel loro più riposto “esser-così”». ⁴⁸ In questo senso la libertà non può che essere oggi in prima istanza una questione im-politica o ultra-politica, in ogni caso concernente la dimensione bio-politica dell'essere umano. Questo perché non è più solo attraverso la partecipazione a diritti politici e a ordinamenti giuridici che il singolo entra in un rapporto con la libertà. Anzi, in prospettiva l'amministrazione politica e giuridica delle cose e degli uomini rappresenta quella necessità⁴⁹ nella quale e oltre la quale l'uomo libero

deve assumere consapevolezza e capacità di esprimere la propria azione libera. Lo stesso concetto politico giuridico di «eguaglianza» è chiamato in causa da Jünger, come abbiamo visto poco sopra, non più in quanto diritto che salvaguarda un aspetto della libertà politica dell'individuo, bensì come modalità di ordinamento tecnico che orienta al di sotto della amministrazione politica l'organizzazione planetaria nel suo complesso. Gli stessi concetti di «individuo» e di «massa», più che concetti chiave per giungere a una definizione di libertà, tendono a svolgere la funzione di maschere ideologiche o «sipari» utilizzati per rendere «meno crudo lo spettacolo» dell'intrusione della logica della sfruttabilità in ogni ambito della vita.

La fine dell'epoca dei totalitarismi sfocia in un impero democratico del pianeta il cui unico fulcro è rappresentato dalla soddisfazione dei livelli di efficienza economica, tecnoscientifica e dal rispetto degli standard di ordine e di sicurezza, i quali però sono in continuo perfezionamento e di cui non si dà, se non a posteriori, una fondazione giuridica e politica. Tutto ciò nella recente storia mondiale risulta ancora più evidente dopo il crollo del polo sovietico: il sistema planetario nel suo complesso *funziona* nella sua dimensione planetaria, in un vuoto pressoché totale di strutture giuridico-politiche di livello mondiale. L'ordine democratico tende a divenire mondiale non tanto come risultato di un condiviso convincimento della ragione umana – come nell'idea di governo mondiale progettata da Kant – né come estensione e superamento della politica democratica di tipo nazionale, ma molto più efficacemente come «uniforme» da lavoro planetaria. La democrazia globale come *habitus* del pianeta che si presta alla produzione del lavoro. La democrazia globale come *Umwelt*, come «ambiente» che rende possibile la proliferazione sul pianeta della riproduzione dell'uso e del consumo del materiale umano. In questo senso si può comprendere come la rete democratica planetaria finisca per imporsi come «soglia di realtà», come pensiero unico o «pregiudizio», fino al punto di essere intesa come un "ordine naturale", come se non fosse nemmeno ipotizzabile una differenza o uno scarto tra l'esecuzione delle funzioni interne al sistema lavorativo dell'ordine e della sicurezza e la libertà del singolo.

Nel sistema democratico planetario i termini «individuo» e «massa» e la loro conseguente contrapposizione perdono la loro pregnanza e il loro antico significato: anche l'«uomo della folla» descritto da Edgar Allan Poe diventa un residuo romantico del passato. Già negli anni Trenta, abbiamo visto, Jünger punta la propria attenzione sulla trasformazione degli armamenti che si mutano da strumenti che servono la

mano, in armi che arrivano «fino al midollo, fino al più sottile nervo vitale»,⁵⁰ e ciò comporta che la massa informe divenga «carne disciplinata [diszipliniert] e uniformata [uniformiert]». ⁵¹ Nel suo complesso la «monotonia» che caratterizza il paesaggio delle nazioni mobilitate e ridotte a «fabbriche gigantesche» ricorda «il lavoro meticoloso di una turbina alimentata a sangue». ⁵² Ma dopo la fine delle due guerre mondiali, Jünger deve spingersi ancora oltre e passare da immagini derivanti dal mondo della vita (il «midollo», i «nervi», la «carne») ad altre tratte dalla sfera dell'inorganico; Jünger ricorre così all'uso di parole indicanti fenomeni magnetici o elettrici quali la «conducibilità», l'«induttanza», la «magnetizzabilità» per esprimere la radicalità dei processi attraverso cui i corpi si rendono “naturalmente” «omogenei», come se attraverso il riempimento degli spazi lasciati vuoti dal sistema del lavoro si realizzasse l'unica libertà possibile per il singolo, come se solo attraverso la collaborazione per l'ordine e la sicurezza democratica l'uomo potesse dirsi libero o addirittura anche soltanto esistente. È in questa cessione del proprio «essere-così» a favore del più fluido funzionamento delle strutture di pianificazione, in questo scambio tra la *sovranità* del singolo e il lavoro alla *sicurezza* del sistema, in questa volenterosa opera di automobilitazione per la costruzione e la lubrificazione dei meccanismi burocratici che l'essere umano collabora alla riproduzione del «pregiudizio» e, allo stesso tempo, opera per la propria definitiva mutazione in possibile «bestia da macello».

«Al di sotto della democrazia visibile e delle sue forme, esiste una democrazia invisibile e occulta, una democrazia coattiva. Qui il Lavoratore non agisce più in quanto grandezza intelligente, pianificatrice, bensì come specie che produce strati». ⁵³ Il funzionamento del pianeta in termini di produzione di produzione del lavoro trasforma l'uomo in essere che produce strati. Al di sotto delle rappresentazioni politiche e sociali opera «un'unica opinione mondiale, un'unica volontà mondiale»: ⁵⁴ ciò spiega che «il fallimento dell'intelligenza» non si compie «a opera di elementi di opposizione, ma nell'ambito stesso dei propri disegni». ⁵⁵ Assistiamo sempre più frequentemente a come i «programmi» più precisi ed esatti dell'intelletto si rovescino in qualcosa di fallimentare e di inaspettato. Con ciò appare chiaro come «il piano del mondo» sia «di portata più vasta» rispetto a qualsiasi forma di «pianificazione» ⁵⁶ intelligente. La lotta del singolo per la propria libertà ha, dunque, dalla propria parte almeno l'infinità del «piano del mondo».

Gli elementi del sistema – individui e associazioni – si ordinano e si orientano senza che nessuno operi su di loro dall'esterno, si muovono

come limatura di ferro orientata da una forza magnetica, o come percorsi da una carica elettrica: in questo aspetto è da riconoscere la potenza livellante e orientante della nuova versione della «democrazia», in cui l'elemento decisivo non è più nemmeno la semplice «cessione di potenza», ma la devoluzione *volontaria* da parte del singolo del proprio «più riposto “esser-così”» a favore del sistema. In questo consiste l'occulta mutazione della democrazia, che Jünger vede già in atto dopo la fine della Seconda guerra mondiale e chiaramente riconoscibile nella mutazione della natura stessa della guerra:

Se si vuole far rientrare nelle spese per gli armamenti la parte di risorse mondiali così utilizzata bisogna abbandonare l'idea tradizionale della guerra. Già il fatto stesso che gli sforzi non siano più diretti “gli uni contro gli altri” ma vadano piuttosto nella medesima direzione indica qualcosa di nuovo.⁵⁷

Tutti gli sforzi per la guerra, dunque, vanno in un'unica direzione perché, come osserva Amato, «la tecnica moderna in realtà impone un solo tipo di nemico. Un avversario irrapresentabile per qualsiasi categoria giuridica e collocato al di là del principio di sovranità».⁵⁸ L'Altro viene spinto al di là del confine della civiltà e il nemico è trasformato in un nemico assoluto, disumano, al di sotto della soglia di realtà. «Nei confronti di un nemico collocato oltre l'umanità, fatalmente, si conduce una battaglia destinata a durare sino all'ultimo sangue (il nemico è una differenza assoluta; un non-uomo; un essere bestiale e mostruoso che va annientato).»⁵⁹

In un mondo in cui il procedimento tecnico si sovrappone alla organizzazione politica nella figura della amministrazione burocratica, scrive Jünger nell'introduzione a *Irradiazioni*

non soltanto le divagazioni musiche e metafisiche, ma perfino la pura gioia di vivere è minacciata di confisca. È passato da molto il tempo in cui la proprietà si considerava un furto; oggi è un lusso anche la pretesa di essere se stessi, che Eraclito chiama il demone dell'uomo. La lotta per salvare questo, per difendere questo, è uno dei grandi, tragici temi del nostro tempo.⁶⁰

Lo svanimento della fede, la perdita della felicità e della bellezza a favore del comfort e dell'efficienza, l'impossibilità di coronare il sapere e il lavoro con la serenità dell'*otium* sono questioni che attraversano tutta l'opera jüngeriana, ma è soprattutto a partire dagli anni Cinquanta che

questi temi sono declinati per cercare di comprendere il destino del singolo e della sua libertà.

In differenti momenti della storia è già stato possibile osservare con quale regolarità «ogni razionalismo» sia sfociato «nel meccanismo, e ogni meccanismo nella tortura, che è la sua logica conseguenza». ⁶¹ Ora proprio questo legame tra meccanismo e terrore, tra razionalismo e tortura appare come il carattere epocale ed archetipico dell'affondamento del *Titanic*. Occorre cercare di mettere in luce che la peculiare natura del terrore che emerge nel sistema razionalistico del lavoro è espressione della cessione di libertà messa in atto dall'individuo e dalle sue associazioni a favore del funzionamento dei meccanismi; il potenziamento, l'accelerazione, la perfezione del meccanismo sono perseguite e realizzate attraverso una spesso inconsapevole *limitazione* del proprio «potere di decisione» da parte del singolo. Possiamo immaginarci che l'angoscia indeterminata, spesso priva di referente e non domabile che si scatena nel singolo in seguito al rovesciarsi del comfort in terrore, rappresenti nient'altro che il ritorno della potenza della libertà ceduta al sistema, sotto forma di *paura*; la natura di tale energia ha subito un mutamento tale da essere ora irriconoscibile e ingestibile per il singolo. Del resto il singolo non può cercare salvezza nemmeno nel rito quale principio che dà forma al dolore e alla paura in quanto, come si è visto, di esso sopravvive appena il ricordo da quando è stato soppiantato dalla logica della *performance* e del record caratteristica della efficienza lavorativa.

Una volta che la forza della libertà sia stata ceduta all'apparato del lavoro ed utilizzata per il conseguimento di prestazioni lavorative, essa è godibile dal singolo solo in quanto volontaria e deresponsabilizzata fruizione di comfort. In questo vuoto di libertà e di responsabilità rappresentato dalla libera produzione nel sistema del lavoro che sta alla base dell'illimitato processo di accelerazione del sistema lavorativo nel suo complesso, diviene intuibile l'impossibilità di tener testa da parte del singolo al terrore che si cela dietro alla levigata superficie del comfort. Essere inseriti nel sistema-lavoro, contribuire al suo perfetto funzionamento, alla sua manutenzione e alla sua libera penetrazione globale introduce il singolo in un sistema di sicurezza *confortevole* nei confronti dei cui strumenti è però privo sia di responsabilità che di libertà. Proprio questo vuoto di libertà e di responsabilità espone il singolo improvvisamente, ma ciclicamente – in tutti i casi di cedimento della barriera protettiva dal dolore – a un terrore *immenso*, cioè smisurato, in quanto non commisurabile alla esperienza e alla sua capacità di

comprensione e di azione. Il caso del *Titanic*, proprio a partire dal nome, è per Jünger il simbolo della situazione in cui si trova l'essere umano; l'uomo collabora all'esecuzione del titanico progetto di produzione del lavoro e in questa funzione non è libero ma è *sicuro*: in primo luogo è sicuro di essere all'interno dei limiti di ciò che si definisce «reale». Ma questo senso di sicurezza è tale solo nella misura in cui si partecipa al funzionamento del sistema di sicurezza, in quanto fruitore di comfort, *volontario* e *volenteroso* utilizzatore della sicura ricompensa che deriva dalla co-operazione alla titanica costruzione del sistema del lavoro e, in quanto tale, sempre esposto al pericolo di essere risucchiato in un gorgo di terrore non dominabile e tanto profondo quanto alto è il muro che ha contribuito a costruire.

La mutazione dell'appartenenza a un sistema di *sicurezza*⁶² in terrore e oppressione è stata messa in scena nella commedia di Hans Magnus Enzensberger *Der Untergang der Titanic* (1978), nella parte intitolata significativamente «Misure di sicurezza». Un uomo è rinchiuso in una cassa «per motivi di sicurezza», ma tale condizione non rappresenta nulla di eccezionale, non è nient'altro che la condizione di ogni passeggero a bordo del *Titanic*:

Tento di sollevare il coperchio, | logicamente, il coperchio che chiude la mia cassa. | Non che sia una bara, questo no, | è solo un involucro, una cabina, | insomma una cassa. || Sapete esattamente cosa intendo dicendo *cassa*, | non fate finta di non capire, | non intendo nient'altro | che una normalissima cassa, | e nemmeno più buia della vostra. || Io vorrei dunque uscire e busso, | picchio contro il coperchio, | grido *Fatemi luce!* | lotto | per il fiato logicamente, | e tuono contro lo sportello. Bene. || Ma per motivi di sicurezza è chiusa | questa mia cassa, e non si apre, | la mia scatola ha un coperchio, | ma il coperchio è assai pesante, | per motivi di sicurezza, | poiché si tratta insomma | di un contenitore, di un'arca santa, | di una cassaforte. Non ce la faccio. || [...] A ciascuno il suo! Per potere, con l'unione delle forze, | sfuggire dalla mia propria cassa | dovrei, logicamente, essere già | dalla cassa medesima sfuggito, e ciò vale, | logicamente, per tutti gli altri. || Mi puntello quindi contro il coperchio | con la mia propria nuca. Ecco! | Lo spazio di una fessura! Ah! Fuori | [...] || *Fatemi uscire*, grido allora | venendo meno, contro ogni buon senso, | con la lingua impastata, coperto di sudore. | [...] || Perciò *Mi preme*, grido, | esprimere il mio rammarico, *ahimè!* | il mio proprio rammarico, | mentre con un sordo *Pflupp* | ancora una volta il coperchio, per motivi di sicurezza, si richiude su di me.⁶³

L'essere rinchiusi nella «cassa» non è che l'immagine di ciò che accade a tutti i passeggeri a bordo del *Titanic*. Per il personaggio immaginato da Enzensberger il sistema di sicurezza in cui il passeggero è rinchiuso non è nient'altro che una «scatola», anche se difficile da descrivere: molteplici sono le definizioni della scatola, che è designata come un «involucro», una «cabina», un «contenitore», una «cassaforte», un'«arca santa»; ma è anche proprio quella «bara» che, nei primi versi, il personaggio enzensbergeriano cerca di esorcizzare. In effetti il *Titanic*, quale «sistema di sicurezza», è tutto questo: da «arca santa» del progresso, a «involucro» che garantisce la sicurezza del cliente viaggiatore, fino a mutarsi in «bara» per tutti i suoi passeggeri: da emblema del comfort, a simbolo del terrore. La «bara» in cui ogni singolo finisce rinchiuso è la stessa «scatola» che ha garantito fino a un istante prima la sua «sicurezza».

Tutti i passeggeri sono nella stessa situazione, ma questa eguaglianza (politica) di condizione non è più immediatamente stimolo, possibilità o garanzia di libertà, perché a bordo del *Titanic* la reclusione per motivi di sicurezza e il terrore che deriva dall'essere intrappolati senza via di uscita sono effettivamente due momenti di un unico processo: quella sicurezza e quel terrore richiedono una preventiva e democratica cessione di libertà e di responsabilità da parte del singolo che rendono impossibile poi una via di salvezza. Un'ulteriore indicazione in questo senso è contenuta nel titolo originale (tradotto in italiano con «Misure di sicurezza») dei versi di Enzensberger: *Innere Sicherheit* (alla lettera: «sicurezza interna») può essere intesa sia nel senso di «sicurezza interiore» – come sicurezza spirituale del singolo –, sia in quanto «sicurezza interna» di un sistema, di uno Stato; l'ambiguità del titolo è evidentemente maggiore in tedesco che non nella traduzione italiana. La parola *Sicherheit*, nel brano in questione, viene fatta oscillare da Enzensberger da un opposto all'altro dello spettro dei suoi significati. Questa polisemia della parola *Sicherheit* è peraltro riscontrabile anche negli scritti di Jünger: al termine Jünger ricorre infatti sia per indicare il «sistema di sicurezza» che priva il singolo di libertà e di responsabilità, sia – come vedremo poco più sotto – sinonimo di «libertà», «pace»⁶⁴ a cui il singolo spesso non sa più nemmeno di poter aspirare.

Con l'inabissamento del *Titanic* l'uomo ha incontrato per la prima volta in forma archetipica l'accelerazione tecnica e il comfort che si convertono in pericolo e terrore, ed è stato costretto a riscoprire con modalità choccati un inedito e inaspettato rapporto con la forza elementare del dolore. Per questo dall'affondamento del *Titanic* in poi, scrive Jünger, lo «studio dei naufragi dà una delle chiavi di interpreta-

zione del nostro tempo. L'inabissamento del *Titanic* ne è il simbolo più significativo». ⁶⁵

Finché il tempo si mantiene buono il viaggio del *Titanic* procede tra svaghi e «vantaggi» in termini di sicurezza e comfort sempre maggiori. Il turista a bordo della nave manifesta «una sorta di ottimismo, un senso di potenza dovuto alla velocità», ⁶⁶ la continua accelerazione suscita uno stordimento eccitante nei passeggeri. Ma i passeggeri per fruire di migliori performance e maggiori comfort hanno ceduto la responsabilità e la capacità di fare esperienza del proprio viaggio raggiungendo una totale estraneità nei confronti del mezzo che li contiene: proprio in questo passaggio, secondo Jünger, possiamo comprendere come tale cessione equivalga alla perdita della capacità di essere liberi, come la sovranità sia scambiata in ogni ambito con un sistema di sicurezza che muta il singolo in strumento integralmente utilizzabile a favore del piano lavorativo. La situazione sicura e confortevole a bordo del *Titanic* muta velocemente non appena si iniziano a scorgere profili di iceberg all'orizzonte o si avvistano dense nubi minacciose. «Da quel momento», scrive Jünger, «non soltanto la tecnica abbandona il campo del comfort a favore di altri settori, ma *la stessa mancanza di libertà si fa evidente*, sia che trionfino le forze elementari, sia che taluni individui, i quali hanno conservato la loro forza esercitino un'autorità assoluta». ⁶⁷ Da questo istante il meccanismo tecnico converte la propria efficienza indirizzandosi casualmente o in modo pianificato dalla produzione del comfort a quella del terrore. La stessa convertibilità che ha trasformato nella Prima guerra mondiale il pacifico Lavoratore del progresso in «operaio della distruzione», fino alla totale interscambiabilità e sovrapposibilità delle due figure, si realizza sistematicamente all'interno dell'apparato lavorativo del *Weltstaat* sotto forma di rovesciamento della accelerazione tecnica in esplosione di violenza e della produzione del comfort in produzione del terrore. Il comodo ed efficiente transatlantico si converte in una scatola – che può assumere di volta in volta, come nei versi di Enzensberger, gli aspetti dell'«involucro», della «cabina» della «cassaforte» o dell'«arca santa» o della «bara» –, il cui coperchio ermeticamente si richiude sulla nostra testa.

Il *Titanic* si trasformò in pochi istanti da perfetto sistema razionalmente organizzato per la produzione della sicurezza confortevole, in macchina del terrore; la nave titanica nella corsa illimitata verso il miraggio del Progresso, svelò il volto mostruoso di Leviatano ⁶⁸ a tutti i viaggiatori che avevano ceduto alla macchina titanica la propria responsabilità e la propria libertà per ottenerne sicurezza, velocità, efficienza e

comfort: sotto questo aspetto il *Titanic* è per Jünger la monade in cui si rispecchia l'universo della democrazia planetaria della produzione del lavoro. È in situazioni analoghe all'affondamento del *Titanic* – nelle quali in misura e in forme differenti comfort e sicurezza tecnica si rovesciano in terrore ed estremo pericolo – che riemerge incontrollabile la forza elementare del dolore e della morte. Ma in questi istanti torna a farsi pressante e vitale per l'essere umano la domanda sulla libertà, anche qualora sia stata da molto tempo dimenticata. Ciò che emerge nello spettacolo di questi istanti è che il «singolo non occupa più nella società il posto che l'albero occupa nel bosco: egli ricorda invece il passeggero di una veloce imbarcazione che potrebbe chiamarsi *Titanic* o anche *Leviatano*». ⁶⁹ Jünger non è interessato ad addentrarsi nella pur importante questione relativa alla natura di questo terrore, cioè a rispondere alla domanda sulla assoluta peculiarità del terrore dei moderni o sul semplice ritornare di una dimensione eterna; assai più decisivo è cercare invece di comprendere le specifiche modalità attraverso cui il terrore di tipo tecnico si presenta, stabilirne la genealogia.

Oggi l'«automatismo» diventa «terrificante» in quanto «si rivela una delle forme della fatalità di cui anzi è lo stile precipuo» secondo l'«insuperabile raffigurazione» ⁷⁰ vaticinante che ne è stata data da Hieronymus Bosch. ⁷¹ Per noi oggi è fondamentale una questione «speculare» rispetto a quella relativa alla universale *natura* del terrore, questione che può essere messa a fuoco dalle seguenti domande:

è possibile attenuare il terrore mentre l'automatismo perdura, o, come prevedibile, mentre esso si avvicina sempre più alla perfezione? Non sarebbe insomma possibile rimanere sulla nave e conservare la nostra autonomia di decisione – ossia non soltanto preservare, ma addirittura rafforzare le radici che ancora affondano nel suolo originario? È questo il problema fondamentale della nostra esistenza. ⁷²

Dunque la nostra condizione è connessa al movimento in accelerazione di tipo meccanico, il cui ritmo è scandito dall'accrescersi del comfort e della sicurezza che si rovescia sistematicamente in un dilagare incontrollato del terrore. Più aumenta il movimento di accelerazione e con esso la perfezione del funzionamento meccanico, più il comfort e la sicurezza si trasformano imprevedibilmente e improvvisamente in un'irruzione incontrollabile di violenza. In che misura all'interno di questo movimento è possibile riconquistare la propria libertà, la propria capacità sovrana di decisione? Come coniugare da un lato le «for-

me sempre più imperiose» della «totalità», che pare procedere contro ogni tipo di resistenza rappresentandosi come la «sicurezza assoluta», e dall'altro il «singolo sofferente e inerme in preda a una insicurezza altrettanto assoluta»?

Inaccettabile è quella posizione così diffusa definita da Jünger come «nichilismo cristiano»: la Chiesa si limita a «riconoscere il vero e il buono ai piani nobili, mentre in cantina stanno scorticando vivi i nostri confratelli». ⁷³ Tale soluzione non sarebbe lecita nemmeno se ci trovassimo in una situazione spiritualmente «superiore», «poiché la sofferenza inaudita di milioni di schiavi grida comunque vendetta al cospetto del cielo. Le esalazioni che emanano dagli scorticatoi continuano ad appesantirci». ⁷⁴ Ma nessuno di noi oggi può mostrarsi tanto ingenuo da affermare di trovarsi in una «situazione superiore» e nessuno può dirsi al sicuro una volta che si sia imbarcato a bordo del veloce transatlantico: la massima differenza di «situazione» – che comunque possiede ancora un proprio significato e una propria importanza – è quella tra chi gode dei maggiori comfort sui lussuosi ponti di prima classe e chi è costretto a lottare per la sopravvivenza in terza classe, sotto la linea di galleggiamento dello scafo. La via di scampo prospettata da Jünger consiste, come abbiamo letto, in una «attenuazione del dolore» e in un «rafforzamento delle radici che affondano nel suolo originario». Almeno fino a quando la traversata procede tranquillamente, il «movimento» della nave, scrive Jünger,

tiene avvinto a sé lo sguardo, la maggior parte dei passeggeri ignora di trovarsi *al tempo stesso* in un regno in cui domina la quiete perfetta [*volkommene Ruhe*]. Il secondo di questi regni è a tal punto superiore al primo che sembra contenere quest'ultimo in sé quasi fosse un giocattolo, una delle tante possibili manifestazioni, così tante che di esse non si riesce neanche a tenerne il conto. Il secondo regno è il porto, il paese natio, la pace e la sicurezza che ciascuno porta dentro di sé noi la chiamiamo bosco. ⁷⁵

L'uomo come Lavoratore si è trasformato in «essere che produce strati» e dunque attraverso una via cosciente e tecnica istituisce un nuovo rapporto con la Madre Terra. È in questa opera di provocazione e sollecitazione della terra che l'uomo può riappropriarsi della propria dimensione infinita e trovare dimora nella quiete su cui poggia ogni movimento.

4. La nave di Dioniso

Come abbiamo già avuto occasione di vedere da diverse prospettive Jünger concepisce l'esistenza umana come partecipe di una dimensione temporale, contingente e di una dimensione eterna, immutabile.⁷⁶ Il mondo del Lavoratore si regge su una rappresentazione di se stesso al tempo stesso «esatta» e «dinamica» che tende a escludere qualsiasi riferimento all'essenza eterna dell'uomo e, nonostante nel tramonto della «luce storica» affiorino immagini apocalittiche che sviluppano nell'uomo in maniera più o meno confusa e ambigua una nuova sensibilità per l'infinito, tuttavia lo sguardo cosciente tende a fidarsi solo dell'esattezza delle visioni scientifiche, ad aggrapparsi alla concretezza dei risultati tecnici, piuttosto che gettarsi nella materia fluida delle forze elementari o affrontare il dolore e la speranza che accompagnano la domanda relativa al destino della propria libertà. Per Jünger l'unica possibilità per potersi riappropriare della libertà dipende dalla capacità del singolo di riuscire a spostare lo sguardo dal perpetuo movimento della ruota al centro del suo asse, dalla velocità della nave al porto di destinazione, dal viaggio nell'oceano al bosco originario. Nella *Lettera dalla Sicilia all'uomo nella Luna* già Jünger si domandava:

Singolari tibetani, la cui preghiera monotona risuona dai monasteri rupestri degli osservatorii! Chi potrebbe sorridere dei mulini da preghiera, conoscendo i nostri paesaggi con le loro miriadi di ruote vorticanti, la frenesia che muove la lancetta dell'orologio e la folle corsa dell'albero a gomiti dell'aeroplano? L'oppio dolce e rischioso della velocità! Eppure, non è forse vero che il centro della ruota è in piena quiete? La quiete è la lingua originaria della velocità. Per quanto si voglia tradurre la velocità e potenziarla, ogni potenziamento sarà solo una traduzione della lingua originaria.⁷⁷

Esiste un nucleo eterno, immobile verso il quale l'uomo deve tendere ogni volta che sente il bisogno di comprendere la propria «lingua originaria». Ora, l'essere umano per poter riattingere alla fonte della libertà deve fare appello alla propria natura eterna, al proprio elemento infinito e divino, deve cercare appunto di dare voce alla propria lingua originaria.

La parola *Wald*, «bosco», indica per chi è bordo del *Titanic* il «porto», il «paese natio», la «pace», la «sovranità», la «libertà» che l'uomo porta con sé, come patrimonio insopprimibile, come tesoro nascosto, come inclinazione selvatica sempre accessibile. Non è facile riuscire a sottrarsi al fascino dell'efficacia e ai cosiddetti «risultati concreti» pro-

dotti dal funzionamento del meccanismo al lavoro; ancor più difficile è coltivare una speranza racchiusa in una dimensione celata, per lo più divenuta impalpabile, che espone costantemente il singolo al pericolo di essere espulso al di fuori della realtà, e che pare sospingerlo solo nelle tenebre dell'utopismo e dell'allucinazione. Ma il percorso che apre alla riappropriazione della libertà passa necessariamente attraverso il rendersi indipendenti dal movimento in accelerazione, dal comfort, dal sistema di sicurezza, dalla propaganda dell'efficacia dei risultati tecnico-lavorativi. Appropriarsi della propria libertà significa rompere la catena della illimitata pianificazione, della fabbricazione umana, della funzionalità totale della produzione del lavoro; questo è possibile se il singolo diviene in grado di unire in una sola immagine «stereoscopica» elementi così divergenti come la «navigazione» e il «bosco». Libertà nella necessità può allora anche essere detto altrimenti: immobilità nel movimento o, in termini mitici, il bosco nella nave. Ma come unire due poli così in contrasto come la nave e il bosco? Proprio le narrazioni del mito nascono dal tentativo di tenere insieme attraverso un'immagine simbolica due ambiti di senso divergenti, di riunire due poli che apparentemente sembrano essere stati separati per sempre e che pure formano nel loro reciproco rapporto circolare un'infinita unità di senso. Un'immagine simbolica, quella del bosco e della nave, torna a parlare all'uomo e a dare senso al suo bisogno di libertà:

Il contrasto è più consono al mito – Dioniso, rapito da naviganti tirreni, fece avviluppare pampini di vite e di edera intorno ai remi dell'imbarcazione, e i remi a poco a poco si fecero più alti degli alberi. Dal folto di quella foresta balzò fuori la tigre che sbranò i briganti.⁷⁸

L'elemento selvatico, ci rassicura il mito, può crescere rigoglioso anche sulla nave in balia dei pirati, la quiete e la serenità possono trovare il proprio tempo anche nel processo in accelerazione della Mobilitazione planetaria. La libertà metafisica del singolo «che è passato al bosco» – il *Waldgänger*, appunto – può squarciare la rete del terrore e dell'oppressione, proprio come Dioniso che si muta in fiera liberandosi dei briganti che lo tenevano in ostaggio. La via alla libertà cui si appella Jünger non è quella, impraticabile, di abbandonare la nave:

Aumenta sempre di più il numero di coloro che vogliono abbandonare la nave, e tra essi non mancano uomini con la mente lucida e lo spirito saldo. Ma in sostanza si tratterebbe di sbarcare in alto mare, col rischio

di incontrare fame, cannibali, squali, in breve tutti gli orrori di cui si narra a proposito della zattera della *Medusa*. È dunque in ogni caso più saggio rimanere a bordo e in coperta, accettando il rischio di saltare in acqua tutti quanti.⁷⁹

Occorre sempre ricordare che il «luogo della libertà», si legge in *Der Waldgang*, «è ben diverso dalla semplice opposizione, e non si trova neppure mediante la fuga».⁸⁰ Trovare il «luogo della libertà», per il singolo, significa ritornare a essere «sovrano» di sé, ma ciò è possibile solo rimanendo in un costante rapporto con la necessità. Essere liberi significa rinvenire le forze per passare al bosco, ma ciò è possibile solo rimanendo a bordo della nave: «Non si dica inoltre: il ceppo *oppure* – bensì il ceppo *e* la nave».⁸¹ Il mito si esprime con chiarezza: il bosco crescerà sulla nave. L'immagine a cui si affida Jünger è appunto un'immagine simbolica, ma è allo stesso tempo per Jünger quanto di più realistico si possa concepire, perché è proprio il simbolo della nave e del bosco che riesce a tenere insieme nella stessa visione la necessità in cui l'uomo è costretto e la possibilità di libertà che oggi gli è concessa.⁸² Del resto, scrive Jünger, il mito «non è storia remota [*Vorgeschichte*]; è realtà senza tempo che si ripete nella storia».⁸³ Non si tratta di tornare «indietro verso il mito», piuttosto «il mito lo si incontra di nuovo quando il tempo vacilla sin nelle fondamenta, sotto l'incubo di un pericolo estremo».⁸⁴ In particolare è proprio il simbolo del bosco e della nave che coglie l'estremo pericolo in cui si trova l'essere umano e indica la via di uscita per ogni singolo che passa attraverso l'avvicinamento e la riconciliazione con il suo lato eterno, infinito. Per questa ragione quando Jünger usa la parola «il singolo» (*der Einzelne*) spiega che con quel termine intende «parlare dell'uomo libero come Dio l'ha creato, l'uomo che si nasconde in ciascuno di noi».⁸⁵ Il «singolo» è la forma umana che si libera nella Mobilitazione totale. L'«angoscia anteica»⁸⁶ non si realizza solo come terrore collettivo di fronte alla mutazione delle figure terrestri, ma anche quale travaglio utopico dell'essere umano per la trasformazione della terra in una «nuova dimora»,⁸⁷ in cui la forma dell'«organismo» umano non debba essere realizzata attraverso una specifica «organizzazione» come lo Stato. In questo senso il simbolo del bosco e della nave danno parola e azione all'immagine dell'uomo libero.

È all'interno di questa nuova «stratificazione» della terra cui l'uomo stesso nella forma del Lavoratore partecipa – sia come «fossile», sia come «creatore di strati» –⁸⁸ che le coordinate temporali della storia e i confini del diritto e della politica fondati sull'idea di Stato perdono va-

lore; anzi la domanda relativa alla libertà umana finisce per scontrarsi necessariamente con la concezione «storica» di libertà politica. Questa idea storica e politica di libertà può essere ben sintetizzata nelle parole di Rivarol in base a cui «il popolo è forza [*Kraft*], il suo governo è strumento [*Werkzeug*] e la loro unione costituisce la potenza [*Macht*] politica». ⁸⁹ Ma si domanda Jünger:

L'universo brulica davvero di tali forze «che non cercano altro che organi»? Queste forze aspirano proprio a sottomettersi al giogo che l'organizzazione impone all'organismo? L'acqua dei monti ha davvero bisogno di essere costretta nei canali e negli sbarramenti? Il vento vuole davvero lasciarsi imprigionare nelle vele e nelle pale dei mulini? L'energia elettrica della terra vuole essere isolata e condotta attraverso fili metallici per dare luce e calore alle città? Il toro chiede l'aratro e il popolo lo Stato? ⁹⁰

La libertà dell'essere umano deve essere concepita necessariamente come realizzabile attraverso le «organizzazioni», o questa, piuttosto, non è che il modo mediante cui ha preso forma la libertà umana nell'età della storia? Come abbiamo già cercato di mostrare la nostra epoca si caratterizza essenzialmente per il costituirsi quale «muro del tempo», come crinale che separa e pone in relazione l'affievolirsi della ragione storica e il ritorno di forze mitiche, titaniche, primordiali che danno nuovo senso e forza vitale alla esistenza umana. Il «palese fallimento della storiografia di fronte alla marea di immagini che ci sommerge» non dipende per Jünger dalla incapacità degli storici, né da un indebolirsi della metodologia disciplinare che anzi, in termini specialistici, diviene sempre più precisa e dettagliata, ma è espressione del fatto che «sempre più figure ed eventi hanno cessato di inquadrarsi nella dimensione storica e nei suoi concetti». ⁹¹ Le parole che si riferiscono all'agire storico «“guerra”, “pace”, “popolo”, “Stato”, “famiglia”, “libertà”, “diritto”» ⁹² e che ne costituiscono il «fondo inalienabile» ⁹³ sono da tempo divenute ambigue, al punto che la storiografia «si vede costretta a chiedere prestiti, alla teologia, alla mitologia, alla demonologia, alla psicologia e alla morale o, semplicemente, alla politica». ⁹⁴ D'altra parte una grande quantità di fenomeni come l'interesse crescente per la visione oroscopica, ⁹⁵ il diffuso bisogno di una medicina che consideri sempre più l'essere umano in quanto organismo e non solo come meccanismo ⁹⁶ o l'«inquietudine meteorologica» sono altrettanti segni che indicano come ci si trovi in una «situazione» analoga, ma di «segno opposto» ⁹⁷ rispetto a quella in cui si trovò Erodoto.

Si ripete, con segno opposto, la situazione di Erodoto. Dallo spazio della storia, nel quale era appena entrato, Erodoto volse lo sguardo all'indietro, verso lo spazio del mito. Egli lo fece con rispetto. Il medesimo rispetto è necessario oggi là dove, oltre il muro del tempo, si profilano eventi futuri. In ogni denominazione è latente il pericolo. [...] Uno dei grandi sforzi della civiltà posterodotea, quindi occidentale in senso lato (e non spengleriano), consiste dunque nella salvaguardia della propria struttura storica – si tratti di quella dello Stato, del pensiero o della persona con la sua esigenza di libertà – contro l'assalto di potenze mitiche e il loro ritorno. Di questo, e non della lotta tra nazioni e forme economiche va tenuto conto per cogliere l'aspetto essenziale del periodo che è alle nostre spalle. Di salvaguardia della storia e, in generale, di coscienza storica in tal senso si può parlare solo all'interno di tale periodo.⁹⁸

L'idea e la pratica di libertà dell'uomo contemporaneo nascono necessariamente su questo terreno che non ha più come proprio tema dominante la «salvaguardia della storia» e in cui l'organizzazione di tipo politico si sgretola. D'altra parte torna proprio ad affiorare con maggior forza, in modo spesso ambiguo e confuso, quel patrimonio infinito di ciò che a Erodoto iniziò ad apparire come il passato della ragione.

Del resto, già abbastanza particolare è l'immagine del nostro pianeta. Esso ha acquistato una nuova epidermide, un'aura intessuta di immagini e pensieri, melodie, segnali e messaggi. Anche a prescindere dai contenuti – anzi, nonostante i contenuti – è uno stadio della spiritualizzazione della terra. Va al di là delle nazioni e dei loro linguaggi, al di là delle parole e dei segni, al di là della pace e della guerra. Lo stupore che suscita questo pianeta, divenuto così piccolo e nondimeno fulgido di nuova luce, non ha più nulla a che spartire né con l'ottimismo del progresso né col pessimismo che lo mette in ombra. È metastorico, dischiude prospettive su un mondo che si trova alle spalle della storia.⁹⁹

La libertà «al muro del tempo» non può più essere più concepita come il risultato dell'azione storica dell'eroe e ciò emerge in molteplici eventi: tra questi uno dei più significativi è sicuramente la mutazione della guerra.

La guerra oggi non possiede più forza storica, né può essere utilizzata come strumento di ordinamento politico. Un segno inequivocabile della mutazione avvenuta nella sfera bellica appare nel tipo di inimicizia che caratterizza i conflitti a partire dalla Prima guerra mondiale: «l'uomo non viene più visto come l'avversario, né l'avversario come uomo».¹⁰⁰ Schmitt ha analizzato con estrema acutezza sul piano giuridico

e filosofico-politico le conseguenze della illimitatezza e del «disorientamento spaziale» connesse all'era bellica inauguratasi con la Prima guerra mondiale: ogni limitazione derivante dallo *jus publicum europaeum* concernente l'uso delle armi di annientamento, il diritto di preda e il rapporto con la popolazione colpita dalla guerra viene effettivamente a cadere. In particolare l'introduzione di un'arma di puro annientamento come l'aereo comporta di fatto l'eliminazione del *justus hostis* come limite necessario che permette di discriminare la guerra da un qualsiasi atto violento di tipo criminale. Il reciproco riconoscimento tra i nemici – che imponeva un certo equilibrio «orizzontale» tra gli eserciti contrapposti – non si impone più come condizione imprescindibile per l'esercizio della guerra e viene così a cadere il principio in base a cui, perché un nemico possa essere dichiarato tale, deve essere soddisfatta la condizione che gli sia data «una certa determinata chance, un minimo di possibilità di vittoria». ¹⁰¹ Se questa possibilità viene meno, un nemico cessa di essere tale in quanto non è nient'altro che un mero «oggetto di coazione». ¹⁰² Lo scenario bellico, fissato in modo assai nitido da Jünger, è così descritto in termini giuridici da Schmitt:

Chi è in stato di inferiorità sposterà la distinzione tra potere e diritto negli spazi del *bellum intestinum*. Chi è superiore vedrà invece nella propria superiorità sul piano delle armi una prova della sua *justa causa* e dichiarerà il nemico criminale, dal momento che il concetto di *justus hostis* non è più realizzabile. La discriminazione del nemico come criminale e la contemporanea implicazione della *justa causa* vanno di pari passo con il potenziamento dei mezzi di annientamento e con lo sradicamento spaziale del teatro di guerra. ¹⁰³

Sugli aspetti essenziali dello «sradicamento spaziale del teatro di guerra», ci siamo già soffermati nel capitolo III. Possiamo però almeno accennare a un ulteriore aspetto della questione della «disumanizzazione del nemico»: la mutazione in senso nichilistico della Prima guerra mondiale si cristallizza sul piano della rappresentazione e della memoria nei monumenti ai caduti; Reinhart Koselleck ha osservato che ancora per tutto il secolo XIX in Europa «l'esclusione del nemico morto» dal monumento commemorativo «non era affatto scontata», era anzi assai diffusa; «dopo il 1918», invece, «escludere il nemico o rappresentarlo come vinto e sottomesso è un motivo che acquista sempre maggiore rilievo nella tematica dei monumenti ai caduti», ¹⁰⁴ fino ai nostri giorni.

Oltre al nemico disumanizzato, un'ulteriore figura simbolica segna il

passaggio della guerra a un'era di sradicamento politico. Il ricordo dei soldati caduti nella grande guerra è legato essenzialmente alla (assenza di) figura del «milite ignoto». Come scrive Roger Caillois ne *L'uomo e il sacro* (1939):

La venerazione pubblica si rivolgeva ormai al miserabile il cui corpo aveva perduto la forma ed era stato completamente spappolato; al soldato il cui viso stritolato, non avendo più un aspetto umano, non poteva più somigliare ad alcun ricordo, non poteva più evocare nessun viso in nessuna memoria. Era quella la sua sola virtù.¹⁰⁵

Il milite ignoto, dunque, come corpo smembrato, come forma individuale lacerata, fino al suo annullamento, dalla forza distruttrice del lavoro della guerra. La «virtù» del non-più-guerriero, dell'«operaio della distruzione»¹⁰⁶ maciullato, del soldato anonimo e senza individualità non può allora coincidere con quella dell'antico eroe, ma deve essere legata al suo unico valore, all'essere senza volto e senza ricordo in quanto singolo. La Prima guerra mondiale segna la fine del valore storico e politico associabile alla morte individuale del soldato, configurandosi come l'attimo di tramonto della storia dell'eroe. La morte d'ora in avanti può essere equiparata a una semplice fase del processo lavorativo della guerra e in quanto tale diventa anonima e sostituibile, fatta per essere consumata e distrutta, privata, anche sul piano corporeo, del volto individuale. L'essere umano – e dunque anche la sua libertà – prende forma dalle macerie dalla organizzazione storica per eccellenza, lo Stato, e dalle forze che dal suo interno lo hanno eroso, la tecnica e il lavoro. Il milite ignoto è il simbolo della figura umana che nasce dal declino della guerra fra Stati,¹⁰⁷ dal tramonto del conflitto bellico tra *justi hostes*. D'ora in poi il singolo non potrà più appellarsi allo Stato come garante della sua libertà, né dovrà meravigliarsi di veder convertirsi l'apparato burocratico da sistema di sicurezza in macchina di persecuzione. Ma Jünger è convinto che la forza simbolica contenuta nel «sacrificio» del milite ignoto, possa essere strappata alla lotta ideologica della «propaganda» – uno degli elementi residuali della politica – per assurgere a simbolo della dimensione dell'umanità metastorica nel suo complesso:

[Il milite ignoto] non possiede né personalità né individualità; nessun *epos*, nessuna narrazione si richiama alle sue gesta. Egli non ha nome e, in fondo, non ha patria alcuna. È un figlio della terra, un oscuro reduce, non è fondatore né edificatore; piuttosto, è colui che feconda la Madre Terra.¹⁰⁸

I caratteri del milite ignoto definiscono i limiti dell'uomo contemporaneo organizzato nella rete della produzione del lavoro: l'essere anonimo, senza patria, il rischio costante di essere utilizzato come carne da macello per la nuova crociata di turno, di venir perseguitato per le ragioni più imprevedibili; l'appartenenza a una nazione rientra in quei sistemi di sicurezza per i quali la conversione del comfort in terrore è la norma, come è tragicamente testimoniato dalla storia europea novecentesca: «Ed ecco all'improvviso la proscrizione ti colpisce, spesso come un fulmine a ciel sereno: sei un rosso, un bianco, un nero, un russo, un ebreo, un tedesco, un coreano, un gesuita, un massone e, comunque, sei peggio di un cane».¹⁰⁹

In questo spazio della funzionalità, del vuoto di storia e quindi di ordine politico sono racchiuse tuttavia anche le possibilità di libertà dell'essere umano: tali possibilità riposano sul «sacrificio» del milite ignoto e di tutti i perseguitati e i sacrificati del XX secolo. La forza «feconda» del milite ignoto proviene dalla sua origine materna e l'idea di libertà cui rinvia non può essere contenuta entro i limiti segnati dai cippi confinari posti dal padre: «antenati sconosciuti festeggiano in noi il loro ritorno».¹¹⁰

5. Libertà e sacrificio

Il *Waldgänger* (letteralmente: «colui che passa al bosco»)¹¹¹ è insieme all'«anarca» una delle figure in cui prende corpo e fisionomia l'idea di libertà del singolo. La libertà del *Waldgänger* è una libertà non-più-politica, che trova il proprio spazio nella dimensione metastorica e infinita del singolo, accordandosi con le forze «materne» e «mitiche» che fanno irruzione tra le rovine del mondo storico, sul pianeta unificato e uniformato sotto il segno della mobilitazione al lavoro. Ora l'essere umano è impossibilitato a rivolgersi alla dimensione «paternitaria» [*paternitär*]: «Se la terra diventa unità», osserva Jünger in *Maxima-Minima*, «allora devono retrocedere i principi paternitari e con questi i loro simboli: i confini, la corona, la spada, la guerra».¹¹² E, come possiamo vedere quotidianamente, la terra è diventata «unità», almeno sotto il segno del lavoro dell'economia, della scienza e della tecnica, nonché dal punto di vista della pianificazione della vita: la Seconda guerra mondiale non è stata altro che la via sanguinosa attraverso cui, si legge ne *La pace*, gli «eserciti del lavoro» hanno saldato il «globo» «con cuciture incandescenti».¹¹³ In questa mondiale opera di distruzione «si è assommato il più grande con-

tributo che gli uomini abbiano mai diretto a *uno* scopo»: ¹¹⁴ l'unificazione planetaria.

Il singolo se ora vuole essere libero deve fare appello solo alla forza indivisa della sua anima, alla sua capacità di decisione che può mettere a tacere la paura, perché nella sfera d'azione dei «principi paternitari» non può più trovare né libertà né protezione. La stessa lotta del singolo per la libertà, dunque, è destinata a travalicare i confini della politica classica, in quanto se la Mobilitazione totale al lavoro tende a penetrare nell'intera vita dell'uomo – su cui finisce per esercitare un «dominio» sempre più totale –, allora la lotta per la libertà è inevitabilmente una lotta che il singolo conduce per il proprio «essere-così», per la propria vita, ben oltre le forme e gli spazi della libertà che la politica moderna ha saputo costruire per gli individui. D'altra parte l'*Arbeiter* non è che la figura metafisica del processo di penetrazione totale del lavoro nella vita: la vita in tutte le sue forme è resa funzionale al lavoro e un dominio politico sul processo illimitato di produzione del lavoro non può essere possibile, in quanto le strutture politiche sono anch'esse divenute strumenti funzionali alla Mobilitazione. Il singolo che vuole essere libero si muove a partire da questa condizione, è inserito in questa necessità, ma può disarticolargli, è in grado di non farla funzionare, ed è così in condizione di separare il proprio tempo – cioè il proprio «*modo di essere*» ¹¹⁵ – dall'illimitato processo di cristallizzazione della vita nelle funzioni del lavoro.

A bordo del veloce transatlantico su cui ci troviamo – si chiami esso *Titanic* o *Leviatano* – il sentimento dominante è quello della paura. La paura proviene da molteplici ambiti, in primo luogo dalle modalità terroristiche assunte da ciò che rimane della politica: «in tutti i luoghi della terra si vive nell'attesa di spaventose aggressioni: a cui si aggiunge, per molti il timore della guerra civile». ¹¹⁶ La Mobilitazione opera sul piano politico svuotando di senso le categorie politiche moderne che divengono in tutto e per tutto spazi funzionali alla logica della produzione del lavoro. La politica allora non è più garanzia del diritto dei popoli e dell'individuo, ma strumento di disciplina al lavoro, uno dei principali dispositivi di funzionamento nella pianificazione. Ma connesse a questa forma residuale della politica esistono «innumerevoli altre forme di angoscia che implicano tutte quell'insicurezza che deve rivolgersi incessantemente a medici, messia, taumaturghi». ¹¹⁷ Uno dei tratti distintivi del nostro tempo è la capacità di qualsiasi cosa di mutarsi in fonte insospettata e inesauribile di angoscia e di terrore, nonché di assumere caratteri mostruosi e terrificanti: questo è «inequivocabilmente, più di

qualsiasi pericolo materiale, il segno premonitore del declino». ¹¹⁸ Eppure, richiamandosi alla potenza infinita dell'uomo, alla sua natura eterna e indivisa, Jünger può sostenere nello stesso tempo che «oggi il singolo è sovrano [*souverän*] come in qualsiasi altro periodo della storia e addirittura, forse, oggi è ancora più forte». ¹¹⁹ Jünger può appellarsi, in modo apparentemente paradossale, a una maggiore forza del singolo, poiché «il singolo, nella misura in cui i poteri collettivi guadagnano terreno, si rende maggiormente autonomo dalle antiche associazioni [*Verbände*] costituitesi nel tempo, e allora fa parte per se stesso». ¹²⁰ L'essaurirsi della forza storica e delle forme organizzative della politica che funzionano in quanto macchine amministrative, slegano il singolo dalla dipendenza da tali ordinamenti per quanto concerne la libertà. È in questa situazione di indebolimento della forza dello Stato che il singolo si trova da un lato in una condizione di estremo pericolo: la libertà e perfino la vita stessa del singolo non rappresentano più alcun valore per i «poteri collettivi». D'altra parte, il singolo ha la possibilità di diventare l'autentico «antagonista del Leviatano, o addirittura il suo dominatore, il suo domatore», ¹²¹ e attraverso ciò *libero* non in senso storico o politico, ma in una accezione «metafisica». Perché il singolo possa accedere a tale figura della libertà deve prima mettere a tacere la *paura*; solo mettendo a tacere la paura l'uomo può iniziare di nuovo a prendere la parola e a ritessere la trama del dialogo con se stesso: «L'uomo che cerca consiglio in se stesso, trova ogni volta nella paura il proprio interlocutore privilegiato; senonché la paura punta a trasformare il dialogo in monologo: soltanto qui infatti riesce a conservare l'ultima parola». ¹²²

Il tema della parola è dunque essenzialmente legato alla conquista della libertà del singolo. La via per una ripresa di possesso della propria libertà inizia con la capacità dell'uomo di costringere al «dialogo» la paura, affinché il singolo «che cerca consiglio» possa «a sua volta prendere la parola». ¹²³ La capacità di prendere parola, di proferire il verbo sono l'espressione originaria della libertà essenziale dell'uomo:

La libertà dell'uomo rispetto all'universo si manifesta in primo luogo nella parola: gli dei ricevono dall'uomo i loro nomi, da lui sono nominati. Da ciò non si deve concludere che essi siano creazioni dell'uomo. Con la denominazione essi sono piuttosto tratti dal fondo senza nome del mondo; là è la loro realtà, in ogni caso più possente di una parola imperfetta che cerca di tracciar loro un confine. È più possente anche di qualsiasi forma di personalità che può rappresentarsi l'uomo come essere organizzato e abbellirlo con una serie di attributi. ¹²⁴

Il sistema di sicurezza in cui il singolo è inserito e da cui tende a dipendere in maniera sempre più assidua e totale è ciò che rende impossibile la parola, anche del singolo con se stesso. Ciò accade, come abbiamo visto, sia per la forza con cui si radicano i «pregiudizi» e il cosiddetto “senso comune”, sia per il convertirsi dei sistemi del comfort e della sicurezza in macchine del terrore sistematico: in ambedue i casi il *logos* tace, o perché la parola si è trasformata in «pregiudizio», o perché il terrore paralizza fino a togliere la parola. Riprendere la parola significa costringere la paura «al dialogo»¹²⁵ e, dunque, poter riacquistare quella «libertà di decidere»¹²⁶ che costituisce l'essenza stessa dell'essere umano, la fonte della sua forza di comprensione e della sua sovranità: «La parola è materia dello spirito e, in quanto tale, idonea a edificare i ponti più arditati; essa è anche lo strumento supremo del potere».¹²⁷ La condizione del *Waldgänger* è quella di chi deve prendere la parola e coniare i nomi a partire da una condizione di anonimata, di assenza di *logos* e di *nomos*: ciò lo rende simile a tutte le figure mitiche che provengono dalla «storia dei primordi» e lo pone in un dialogo costante con tutte le figure simboliche della libertà, nelle quali la parola è diretta testimonianza della vita, apparenza spirituale inscindibile dall'azione.

La capacità di mettere a tacere la paura attraverso la nomina e la ripresa della parola non è qualcosa che si riceve direttamente in eredità dalla tradizione giuridica e politica della storia. In ogni caso il passaggio fondamentale verso la riacquisizione della propria parola, il singolo lo può compiere dedicandosi al proprio «essere-così», rinunciando alla riproduzione illimitata della mera «sopravvivenza». Per questo il *Waldgänger* «può trovare il diritto solamente *in se stesso*, giacché oggi non c'è docente di diritto civile né di diritto pubblico che possa offrirgli il necessario bagaglio teorico. Sarà più facile per noi imparare dai poeti e dai filosofi quale posizione è giusto difendere».¹²⁸

Dunque, «nella nostra epoca», in cui «ogni giorno può portare sistemi inauditi di coercizione, di schiavitù e di sterminio»¹²⁹ come condizioni normali di vita di gruppi o di interi popoli, solo la forza del singolo è capace di mettere a tacere la paura e di essere la fonte della «legalità»: la «legalità», scrive Jünger, «è rappresentata dalla resistenza [*Widerstand*], in quanto essa rivendica i diritti fondamentali del cittadino, che sono garantiti nella migliore delle ipotesi dalla Costituzione, anche se spetta al singolo metterli in atto».¹³⁰ Nelle carte costituzionali, come in tutti gli atti fondativi degli Stati storici possono ancora essere conservati i principi giuridici posti come fundamenta e baluardo della libertà politica individuale, ma è solo nella concreta azione di resistenza del singolo

che oggi tali principi possono assumere consistenza e realtà per la libertà del singolo. Lo Stato, da organizzazione volta alla difesa della libertà degli individui e della collettività, si è trasformato in macchina per l'amministrazione del lavoro e della sicurezza, devolvendo in misura sempre maggiore la gestione di queste funzioni (gestione della previdenza, della sanità, conduzione della ricerca, controllo della sicurezza, fino alla conduzione della guerra) a enti "privati". Per questo, oggi, diventa essenziale che ognuno sappia «quale peso intende dare alla libertà – se attribuire più valore all'*essere-così* [*So-Sein*] o alla mera sopravvivenza [*Da-Sein*]». ¹³¹ La conquista della libertà passa dunque attraverso la difesa della «legalità» che si fonda a sua volta nell'atto di «resistenza». Ma perché tale atto di resistenza possa aver luogo, è necessario che il singolo percorra la via che conduce al proprio «essere-così», al proprio «modo di essere», che a sua volta permette di accedere alla natura infinita di ciascuno, nella figura della libertà.

Proprio in questo punto incontriamo un altro aspetto in base a cui la questione della libertà si apre su quella della morte e ci mostra in che senso proprio nel singolo – e non nel sistema politico o nella massa – sia contenuta quella forza infinita che dà corpo e sostanza alla libertà del ribelle.

Vincere la paura della morte equivale dunque a vincere ogni altro terrore: tutti i terrori hanno significato solo in rapporto a questo problema primario. Passare al bosco, quindi, vuol dire innanzi tutto andare verso la morte. Questa strada arriva molto vicino alla morte – anzi, se è necessario, l'attraversa perfino. Il bosco, come rifugio della vita, si dischiude in quella sua ricchezza che va oltre l'effettualità [*überwirklich*] quando l'uomo è riuscito a oltrepassare la linea. Qui riposa l'eccedenza [*Ueberfluß*] del mondo. ¹³²

«Passare al bosco» significa andare incontro alla morte in un duplice senso: affrontare fino in fondo il «terrore del vuoto interiore» che si manifesta «esteriormente» «con lo spiegamento di forza, con il dominio dello spazio e un'accresciuta velocità», ¹³³ o interiormente come «attacco del mondo e della sua potenza insieme demoniaca e automatizzata». ¹³⁴ Come abbiamo visto in precedenza, san Gerolamo, il cavaliere e l'angelo melanconico delle incisioni düreriane sono assunti da Jünger come i simboli di questo atteggiamento libero nella necessità che è rappresentata dal passare del tempo, dalla morte. L'uomo va verso la morte in modo libero nel senso che la sua azione è un porre al centro da parte

del singolo il proprio «essere-così», il proprio modo di stare al mondo, nel disinteresse per la «mera sopravvivenza». D'altra parte, per Jünger lo sterminio sistematico degli «operai della distruzione» sul fronte della Prima guerra mondiale mostra come la morte sia stata strappata dai diritti inalienabili dell'individuo venendo ridotta a niente più che a una fase all'interno del processo di consunzione totale, in cui dell'uomo è rimasta la sola impiegabilità lavorativa. La totale sostituibilità dell'ente – uomo compreso – è tale da arrivare a mutare il senso della morte stessa. Il *Waldgänger* va verso la morte, perché la sua vita deve riconquistare la morte al circolo della impiegabilità lavorativa e perché per il superamento della paura della morte passa l'acquisizione della propria libertà. Il *Waldgänger* è colui che non nega la morte, che la accetta come «passaggio» necessario, come oltrepassamento dell'ultima linea sulla via del riconoscimento del proprio «essere-così», come prova e «sacrificio» della propria libertà metafisica. Questa via verso il riconoscimento e la conquista del proprio «modo» è una delle forme più alte di ciò che Jünger chiama *Annäherung*, «avvicinamento»: «L'avvicinamento è tutto», scrive Jünger, «e questo avvicinamento non ha uno scopo tangibile, uno scopo cui si possa dare un nome; il senso risiede nel cammino». ¹³⁵ La libertà in quanto conquista del proprio modo è avvicinamento del singolo a se stesso, in cui non si dà differenza alcuna tra il cammino e la sua fine, tra lo scopo e lo strumento attraverso cui lo si raggiunge: il senso si costruisce concretamente a ogni passo del cammino e il cammino arriva fino alla morte. È in questo avvicinamento del singolo al proprio «modo» che l'uomo riesce a esercitare un rapporto libero con il mondo. In questa forma la libertà non si misura più *storicamente* sullo Stato, sui suoi valori giuridici e politici, ma si rapporta *simbolicamente* ¹³⁶ alla terra in quanto elemento primordiale della vita umana, in quanto elemento originario non riducibile ad alcun piano. Ancora una volta si rinnova l'eterno conflitto tragico tra i *nomoi* della *polis* difesi da Creonte e quelle «leggi non scritte» cui si appella Antigone perché coperto di terra, restituito alla madre terra, in pace, possa riposare il fratello morto in battaglia, seppur da traditore della patria.

Nell'«avvicinamento» a questa libertà non-più-politica e ultra-storica, il singolo ricostituisce anche la possibilità di dare forma a un rapporto con gli altri uomini al di fuori della riduzione dell'altro a funzione e dell'astratta alternativa morale tra egoismo e altruismo. L'uomo libero «attinge alle fonti della moralità ancora non disperse nei canali delle istituzioni», ¹³⁷ nell'avvicinamento al proprio io. Esiste un «nucleo inviolabile» sul piano morale: il «guarire [*Gesundung*] e il «fugare la pau-

ra [*Verbannung der Furcht*]].¹³⁸ In questi gesti che rappresentano simbolicamente la sovranità dell'uomo libero («Il vero potere lo si riconosce dalla facoltà di proteggere [*Schutz*] che conferisce»),¹³⁹ l'io conosce e si rapporta all'altro non per mezzo di categorie giuridico-politiche, o conformandosi ad astratti ideali morali, ma attingendo alle fonti della «moralità» e all'origine stessa della «intera vita sociale». Su questo terreno l'uomo libero si riconosce nell'altro; qui «non ritroviamo soltanto la comunanza: qui c'è l'identità».¹⁴⁰

È questo che si profila nel simbolo dell'abbraccio. L'io si riconosce nell'altro – secondo la formula antichissima: “Questo tu sei!”. L'altro può essere la persona amata, e anche il fratello, il dolente, l'inerte. L'io che gli porge aiuto si eleva a ciò che non passa [*Unvergängliche*]. Qui si consolida l'ordine fondamentale [*Grundordnung*] del mondo.¹⁴¹

Nel «simbolo dell'abbraccio» l'io si riunifica fino a identificarsi nell'altro; le due metà si riconoscono, si completano, il singolo compie così il passaggio finale nell'avvicinamento al proprio io. Il singolo riconosce la propria identità solo completandosi nell'altro, riconoscendo la propria «originalità» in ciò che è «prossimo». In questo senso l'azione che si esprime nel simbolo dell'abbraccio si eleva a ciò «che non passa», in quanto costituisce l'ultimo passo nel riconoscimento della propria identità e nello stesso tempo è l'«ordine fondamentale» su cui ogni forma di «comunità»¹⁴² poggia da sempre.

In ogni situazione e di fronte a chiunque il singolo può diventare il prossimo – rivelando così i suoi tratti originali, la sua nascita principesca. In origine la nobiltà consisteva nell'offrire protezione dalla minaccia di mostri e demoni. È ciò che tuttora distingue un carattere superiore: ed è quanto ancora risplende nella figura del secondino che passa di nascosto al prigioniero un tozzo di pane. Quei gesti non possono andar perduti: il mondo intero ne vive. Sono i sacrifici [*Opfer*] su cui esso poggia.¹⁴³

Il «sacrificio» è il simbolo dell'unione inscindibile dell'azione e della parola, la testimonianza della forza e della vitalità della libertà del singolo, del singolo che riconosce nell'azione «superflua» (*überflußig*) la «sovraabbondanza» (*Ueberfluß*) del mondo rispetto alla pianificazione lavorativa, della vitalità dell'«organismo» rispetto all'ordine dell'«organizzazione». Il «sacrificio» è il gesto libero per eccellenza, in grado di interrompere quel «meccanismo sempre più minaccioso», quella «grande

macchina», «al cui centro si trova l'uomo per essere distrutto».¹⁴⁴ Il «sacrificio» in questo senso può essere definito da Jünger come «miracolo»,¹⁴⁵ perché imponendosi come azione libera che sfugge all'intelletto calcolante è in grado di rompere la catena del funzionamento riuscendo a «guarire» e a «salvare» il singolo dal terrore.

Questo rapporto inscindibile tra «libertà» e «sacrificio» è una delle principali questioni filosofiche affrontate da Jan Patočka, che proprio su questo tema incontra il pensiero di Jünger.¹⁴⁶ Come ha osservato Neri, per Patočka, i «sacrifici costituiscono la presenza persistente di ciò che non compare nel calcolo del mondo tecnico».¹⁴⁷ L'azione libera del singolo non può che essere fondata sul sacrificio, poiché con la parola «sacrificio» si indica tutto ciò che elude il «calcolo del sistema» riuscendo a farsi spazio come ciò che si sottrae alla riproduzione delle funzioni e salvaguarda l'integrità del singolo. Scrive Patočka in un saggio del 1973 raccolto in *Liberté et sacrifice*:

Il sacrificarsi per qualche cosa diventa un sacrificarsi per ciò che “non è” alcuna cosa, né alcunché di cosale. [...] Il sacrificio assume così una figura singolarmente radicale e paradossale. Non è un sacrificio per alcuna cosa né per alcuno, pur essendo, in un certo modo, un sacrificio per tutto e per tutti. In un senso essenziale, è un sacrificio per niente, se per il «niente» si intende ciò che non è un ente.¹⁴⁸

Allievo di Husserl e di Heidegger, Patočka, nella riflessione sul «sacrificio» come elusione dal meccanismo di entificazione di tutto ciò che è, fa confluire i motivi più profondi del suo rapporto con la tradizione fenomenologica. In tale contesto l'*epoché* non è intesa come mero esercizio teorico, ma come movimento e testimonianza della libertà essenziale dell'uomo che presuppone l'esperienza del «crollo» dell'atteggiamento naturale, cioè delle ragioni della mera sopravvivenza e dell'adeguamento a essa. Proprio sulla via dell'approfondimento di questo rapporto tra *epoché*, libertà e sacrificio Patočka, come abbiamo già visto, incontra il pensiero di Jünger,¹⁴⁹ in particolare *Der Kampf als inneres Erlebnis* (1922-1926) e gli altri scritti dedicati all'esperienza del fronte. Proprio l'«esperienza del fronte», così come è descritta nelle testimonianze di Jünger, è per Patočka un paradigma di quel «crollo» del singolo, di quella «rottura della routine» che rende possibile il «sacrificio radicale». A questo proposito Patočka precisa che in Jünger l'esperienza del fronte non rappresenta solo la «schiavizzazione della vita», bensì costituisce una esperienza fondamentale del singolo sulla via della «illimitata

liberazione proprio da questa schiavitù». ¹⁵⁰ La prospettiva di libertà dell'uomo inserito nella guerra della Mobilitazione è descritta da Patočka ne *Le guerre del XX secolo e il XX secolo come guerra*:

La forma attuale della guerra è questo mondo spaccato a metà dove gli avversari si mobilitano e allo stesso tempo contano sulla smobilitazione dell'avversario. E anche questa guerra ha il suo fronte e i suoi modi di bruciare, di distruggere, di privare la gente di ogni prospettiva e di trattarla come materiale grezzo a disposizione della Forza che viene sprigionata. Questo fronte è la resistenza contro questi motivi "demoralizzanti", terrorizzanti e ingannatori del giorno; è ciò che svela la loro vera natura, una protesta che si paga con sangue che non scorre, ma marcisce nelle prigioni, nell'isolamento, nella distruzione dei disegni e delle possibilità della vita, e che magari riprenderà a scorrere appena la Forza lo riterrà conveniente. Bisogna capire che proprio questo è il luogo dove si svolge il dramma della libertà; la libertà non inizia "solo dopo", quando la lotta sarà finita, bensì trova il proprio posto appunto nella lotta; questo è il *punctum saliens*, il culmine significativo da cui si può passare in rivista il campo di battaglia. Bisogna capire che quelli che sono esposti alla pressione della Forza sono liberi, certo più liberi di coloro che intanto se ne stanno seduti in riposo e spiano preoccupati il momento in cui verrà il loro turno. ¹⁵¹

In questo brano di eccezionale importanza, i temi autobiografici della propria esistenza bandita e perseguitata nella Cecoslovacchia degli anni Settanta, trapassano nella questione filosofica della libertà; anzi è possibile dire che questo scritto è una viva testimonianza del senso in cui occorre intendere il rapporto tra «sacrificio» e libertà. La minaccia alla libertà del singolo attivatasi con l'appello delle nazioni alla mobilitazione bellica, non si conclude nel 1945, con la fine delle ostilità dichiarate e con la firma dei trattati, ma prosegue nella divisione del mondo nei due blocchi sovietico e atlantico, radicalizzandosi e stabilizzandosi «in permanenza mediante mezzi "pacifici"». ¹⁵² Il senso delle guerre mondiali è appunto quello di rendere possibile la Mobilitazione totale, ovvero la penetrazione nella totalità della vita "pacifica" da parte della logica del lavoro, mostrando che il senso di tali conflitti è da vedere nel loro essere strumenti di cui la «Forza» si è servita per dispiegare la sua efficacia a livello planetario, fino al punto di rendere insensata la separazione tra stato di guerra e stato di pace. Con la fine della guerra dichiarata, quella che Patočka chiama la «logica del giorno» o la «Forza» – ma che nei termini di Jünger potrebbe essere definita come Mobilitazione totale o

produzione del lavoro – si impone nell'esistenza dell'uomo che è tratta come mera funzione del lavoro, in cui la morte non è che uno dei momenti del *continuum* produttivo cui la vita nel suo complesso è ridotta. Il mondo nel XX secolo è abbacinato dalla luce prodotta dal «giorno», una luce che lo appiattisce e pretende di decodificarlo, uniformarlo, renderlo sempre visibile. La logica del giorno pretende di assorbire tutti i significati del mondo, di essere la destinazione e la risoluzione della storia. Come osserva Alessandra Pantano: «La forza della sua luce non esclude nulla: anche l'uomo e le sue azioni vi fanno parte. Non c'è posto in questo mondo per l'oscurità, la profondità, l'invisibile. La "notte" passa senza che ce ne accorgiamo: è solo il passaggio per il giorno nuovo. Il "giorno" è la vita e le sue chiacchiere, la notte è la morte e il suo silenzio». ¹⁵³ Essere liberi è, per Patočka, tornare a riconoscere la «notte» ed è proprio sulla base di questa esperienza e di questo riconoscimento della «notte» che possiamo comprendere il mero girare su se stessi degli «ideali del giorno» il cui fine è quello di riprodursi illimitatamente, annullando il senso di ciò che al «giorno» non è assimilabile. Ecco perché l'azione libera non è possibile per il singolo se non muovendo dalla necessità del «crollo» degli ideali del giorno e del «sacrificio», ovvero ritrovando il senso di quella «notte» che è ora ridotta a vuoto di lavoro, a mero inceppamento degli ingranaggi, a incidente sul percorso. La libertà passa per la rottura della logica di produzione del lavoro, ovvero, in altri termini, nella comprensione – come abbiamo già scritto – che il lavoro ha senso solo in vista di ciò che è il suo «coronamento» e la sua «benedizione» cioè in vista del «non-lavoro». ¹⁵⁴

Le immagini patočkiane del «giorno» e della «notte» trovano un *analogon* jüngeriano nelle immagini del «sonno» e della «veglia» del ribelle, di colui che passa al bosco: «[...] Nel bosco l'uomo *dorme*. Non appena aprendo gli occhi riconosce il proprio potere, l'ordine è ristabilito». ¹⁵⁵ Passare al bosco è mettersi al bando rispetto al mondo delle funzioni e dell'efficacia, essere assenti, *dormire* rispetto a esso. Non solo: l'uomo dorme nel bosco anche nel senso che la libertà è racchiusa da un'eternità nell'anima dell'uomo, perché la «selvatichezza» (*Wildnis*) ne costituisce la più profonda e insopprimibile essenza che non sempre è visibile alla luce della storia ed è comunque invisibile sotto la luce dei riflettori della logica produttiva. Il singolo che si risveglia *nel* bosco, diventa consapevole di questa «selvatichezza», del suo «potere», di ciò che rimane tenebra rispetto a quelli che non sono altro che gli «interessi del giorno». In questo risveglio nel bosco, in questo radicale ritrarsi dalla logica dell'utilità e del funzionamento sta l'insopprimibile forza del

singolo, qui l'uomo, avvicinandosi a se stesso, mette a tacere la paura e ritrova la forza per l'azione libera: «Si tocca qui quella eccedenza [*Ueberfluß*] del mondo di cui ogni atto generativo è un simbolo temporale, oltre che un segno della vittoria sul tempo». ¹⁵⁶

Storicamente sia per Jünger che per Patočka è proprio il soldato delle guerre mondiali a incarnare la figura archetipica del *sacrificio* per la libertà sul pianeta unificato per la prima volta dal lavoro della guerra. Retrospectivamente è nel segno del sacrificio di chi ha vissuto il «crollo» del fronte che è oggi possibile invocare e lottare per la pace. Per Patočka le guerre mondiali hanno rappresentato il culmine dell'assurdità e dell'insensatezza nella distruzione dell'uomo finalizzata alla costruzione dei cosiddetti «ideali del giorno e della pace». Tuttavia proprio chi, come Jünger e Teilhard de Chardin, ha sperimentato sul fronte il «crollo» dei «valori del giorno e della pace» ed è sprofondato nel baratro della violenza strumentale, ha potuto trasformare quell'esperienza di insensatezza totale in «esperienza assoluta» di libertà:

La grande esperienza del fronte, con la sua linea di fuoco, consiste nel fatto che essa evoca la notte in tutta la sua urgenza e inevitabilità. La pace e il giorno debbono regnare inviando gli uomini alla morte per assicurare ad *altri uomini* il giorno futuro sotto l'immagine del progresso e delle possibilità di cui oggi essi non dispongono. Invece da coloro che vengono sacrificati si pretende che *resistano* faccia a faccia con la morte. Ciò significa che si sa che esiste l'oscurità, e che quindi la vita non è tutto e vi si può rinunciare. E si pretende proprio questa rinuncia, questo sacrificio. Lo si pretende come qualcosa di relativo, che è in relazione con la pace e con il giorno. Ma l'esperienza del fronte è invece un'esperienza *assoluta*. È qui che tutt'a un tratto – come dimostra Teilhard de Chardin – coloro che fanno questa esperienza sono colti dalla *libertà assoluta*, la libertà da *tutti* gli interessi della pace, della vita, del giorno. Ciò significa che il sacrificio di questi sacrificati cessa di avere un significato soltanto relativo, non è più un punto di passaggio obbligato verso dei programmi di edificazione, di progresso, di innalzamento e ampliamento delle possibilità vitali, bensì ha significato soltanto *in se stesso*. ¹⁵⁷

Le guerre mondiali finalizzate alla espansione totale di ciò che Patočka chiama la «Forza», utilizzate come strumento per il «progresso» e per la penetrazione degli «ideali del giorno e della pace» richiedono il sacrificio di milioni di uomini che sono costretti a stare «faccia a faccia con la morte», a resistere al terrore della distruzione e dell'annientamento. Ma questa esperienza nella sua radicalità di sacrificio non può essere «rela-

tiva» ad alcun «programma di edificazione»: è quest'ultimo anzi – si chiami esso di volta in volta, democrazia, socialismo, progresso, guerra al terrore – a divenire relativo per chi abbia compiuto l'«esperienza assoluta» del fronte. È proprio attraverso questo «crollo» che si rivela al singolo come «esperienza assoluta» che è possibile la comprensione «che *qui*», proprio nell'atto del sacrificio, «era già stato raggiunto qualcosa, una cosa tale che *non* è un semplice mezzo per ottenere qualcos'altro, bensì una cosa oltre e al di sopra della quale non vi può essere nullo l'altro». ¹⁵⁸ Dunque, proprio in quell'atto di «sacrificio» era stato raggiunto ciò che sta al di sopra della logica del giorno perché *non* è alcun «mezzo per ottenere qualcos'altro»: dunque ora la libertà si può dare nel segno del «sacrificio» di che è bandito dalla «necessità del giorno» e che proprio grazie al suo stesso sacrificio può approdare alla «libertà assoluta», ovvero a quella libertà che è staccata «da *tutti* gli interessi della pace della vita e del giorno». ¹⁵⁹

Il «sacrificio» dopo il 1945 ritorna e rivive in chi «resiste» ai «motivi “demoralizzanti”, terrorizzanti e ingannatori del giorno», alla normalizzazione della guerra nella vita pacifica, al suo essere strumento di mobilitazione per gli ideali del momento, il cosiddetto progresso e la cosiddetta democrazia. La libertà del singolo si realizza attraverso il sacrificio, il che significa nel riconoscere «il proprio posto nella lotta»; qui per Patočka sta il *punctum saliens*, qui «il culmine significativo da cui si può passare in rivista il campo di battaglia». Il fronte della battaglia, una volta che sia stato annullato il confine tra stato di guerra e stato pace, si disegna tra chi si è esposto alla «pressione della Forza» fino a sperimentare il «crollo» delle «ragioni del giorno», e chi invece continua ad aggrapparsi alla riproduzione delle funzioni, rendendosi complice del terrore e finendo a sua volta vittima della paura.

Per Jünger l'esperienza del soldato delle guerre mondiali segna l'impossibilità per il singolo di trovare libertà al riparo della «storia» e nella sicurezza della «organizzazione statale»: non più libertà del giorno, ma solo libertà di chi ha vissuto la notte e può iniziare a vedere una nuova luce.

L'idea che la guerra mondiale costituisca una svolta nella storia della libertà dell'uomo è uno dei temi che attraversano il breve scritto dedicato a *La pace* del 1941. Con la Seconda guerra mondiale, scriveva Jünger, la «trasformazione del mondo, visibile soprattutto come livellamento è proseguita». ¹⁶⁰ Ma il senso di quell'immane sacrificio consumatosi sul fronte non è ancora stato inteso e non si è ancora compiuto, sicché la «pace» che ne è seguita si è imposta come una condizione in cui si sono

riversate e addirittura potenziate «le regole e le leggi della guerra»;¹⁶¹ la Mobilitazione è proseguita con onde più ampie e raggiungendo strati dell'«essere-così» sempre più profondi. Il «vero frutto» che può nascere da quell'immane sacrificio non ha ancora potuto nascere:

Il vero frutto può crescere solo dal patrimonio comune dell'uomo, dal suo nucleo migliore, dal suo sostrato più nobile e disinteressato [*uneigennützig*]. Questo va cercato là dove, senza pensare a se stesso e al proprio bene, egli vive e muore per altri, per altri offre sacrifici [*Opfer*]. Ma tutto ciò si è verificato in abbondanza; un grande tesoro di sacrifici si è accumulato a fondamento della nuova costruzione del mondo. Il sacrificio – chiunque lo ha avvertito – fu l'azione cui prese parte incondizionatamente anche l'ultimo e il più semplice degli uomini.¹⁶²

Le guerre mondiali appaiono a Jünger come un'unica «guerra civile di portata mondiale»¹⁶³ come un grande «sacrificio» dell'intera umanità il cui «frutto» dovrà essere condiviso da tutti. L'unità del mondo sotto il segno della mobilitazione è stata compiuta, i confini nazionali assumono sempre meno importanza, ma tale unità è ancora esclusivamente funzionale alla produzione del lavoro, al dispiegamento di quella che Patočka chiama la «Forza». In questo senso, scrive Jünger nei discorsi pronunciati a Verdun nel 1979, il «progresso quotidiano procede lentamente come attraverso un'erosione. Allora continuano a verificarsi irruzioni come se la volta stesse per cedere».¹⁶⁴ Una testimonianza di tutto ciò è visibile nella uniforme diffusione sul pianeta di un unico dominio tecno-scientifico, di un'unica concezione del lavoro, della totale assenza di limiti concessa alla produzione di materiali, alla circolazione di merci e capitali, allo sfruttamento della vita, a dispetto dei confini che continuano a essere imposti agli esseri umani, a dispetto del sempre maggiore ampliamento e radicalità della logica di funzionalità e sfruttamento della vita nel suo complesso. Questa tendenza all'unità si è realizzata nel suo lato mobilitante e apocalittico, sotto forma di «saldature incandescenti» mediante cui il pianeta è stato unificato in modo funzionale alla diffusione della logica tecnoscientifica e della produzione di lavoro; il mondo è uno spazio unificato funzionale allo sfruttamento produttivo, non è ancora un'unica terra come «patria dell'uomo».¹⁶⁵ Il senso di quel «sacrificio» compiuto nelle guerre mondiali («era in gestazione un nuovo senso della terra»)¹⁶⁶ non è stato ancora colto e il suo frutto non si è potuto ancora sviluppare. Jünger aveva visto bene quando i popoli del pianeta erano ancora sotto il fuoco della Seconda guerra:

La pace è auspicabile solo se in essa confluisce tutto ciò che dal punto di vista umano ha ancora importanza e dignità. Ma se a decidere sarà l'intelletto in base a principi tecnici, la conclusione della guerra sarà solo apparente: si trasformerà in guerra civile, in un vero massacro. Crescerà la tirannia e insieme a essa la paura, le tenebre si estenderanno e in uno spazio di tempo ancora più breve matureranno nuovi fronti, nuovi conflitti.¹⁶⁷

La continua emersione di conflitti, e anzi la costante situazione di «guerra civile planetaria»¹⁶⁸ cui assistiamo, rende necessario l'appello alla rivolta e al sacrificio del singolo che costituiscono l'origine stessa dell'azione libera: «Il mondo deve comparire dinanzi al foro della sua persona ed egli è giudice delle azioni giuste e ingiuste».¹⁶⁹ È percorrendo questa via che il singolo diviene «simile alla luce che, divampando, costringe le tenebre ad arretrare. Una fievole luce è più grande, più coercitiva di molto buio».¹⁷⁰

Note

¹ E. Bloch, *Naturrecht und menschliche Würde*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1972, p. 259.

² MdT, p. 192 [8, 563].

³ Per comprendere l'uso della parola «singolo» e la totale assenza del termine «individuo» occorre riferirsi almeno a tre fattori che in questa sede mi limito a ricordare: 1) in Jünger gioca un ruolo essenziale, anche se spesso sotterraneo, la visione morfologica della natura di Goethe, che ha nella critica alla individualità degli organismi uno dei propri elementi caratterizzanti (cfr. F. Moiso, *La scoperta dell'osso intermascellare e la questione del tipo osteologico*, in G. Giorello, A. Grieco, a c. di, *Goethe scienziato*, cit., p. 316 sgg.) 2) fin dagli scritti degli anni Trenta Jünger intende la parola «individuo» come termine correlato all'idea di «massa»; 3) una funzione determinante sulla formazione della nozione jüngeriana di «singolo» è ricoperta dall'«unico» di Max Stirner (cfr. G. Raciti, *Vite parallele. Potere e persona nelle politiche di Max Stirner ed Ernst Jünger*, in "Archivio di Storia della Cultura", XVIII, 2005).

⁴ MdT, p. 192 [8, 563].

⁵ SM, p. 30[7, 492].

⁶ J. Derrida, *Autoimmunità, suicidi reali e simbolici*, in G. Borradori (a c. di), *Filosofia del terrore. Dialoghi con Jürgen Habermas e Jacques Derrida*, Laterza, Roma-Bari 2003, p. 108. Su questi temi cfr. anche J. Derrida, *Stati canaglia*, tr. it. di L. Odello, Cortina, Milano 2003.

⁷ Sulla ambiguità e sulla complessità delle parole «guerra» e «terrorismo» cfr. A. Dal Lago, *Qualcosa di impensato? Note su alcune relazioni tra filosofia e guerra*, in "aut aut", 324, novembre-dicembre 2004; C. Galli, *Guerra globale*, cit., p. 65 sgg. Cfr. anche M. Guareschi, M. Guerri, *La metamorfosi del guerriero*, in "Conflitti globali", 3, 2006, p. 9 sgg. Si rinvia inoltre alle voci «guerra», «terrorismo», «Guantanamo», in R. Brandimarte, P. Chiantera-Stutte, P. Di Vittorio *et al.* (a c. di), *Lessico di biopolitica*, cit.

⁸ Sulle mutazione della figura del soldato cfr. S. Neckel, M. Schwab-Trapp (a c. di), *Ordnungen der Gewalt*, cit. e gli articoli di J.-P. Hanon, M. Bulgarelli, E. Quadrelli, D. Malventi e G. Kepel in "Conflitti globali", 3, 2006. Sul nuovo «mercato della guerra» T. von Trotha, *Globalizzazione violenta, violenza globalizzata e mercato della violenza*, in "Conflitti globali", 1, 2005.

⁹ A. Russo, "Guantanamo", in R. Brandimarte, P. Chiantera-Stutte, P. Di Vittorio *et al.* (a c. di), *Lessico di biopolitica*, cit., p. 156. Su questi temi cfr. soprattutto C. Galli, *La guerra globale*, cit. e Id., *Introduzione*, in F. de Vitoria, *De iure belli*, a c. di C. Galli, Laterza, Roma-Bari 2005; D. Zolo, *Chi dice umanità. Guerra, diritto e ordine globale*, Einaudi, Torino 2000.

¹⁰ Una prospettiva affine ma che tende a radicarsi nella dimensione politica, è quella di Antonio Negri (in *Guide. Cinque lezioni su «Impero» e dintorni*, Cortina, Milano 2003,

pp. 149-50) che osserva: «Se nella tradizione moderna la guerra era definita come la continuazione della politica con altri mezzi, oggi sembra essersi rovesciato l'aforisma: la guerra è la fondazione della politica, è il modo essenziale in cui le politiche si formano. Già Foucault aveva proposto questa inversione. Ma dire che la guerra è fondazione della politica significa considerare implicito un passaggio ulteriore, e cioè riconoscere alla guerra quelle capacità di produzione della soggettività che disciplina e controllo possedevano. *La guerra*, a questo punto, non è potere puramente distruttivo, ma *potere* piuttosto *ordinativo*, costituente, teleologico, iscritto quindi nella durata come un'attività selettiva, gerarchizzante. la guerra è lunga, infinita, e d'altra parte selettiva, gerarchizzante, disegna spazi e confini. Ecco qui la qualificazione postmoderna della guerra». La posizione di Negri formulata in *Impero* appare uno dei tentativi più importanti di pensare in termini politici la svolta planetaria della storia contemporanea. Come emerge anche in questa «qualificazione» della «guerra postmoderna», il conflitto bellico viene assunto come l'atto di «fondazione» – con caratteri «costituenti» e «teleologici» – della politica imperiale. Ma le guerre odierne fondano davvero un ordine politico o non piuttosto sfondano ciò che rimane degli spazi politici? Non è certo possibile in una nota affrontare in maniera esauriente una questione così profonda, ma occorre osservare che la posizione di Jünger – penso soprattutto a uno scritto essenziale come *Der Weltstaat* – appare, su questo punto, irrimediabilmente inconciliabile. D'altra parte bisogna sottolineare come Negri non si sia realmente confrontato con la posizione di Jünger sulle stesse questioni (impero, Stato-mondiale ecc.) se si pensa alla vaga e ambigua nota in cui il suo pensiero sulla *totale Mobilmachung* è relegato (cfr. A. Negri, *Impero*, cit., p. 391, n. 10) Osservazioni di grande importanza sul rapporto “a distanza” tra Negri e Jünger in C. Galli, *Spazi politici*, cit., p. 122 sgg. e in G. Raciti, *L'impero colpisce ancora*, in “Ideazione”, 2, 2002

¹¹ SM, p. 72 [7, 521].

¹² SM, p. 30 [7, 492].

¹³ M. Heidegger, *Oltrepassamento della metafisica*, in Id., *Saggi e discorsi*, cit. p. 63.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ TdR, p. 116 [7, 361].

¹⁶ TdR, p. 24 [7, 294].

¹⁷ MdT, pp. 90-91 [8, 472].

¹⁸ SM, p. 17 [7, 283].

¹⁹ B. Chatwin, *Che ci faccio qui?*, cit., p. 369.

²⁰ Come abbiamo cercato di mostrare nel precedente capitolo, il tema della convergenza e della sovrapposibilità tra «tecnica» ed «ethos» è un tema che percorre tutta l'opera di Jünger a partire dal saggio *Sul dolore* (1934).

²¹ TdR, p. 64 [7, 322].

²² Per una visione sinottica delle principali questioni connesse al rapporto tra libertà e necessità a partire dal pensiero di Spinoza, su cui in questa sede non mi posso soffermare, mi sia concesso rinviare al mio *Libertà nella necessità*, in «Millepiani», 22-23, 2002.

²³ TdR, p. 65 [7, 322-23].

²⁴ TdR, p. 65 [7, 323].

²⁵ TdR, p. 93 [7, 344].

²⁶ TdR, p. 65 [7, 323].

²⁷ *Ibid.*

²⁸ MdT, p. 154 [8, 529].

²⁹ MdT, pp. 153-54 [8, 529].

³⁰ Con queste parole si esprime Jünger a proposito del *Titanic* nelle conversazioni del 1995 con Antonio Gnoli e Franco Volpi: «Il naufragio del *Titanic* è un simbolo grandioso, a cominciare dal nome stesso del piroscafo per arrivare fino al modo in cui avvenne il suo naufragio. È l'affondamento dell'idea stessa di progresso: la perfezione della tecnica è turbata dall'incidente; al baldanzoso ottimismo subentra il panico, al massimo lusso la distruzione, all'automatismo la catastrofe. Ricordo che alla fine della guerra l'immagine del *Titanic* ricorreva nelle lettere che Carl Schmitt e io ci scrivevamo, con la sensazione di essere ormai nelle profondità del Mälström: a Berlino, sotto i pesanti bombardamenti, anche lui si trovava in una situazione molto difficile, apocalittica». A. Gnoli, F. Volpi, *I prossimi Titani*, cit., p. 106.

³¹ TdR, p. 45 (tr. it. mod.) [7, 308].

³² Sulla metafora del naufragio nel pensiero occidentale si rinvia al celebre scritto di Hans Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, tr. it. di B. Argenton, il Mulino, Bologna 1985.

³³ MdT, p. 150 [8, 526].

³⁴ *Ibid.*

³⁵ TdR, p. 40 [7, 305].

³⁶ Per un primo orientamento sulla trasformazione del significato del termine sicurezza cfr. la voce in R. Brandimarte, P. Chiantera-Stutte, P. Di Vittorio et al. (a c. di), *Lessico di biopolitica*, cit. Per una fenomenologia dei «dispositivi di sicurezza» cfr. M. Foucault, *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collège de France (1977-1978)*, a c. di M. Senellart, tr. it. di P. Napoli, Feltrinelli, Milano 2005; Id., *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-1979)*, a c. di M. Senellart, tr. it. di M. Bertani e V. Zini, Feltrinelli, Milano 2005. Per un quadro delle questioni fondamentali della biopolitica cfr. P. Amato (a c. di), *La biopolitica. Il potere sulla vita e la costituzione della soggettività*, Mimesis, Milano 2004. Sulla nascita e la trasformazione dell'idea di «sicurezza» in Occidente si veda R. Delumeau, *Rassicurare e proteggere*, tr. it. di B. Betti, Rizzoli, Milano 1992. Sul paradigma della sicurezza che accompagna la storia dello Stato a partire dal Settecento cfr. Andrea Cavalletti, *La città biopolitica. Mitologie della sicurezza*, B. Mondadori, Milano 2005.

³⁷ SM, p. 48 [7, 504].

³⁸ SM, p. 78 (tr. it. mod.), [7, 525-26].

³⁹ E. Schultz (hrsg.), *Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit*, mit einer Einleitung von E. Jünger, cit., p. 160.

⁴⁰ P. Amato, *Lo sguardo sul nulla*, cit., p. 165.

⁴¹ MdT, p. 165 [8, 539].

⁴² *Ibid.*

⁴³ MdT, p. 167 [8, 540].

⁴⁴ MdT, p. 167 [8, 541].

⁴⁵ MdT, p. 167-68 [8, 541].

⁴⁶ M. Heidegger, *Oltrepassamento della metafisica*, in Id., *Saggi e discorsi*, cit., p. 63. Questa unificazione è tutt'uno con la «ordinabilità», la «disponibilità», la «sfruttabilità», la «sostituibilità» degli enti nel loro complesso. Come afferma Heidegger nel seminario di Le Thor (1969): «Tutto (l'ente nella sua totalità) si allinea senz'altro nell'orizzonte dell'utilizzabilità, del dominio o, meglio ancora, dell'*ordinabilità* di ciò di cui bisogna impadronirsi. Il bosco smette di essere un oggetto (come era per l'uomo di scienza del XIX secolo) e diviene, per l'uomo emerso finalmente nella sua vera forma di tecnico, cioè per l'uomo che vede a priori l'ente nell'orizzonte dell'utilizzazione, «spazio verde». Niente

può più apparire nella neutralità oggettiva di un “di fronte”. Ci sono ormai soltanto risorse: depositi, riserve, mezzi. La determinazione ontologica della risorsa (dell’ente come riserva di materiali) non è la stabilità (la durata persistente nel tempo), ma l’ordinabilità, la costante possibilità di essere ordinato e adoperato, cioè il permanente stare-a-disposizione. Nell’ordinabilità l’ente è *posto* come fondamentalmente ed esclusivamente *disponibile*, – disponibile per il consumo nella pianificazione globale». M. Heidegger, *Seminari*, tr. it. di M. Bonola, Adelphi, Milano 1992, p. 141.

⁴⁷ A tal proposito, come osserva assai opportunamente Amato, l’anarca è quella figura della libertà che decide di congedarsi dalla realtà uniformata: «Per Jünger, nelle società tecnicamente avanzate, la situazione si presenta tragica: o si è nel mondo, partecipando della sua deriva nichilistica, e l’uomo allora viene ridotto a puro ingranaggio della/dalla tecnica, o, al contrario, si è stranieri nel mondo, ancorati a un tempo a-temporale (in un tempo “privo di mondo”: questa è la tensione dell’anarca), per una libertà dell’altro mondo, in una zona sconosciuta alla tecnica. L’anarca, valutando il mondo “senza speranza”, perché irrigidito nel mondo della tecnica, lo abbandona al suo destino, per incamminarsi verso la morte, quella dimensione senza tempo, nel tempo, preclusa al circolo del tempo (il tempo “senza fine”) del nichilismo tecno-logico». P. Amato, *Della dissimulazione. E. Jünger e il Leviatano tecnologico*, in M.R. Saurin de la Iglesia (a c. di), *Intelletuali e potere in epoca contemporanea*, Schena, Fasano di Brindisi 2002, p. 44. Sulla figura dell’anarca cfr. le affermazioni di Jünger nell’intervista curata da J. Hervier, *Conversazioni con E. Jünger*, tr. it. di A. Marchi, Parma, Guanda 1987, pp. 71-73. Sul *Waldgänger* e l’anarca si vedano anche C. Resta, in L. Bonesio, C. Resta, *Passaggi al bosco*, cit., capp. II e III; C. Resta, *La libertà del singolo*, in M. Guerri (a c. di), *La mobilitazione globale. Tecnica, terrore, libertà in E. Jünger*, cit.; F. Avanzini, *E. Jünger: il nodo di Gordio e la figura del destino*, in “Fenomenologia e società”, 2, 1988; M. Cacciari, *Ribelle contro la «chiacchiera universale»*, in “Il Gazzettino”, 8 febbraio 1995; D. Murswieck, *Der Anarch und der Anarchist. Die Freiheit des Einzelnen in E. Jüngers Eumeswil*, in “Deutsche Studien”, 17, 1979.

⁴⁸ MdT, pp. 167-68 [8, 541].

⁴⁹ Sul rapporto tra libertà e necessità in Jünger cfr. le importanti considerazioni in C. Resta, *La libertà del singolo*, in M. Guerri (a c. di), *La mobilitazione globale. Tecnica, terrore, libertà in E. Jünger*, cit.

⁵⁰ *La Mobilitazione totale*, in FeP, p. 118 [7, 126].

⁵¹ *Sul dolore*, in FeP, p. 181 [7, 187].

⁵² *Sul dolore*, in FeP, p. 122.

⁵³ MdT, p. 204 [8, 574].

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ MdT, p. 161 [8, 535].

⁵⁸ P. Amato, *Esistenza e politica. La figura della rivolta in E. Jünger*, in M. Guerri (a c. di), *La mobilitazione globale. Tecnica, terrore, libertà in E. Jünger*, cit. (in corso di pubblicazione).

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ I, p. 11 (tr. it. mod.) [2, 22].

⁶¹ TdR, p. 115. Sul rapporto tra organizzazione statale e violenza cfr. W. Sofsky, *Saggio sulla violenza*, cit., cap. I.

⁶² Sul rapporto di Jünger con la biopolitica, che cerco di affrontare in questi paragrafi, mi limito a ricordare alcune righe di *Lo Stato mondiale*: «I pericoli politici del sovvertimento della terra sono intesi oggi in senso soprattutto fisico, presto si presenteranno anche in forma biologica. E con ciò non si intende soltanto la creazione di nuove specie attraverso la pianificazione, ma altresì di nuovi stati [*Stände*] biologici. Da tempo ormai gli esperimenti hanno aperto strade in questa direzione». SM, p. 71 [7, 520]; cfr. anche lo scritto del 1993 *Gestaltwandel. Eine Prognose auf des 21. Jahrhundert* [19, 609-21]. Sul rapporto tra la biopolitica e il pensiero di Jünger Amato osserva: «La Mobilitazione totale genera una rivoluzione antropologica; determina i bisogni, i desideri e i sogni dell'uomo. Promuove una cura dell'esistenza minuziosa, in modo che sia continuamente disponibile alle esigenze del lavoro. Se il principio della vita è il lavoro, come Jünger ritiene in *Der Arbeiter*, il conflitto politico assume una inedita morfologia, dal momento che diventa uno scontro in cui la posta in gioco è la forma pura dell'esistenza. Diviene cioè un affare squisitamente biopolitico. Una vicenda in cui la posta in gioco si rivela la natura della natura umana. La tecnica moderna non progetta la distruzione-neutralizzazione del politico – non è forza antipolitica –, ma ne concepisce la decostruzione-radicalizzazione esistenziale». P. Amato, *Esistenza e politica. La figura della rivolta in E. Jünger*, in M. Guerri (a c. di), *La mobilitazione globale. Tecnica, terrore, libertà in E. Jünger*, cit.

⁶³ H.M. Enzensberger, *La fine del Titanic. Una commedia*, tr. it. con testo ted. a fronte di V. Alliata, Einaudi, Torino 1980-1990, pp. 61-63. Nella prefazione all'edizione italiana (cfr. pp. VII-VIII), Cesare Cases (autore dello studio su E. Jünger *La fredda impronta della forma*, cit.) accenna a un confronto tra il testo di Enzensberger (1978) e la riflessione di Jünger sul *Titanic* presente in *Der Waldgang*: l'insigne germanista, tuttavia, istituisce tale rapporto esclusivamente sulla contrapposizione tra la dimensione «grottesca» dei versi del poeta tedesco e la «seriosità» di Jünger. L'immagine utilizzata da Enzensberger degli uomini rinchiusi in una cassa riprende effettivamente la terribile condizione in cui morirono molti passeggeri e marinai a bordo del *Titanic*; come osserva Joseph Conrad in uno dei suoi caustici articoli sulla tragedia del *Titanic* – pubblicati nel 1912 sulla “English Review” – nella costruzione di quella «cisterna bucata» chiamata *Titanic* esisteva un problema di progettazione relativo alla divisione dello scafo in compartimenti stagni: «Il *Titanic* era solo parzialmente diviso. Era diviso abbastanza da far annegare alcuni poveri diavoli come topi in una trappola. È probabile che sarebbero morti in ogni caso, ma è un destino particolarmente orribile morire *inscatolati* in quel modo». J. Conrad, *Alcuni aspetti della mirabile inchiesta sul naufragio del Titanic*, in Id., *Titanic*, tr. it. R.R. D'Acquarica, Passigli, Firenze 1999, p. 36. Nel complesso per Conrad – autore molto amato sia da Jünger sia da Carl Schmitt – la vicenda dell'affondamento del *Titanic* rappresenta un punto di non ritorno nella storia del progresso: «A quanto pare, esiste un punto in cui lo sviluppo smette di essere vero progresso – nel commercio, nello sport, nella mirabile opera delle mani dell'uomo, come pure nelle sue esigenze, ambizioni, aspirazioni di ordine morale e mentale. Esiste un punto in cui il progresso, per essere un vero avanzamento deve variare leggermente la sua linea». (J. Conrad, *Alcune riflessioni sul naufragio del Titanic*, in Id., *Titanic*, cit., pp. 22-23). Proprio questo «variare leggermente» la linea nell'ambito del progresso, presenta aspetti analoghi alla *Schleife* («elusione») del singolo, una delle vie alla libertà teorizzate da Jünger. Cfr. per esempio CA, p. 29-30 [9, 200-01].

⁶⁴ TdR, pp. 53-54 [7, 315].

⁶⁵ I, p. 502 (7 febbraio 1945) (tr. it. mod.) [3, 369].

⁶⁶ TdR, p. 45 [7, 309].

⁶⁷ TdR, pp. 45-46 (corsivo nostro) [7, 309].

⁶⁸ Cfr. TdR, p. 53 [7, 314-15].

⁶⁹ TdR, p. 45 [7, 309].

⁷⁰ TdR, p. 46 [7, 309].

⁷¹ «Parigi, 4 gennaio 1944. In mattinata allarme aereo, com'è quasi regolamentare. L'ho utilizzato guardando "l'Altare col giudizio universale" apparso recentemente nel libro di Baldass su Hieronymus Bosch che ho ricevuto in dono dal dottor Göpel. Da queste grandi tavole, simili a disegni di sorprese terrorizzanti affiorano sempre nuovi spaventosi particolari. Bosch differisce da tutti gli altri pittori per l'immediatezza dell'immagine, che Baldass definisce il suo carattere profetico. La profezia consiste nella sua conoscenza dei più profondi valori, in cui si specchiano e si ritrovano i secoli; come oggi il mondo della tecnica con i suoi particolari. Infatti, da queste tavole si possono presagire le forme delle bombe degli aerei e le forme dei sottomarini e in una parte di esse, mi pare nel *Giardino delle libidini*, si trova anche il pauroso pendolo di Poe, uno dei grandi simboli del ritmico mondo della morte. Bosch è il veggente di un *aeon*, come Poe lo è di un *saeculum*. Calzante è pure l'immagine dell'uomo nudo, che si aggira come uno scoiattolo in una ruota ricoperta di spine, per far muovere macchine strane». I, pp. 376-77 [3, 208]; su Bosch cfr. anche *Balcone sull'Atlantico. Appunti da Lisbona* in CSO, pp. 323-24.

⁷² TdR, p. 46 [7, 309].

⁷³ TdR, pp. 52-53 [7, 314].

⁷⁴ TdR, p. 53 [7, 314].

⁷⁵ TdR, pp. 53-54 [7, 314-15].

⁷⁶ Non è agevole ricostruire con precisione le ascendenze baudelairiane della duplice natura – contingente ed eterna, finita e infinita, storica e mitica – dell'essere umano teorizzata da Jünger. In ogni caso vale la pena richiamare un passo di Baudelaire tratto da *Il pittore della vita moderna* dedicato a *Il bello, la moda e la felicità*: «Il bello è fatto di un elemento eterno, invariabile, la cui quantità è oltremodo difficile da determinare, e di un elemento relativo, occasionale, che sarà, se si preferisce, volta a volta o contemporaneamente, l'epoca, la moda, la morale, la passione. Senza questo secondo elemento, che è come l'involucro dilettevole, pruriginoso, stimolante, del dolce divino, il primo elemento sarebbe indigeribile, non degustabile, inadatto e improprio alla natura umana». Ch. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in Id., *Scritti sull'arte*, cit., p. 280. Su questi temi cfr. S. Zecchi, *L'artista armato*, cit., e G. Figal, *E. Jünger, Baudelaire und die Modernität*, in "Revue de Literature Comparée", 71, 1997.

⁷⁷ *Lettera dalla Sicilia all'uomo nella Luna*, in FeP, p. 107 [9, 19].

⁷⁸ TdR, p. 54. Per una descrizione del mito di «Dioniso sul mare» e alle relative fonti, rinvio a K. Kerényi, *Gli dei della Grecia*, cit., pp. 219-20.

⁷⁹ TdR, p. 60 [7, 319].

⁸⁰ TdR, p. 51 [7, 312-13].

⁸¹ TdR, p. 60 [7, 319].

⁸² A proposito della forza simbolica acquisita per esempio dai viaggi spaziali Jünger osserva: «Lo statuto di un simbolo non si fonda sulla potenza pratica, la quale piuttosto, trova in esso la sua espressione. [...] In ultima analisi tutto questo rimane inesplicabile, come la formazione di un organo nuovo». SM, pp. 33-34 [7, 494].

⁸³ TdR, p. 54 [7, 315].

⁸⁴ TdR, p. 60 [7, 319].

⁸⁵ TdR, p. 51 [7, 313].

⁸⁶ Sull'«angoscia anteica» come sentimento caratterizzante il nostro tempo rinvio al par. 5 del cap. 1.

⁸⁷ SM, p. 64 [7, 515].

⁸⁸ Su questi temi rinvio ai parr. 4 e 5 del cap. 1. Mi sia concesso rinviare inoltre al mio *Il museo della storia e la metafisica della terra. E. Jünger e «Il tramonto dell'Occidente di O. Spengler»*, in “Filosofia dell'arte”, 3, 2003, cit.

⁸⁹ SM, p. 67 (tr. it. mod.) [7, 517].

⁹⁰ SM, p. 67 [7, 517-18].

⁹¹ MdT, p. 85 [8, 467].

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.* (tr. it. mod.)

⁹⁵ Cfr. MdT, pp. 21-66 [8, 408-450].

⁹⁶ A proposito della malattia come «prova» e della guarigione come «miracolo» Jünger osserva: «Il grande successo che incontrano ciarlatani e guaritori non si spiega solo con la credulità delle masse, ma anche con la diffidenza verso l'industria medica, soprattutto per il modo in cui si è automatizzata. Per quanto rozzi siano nella loro arte, questi taumaturghi si distinguono pur sempre tra i medici per due caratteristiche importanti: considerano il malato nella sua interezza, e fanno apparire la guarigione come un miracolo. È proprio questo che l'istinto delle persone ancora sane va cercando, e su cui in effetti si fondano le guarigioni. Naturalmente qualcosa di analogo è possibile anche nel campo della medicina tradizionale. Il medico che guarisce partecipa infatti, con o nonostante le sue apparecchiature e i suoi metodi, a un miracolo, e già sarebbe un passo avanti se lo riconoscesse. Il meccanismo può essere ovunque forzato, reso innocuo o addirittura usato a buon fine se viene fuori la sostanza umana del medico. Questa sua diretta partecipazione trova invece un ostacolo nella burocrazia». TdR, p. 98 [7, 347].

⁹⁷ MdT, p. 86 [8, 468].

⁹⁸ MdT, pp. 86-87 [8, 468-69].

⁹⁹ MdT, p. 125 [8, 503].

¹⁰⁰ MdT, p. 92 [8, 473]. Su questo tema cfr. anche par. 4, cap. 1.

¹⁰¹ C. Schmitt, *Il nomos della terra*, cit. p. 429.

¹⁰² *Ivi*, p. 430.

¹⁰³ *Ibid.* Alcune fondamentali considerazioni sulla situazione di guerra globale e sulla funzione svolta al suo interno dall'assenza di uno *justus hostis*, in C. Galli, *La guerra globale*, cit., p. 88 sgg.

¹⁰⁴ R. Koselleck, *I monumenti: materia per una memoria collettiva?*, in “Discipline filosofiche”, 2, 2003, pp. 22-23.

¹⁰⁵ R. Caillois, *L'uomo e il sacro*, tr. it. di U.M. Olivieri, Bollati Boringhieri, Torino 2001, p. 123.

¹⁰⁶ A. Zweig in *La questione del sergente Griscia*, cit., e H. Barbusse in *Il fuoco*, cit., definiscono rispettivamente *Arbeiter der Zerstörung* e *ouvriers de la destruction* il soldato della Prima guerra mondiale, cogliendone la perfetta sostituibilità sul fronte del lavoro come sul fronte della guerra e l'essenziale (e unico) elemento distruttivo. Su questo tema cfr. G. De Luna, *Il corpo del nemico ucciso*, cit., p. 42 sgg.

¹⁰⁷ Scrive Jünger negli *Ansprache zu Verdun* pronunciati il 24 giugno 1979: celebrando, nel luogo di uno dei più tragici scontri delle guerre mondiali, la fine dell'inimicizia tra il popolo francese e quello tedesco: «Evidentemente già allora l'età delle guerre nazionali

volgeva al termine. Ciò spiega l'ostinazione dei combattimenti, la loro durata quasi interminabile, il loro spegnersi senza successo strategico. Il Douaumont è un simbolo del dolore, un Calvario piuttosto che un semplice luogo in cui fu presa una decisione, come Austerlitz o Sedan» [7, 530].

¹⁰⁸ MdT, pp. 92-93 [8, 474].

¹⁰⁹ TdR, p. 59 [7, 318-19].

¹¹⁰ *Presso la torre saracena*, in CSO, p. 105 [6, 230].

¹¹¹ Sulla sacertà dell'uomo messo al bando dalla comunità degli associati nel diritto cfr. G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995-2005, p. 34 sgg. Sul rapporto tra l'idea di libertà in Stirner e in Jünger rinvio ancora a G. Raciti, *Vite parallele. Potere e persona nelle politiche di Max Stirner ed Ernst Jünger*, in "Archivio di Storia della Cultura", XVIII, 2005.

¹¹² *Maxima-Minima* [8, 387].

¹¹³ P, p. 11 [7, 197].

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ TdR, p. 120 (tr. it. mod.; corsivo nostro) [7, 363].

¹¹⁶ TdR, p. 48 [7, 310-11].

¹¹⁷ TdR, p. 48 [7, 311].

¹¹⁸ *Ibid.* (tr. it. mod.).

¹¹⁹ TdR, p. 50 (tr. it. mod.) [7, 312].

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ TdR, p. 50, [7, 312]. Se è vero, come sostiene Amato – cfr. P. Amato, *Esistenza e politica. La figura della rivolta in E. Jünger*, in M. Guerri (a c. di), *La mobilitazione globale. Tecnica, terrore, libertà in E. Jünger*, cit. – che il *Waldgänger* secondo le parole stesse di Jünger è una figura per certi versi superata da quella dell'«anarca» – «sono convinto di essermi spinto un passo oltre con l'anarca» (J. Hervier, *Conversazioni con E. Jünger*, cit., p. 73) – è altrettanto vero che il «diritto assoluto» alla resistenza concepito negli anni Cinquanta attorno alla figura del *Waldgänger* continua a fermentare e a essere un elemento centrale nella riflessione jüngeriana sulla libertà, come appare chiaramente, per esempio, dalle conversazioni del 1995 con Antonio Gnoli e Franco Volpi. Sollecitato dai suoi interlocutori che ricordano a Jünger il resoconto assai positivo svolto sulla sua condotta in rapporto al regime nazista da Hannah Arendt per la Commission on European Jewish Cultural Reconstruction, Jünger rivela una profonda insofferenza per l'«uso indiscriminato della parola resistenza» e aggiunge che «la resistenza spirituale non basta. Bisogna contrattaccare». (A. Gnoli, F. Volpi, *I prossimi Titani*, cit., p. 27). Alla successiva domanda degli intervistatori: «Ci sta dicendo che ha qualche rimpianto per ciò che non ha fatto?», Jünger risponde con decisione: «Constato che contro un regime efferato alla fine conta anche il modo in cui ci si contrappone». (Ivi, p. 28).

¹²² TdR, 49 [7, 312].

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ SM, p. 69 [7, 519].

¹²⁵ TdR, p. 49 [7, 312].

¹²⁶ TdR, p. 50 [7, 312].

¹²⁷ TdR, pp. 131-32 [7, 372].

¹²⁸ TdR, p. 119 [7, 363]. Carl Schmitt in *Teoria del partigiano* si riferisce proprio a queste pagine del *Trattato del ribelle* di Jünger per attaccare la visione a-giuridica e a-politica di Jünger e l'impostazione «metafisica» di Jünger. Cfr. C. Schmitt, *Teoria del partigiano*, cit., pp. 139-41, n. 17.

¹²⁹ TdR, p. 118 [7, 362].

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ TdR, 120 (tr. it. mod.; corsivo nostro) [7, 363].

¹³² TdR, p. 76 (tr. it. mod.) [7, 331].

¹³³ OL, p. 92 [7, 270].

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ A, p. 68 [11, 61].

¹³⁶ Per una riflessione sulla «verità del simbolo» cfr. S. Zecchi, *La bellezza*, cit., cap. VII.

¹³⁷ TdR, p. 114 [7, 359].

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ P, p. 68 [7, 235].

¹⁴⁰ TdR, p. 115 [7, 359].

¹⁴¹ TdR, p. 115 (tr. it. mod.) [7, 359-60].

¹⁴² TdR, p. 115 [7, 359].

¹⁴³ TdR, pp. 115-16 [7, 360].

¹⁴⁴ TdR, p. 115 [7, 360].

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Non sono a conoscenza di alcuno studio italiano o straniero che abbia affrontato la questione del rapporto tra Patočka e Jünger. Le affinità e le convergenze tra i due autori vanno ben oltre gli espliciti riferimenti patočkiani alle opere di Jünger risalenti agli anni Trenta, al punto che sul tema del «sacrificio», della «mobilitazione» il filosofo boemo sembra entrare in dialogo diretto con gli scritti del secondo dopoguerra, primo fra tutti *Der Waldgang*.

¹⁴⁷ G.D. Neri, *L'Europa dal fondo del suo declino*, in Id., *Il sensibile, la storia, l'arte*, cit., p. 284. Sul tema del sacrificio cfr. anche le osservazioni di Alessandra Pantano nella *Introduzione* a J. Patočka, *Il mondo naturale e la fenomenologia*, cit., p. 28 sgg.

¹⁴⁸ J. Patočka, *Les périls de l'orientation de la science vers la technique selon Husserl et l'essence de la technique en tant que péril selon Heidegger*, in Id., *Liberté et sacrifice*, cit., pp. 274-75.

¹⁴⁹ Cfr. parr. 1 e 2, cap. 3.

¹⁵⁰ J. Patočka, *Le guerre del XX secolo e il XX secolo come guerra*, in Id., *Saggi eretici*, cit., p. 159. Come ricordato in precedenza le citazioni del saggio di Patočka si riferiscono alla nuova versione a c. di Alessandra Pantano in *Arte e guerra* ("Filosofia dell'arte", 5, 2006) (in corso di stampa). Non potendo segnalare il numero di pagina, i riferimenti bibliografici rinviano comunque sempre alla già citata tr. it. di Gianlorenzo Pacini dell'unica edizione italiana completa dei *Saggi eretici*.

¹⁵¹ Ivi, p. 157.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ A. Pantano, *Dal punto di vista del giorno e della notte*, in *Arte e guerra* ("Filosofia dell'arte", 5, 2006, in corso di stampa).

¹⁵⁴ MdT, p. 55 [8, 439-40].

¹⁵⁵ TdR, p. 51 [7, 313].

¹⁵⁶ TdR, p. 77 [7, 331].

¹⁵⁷ J. Patočka, *Le guerre del XX secolo e il XX secolo come guerra*, in Id., *Saggi eretici*, cit., p. 153.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ P, p. 30 [7, 208].

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² P, p. 10 [7, 196].

¹⁶³ P, p. 14 [7, 198].

¹⁶⁴ *Anspräche zu Verdun* [7, 530].

¹⁶⁵ P, p. 35 [7, 211].

¹⁶⁶ P, p. 15 [7, 199].

¹⁶⁷ P, p. 66 [7, 234].

¹⁶⁸ TdR, p. 107 [7, 354].

¹⁶⁹ P, p. 67 [7, 235].

¹⁷⁰ P, p. 68 [7, 236].

